

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUAS, LITERATURAS,
CULTURAS Y SUS APLICACIONES**



FUNDAMENTOS INTERDISCIPLINARES Y CULTURA DEL DISEÑO:

UN LENGUAJE COMPARATIVO

EN LA DOCENCIA DE ARTES APLICADAS

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Juan José Pariente Yela

Dirigida por:

Dr. Ignacio Ramos Gay

Dr. Juan Manuel Ibeas Altamira

València, diciembre de 2022

ÍNDICE

1: INTRODUCCION — p. 5

- 1.01 Resumen — **5**
- 1.02 Delimitación del objeto de estudio — **5**
- 1.03 Hipótesis de trabajo — **6**
- 1.04 Motivación de la investigación — **8**
- 1.05 Estado de la cuestión — **9**
- 1.06 Vacío científico observado — **13**
- 1.07 Metodología — **15**
- 1.08 Estructuración del desarrollo — **19**

2. INTERTEXTUALIDAD Y

LENGUAJE COMPARATIVO INTERDISCIPLINAR — p. 23

- 2.01 Heterodoxos referentes: fundamentos — **23**
- 2.02 Color y lenguaje — **35**
- 2.03 Interdisciplinariedad cromática / textual — **69**
- 2.04 Anexo filosófico desde el color — **83**
- 2.05 Sinestesia o interdisciplinariedad desde el color — **91**
- 2.06 Vocabulario del color — **101**
- 2.07 Lenguaje filosófico comparado — **109**
- 2.08 Docencia cromática — **125**
- 2.09 Lectura cultural del diseño — **137**
- 2.10 Lectura artística y relato visual / textual — **153**
- 2.11 Lectura artística *Sin título* — **175**
- 2.12 A modo de ‘Diccionario de la Real Academia’ de las artes aplicadas,
en negro sobre blanco — **215**
- 2.13 Menos Levi’s y más Lévi-Strauss en la cultura del diseño — **275**
- 2.14 Más allá del negro: ‘escritura’ interdisciplinar — **307**
- 2.15 *Promenade* semiológica con / sin Barthes — **417**
- 2.16 Hacia el discurso desde el lenguaje — **435**
- 2.17 Comunicación: fundamento comparativo — **443**

- 2.18 Terminología lingüística aplicada artísticamente:
sintaxis, alfabetidad, gramática — **487**
- 2.19 Lenguaje cromático y antropología — **559**
- 2.20 Lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica:
fundamentos formales — **573**
- 2.21 Lenguaje y literatura: comparativa multicultural — **643**
- 2.22 Simbolismo formalista — **659**
- 2.23 Pluralidad de lenguajes — **669**
- 2.24 Minimalismos, acrónimos y otros fundamentos morfológicos — **687**

3: *APLICACIONES DOCENTES*— p. 719

- 3.01 Asignatura: I + D + n — **721**
- 3.02 Asignatura: Cultura del Diseño — **723**
 - 3.02.01 Extracto del Programa original y algunas prácticas asociadas a la asignatura Cultura del Diseño — **725**
 - 3.02.02 Fuentes documentales de la asignatura Cultura del Diseño — **736**
- 3.03 Cultura del Diseño *Made in France*:
Philippe Starck (apuntes semánticos) — **739**
- 3.04 Cultura local / global del diseño — **815**
- 3.05 Asignatura: Color básico en Diseño de Interiores — **827**
 - 3.05.01 Extracto del Programa original y algunas prácticas asociadas a la asignatura Color básico en Diseño de Interiores — **828**
 - 3.05.02 Fuentes documentales de la asignatura Color básico en Diseño de Interiores — **839**
 - 3.05.03 ‘Epílogo’ cromático — **840**
- 3.06 Asignatura: Fundamentos de Diseño de Interiores — **841**
 - 3.06.01 Extracto del Programa original y algunas prácticas asociadas a la asignatura Fundamentos de Diseño de Interiores — **841**
 - 3.06.02 Fuentes documentales de la asignatura Fundamentos de Diseño de Interiores — **855**

4: *CONCLUSIONES* — p. 857

5: *REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS* — p. 883

1. INTRODUCCIÓN

1.01 Resumen

Este trabajo lleva a cabo un acercamiento interdisciplinar a la filología, con una valoración hermenéutica de una bibliografía diversa, reconsiderando especialmente aspectos fundamentales de la cultura francesa e italiana que se interesan transversalmente por las disciplinas artísticas visuales (incluidas las artes aplicadas). Una aproximación académica que precisa de cierta heterodoxia, inspirada por el ejemplo de reconocidos autores internacionales que se han acercado a disciplinas que no son específicamente las propias. Así, partiendo de la práctica docente, se procede a una inducción conceptual, con la ayuda de una particular interpretación de la intertextualidad, siempre sustentado en un rico aparato crítico. Esta concepción implicará la organización del trabajo en dos partes / capítulos, de muy diferente planteamiento y extensión, la primera más directamente vinculada con la filología y la segunda más próxima a la aplicación docente.

1.02 Delimitación del objeto de estudio

Para una valoración razonada de los objetivos concretos y de su interés, asumimos previamente una difícil acotación disciplinar, diferente del habitual enfoque híper especializado de una tesis. Aquí intentamos poner en relación diferentes disciplinas con un ensayo de integración (al menos un ‘mínimo’). Aspiramos a un acercamiento desde la docencia de Artes Aplicadas a la Filología y la creación Literaria, particularmente (no exclusiva) de la cultura francesa e italiana. La clave de este acercamiento es una concepción expandida de la cultura, parcialmente compartida desde un mismo *zeitgeist* por diversas disciplinas humanistas.

El análisis semántico de las palabras que integran nuestro trabajo, su denominación *Fundamentos interdisciplinares y cultura del diseño: un lenguaje comparativo en la docencia de artes aplicadas*, constituye la primera y más rotunda acotación del objeto de estudio, una indispensable puesta en situación para una hipotética lectura de parte o todo el estudio que le sigue.

El título del trabajo intenta comunicar la heterogeneidad de ciertos términos que se pretende relacionar. *Fundamentos*: conceptos y elementos mínimos que sostienen posteriores complejidades, implicando cierto sentido de comienzo en estos componentes básicos e indispensables. Incluso, luego, se entenderá también como una concreta denominación de asignaturas. *Interdisciplinares*: manifiesta cierto propósito de

transversalidad e induce al descubrimiento de diferentes conceptos, compartidos por diferentes disciplinas, que, consecuentemente, facilitarán su comunicación. Y: es una conjunción coordinante copulativa cuyo objetivo principal es relacionar. En este sentido conceptual se asimila con los dos puntos (:), junto a los signos mínimos de este trabajo “y” “:” a modo de signos icónicos que resumen su enfoque actitudinal. *Cultura del Diseño*: concepción del diseño como parte integrante de la cultura contemporánea, sobre la que incidirán ciertos aspectos históricos. “:” (dos puntos): suele estar consensuado el hecho de que el punto, al separar oraciones, sea el signo de mayor importancia estructural. Con un sentido contrario, nosotros al utilizar los dos puntos pretendemos establecer una continuidad, que es clave, puesto que descubriremos que los fundamentos y la cultura del diseño también son asignaturas que forman parte de la docencia de artes aplicadas. *Un lenguaje comparativo*: que inspirado por los estudios de Literatura Comparada nos lleva a trabajar en paralelo con diferentes textos, a veces incluso de disciplinas muy diferentes. Las citas alternativas de ambos textos ‘comparados’ nos permiten progresar en nuestro discurso, estableciendo afinidades y contrastes. También frecuentemente en esta estructuración narrativa dual, suelen intercalarse nuevos textos/citas que los complementan. *En la docencia*: alude a varias asignaturas ya impartidas a lo largo de los años, algunas incluso anteriores a la realización de nuestra tesis ADEN de 2011. En la práctica docente más ortodoxa, primero suele establecerse una teoría y luego se procede a su *praxis*. Por el contrario, nosotros en lugar de pasar de la teoría a la *praxis* (deducción) realizamos aquí una inducción, desde la *praxis* a la teoría/tesis. Finalmente, estamos destacando la importancia de la pedagogía como fundamento de todo el trabajo. *De artes aplicadas*: aparecen varias especialidades implicadas, tales como diseño de producto, diseño gráfico, ilustración y diseño de interiores. Aquí nos centraremos en los fundamentos del diseño de interiores en su interacción con la arquitectura, y también en la cultura del diseño que implica especialmente al diseño de producto, que anteriormente se acostumbraba a denominar diseño industrial.

1.03 Hipótesis de trabajo

Se nos define desde la R.A.E. el carácter provisional de la hipótesis, aceptada como base de una investigación, que en las conclusiones confirmará o negará el supuesto inicial. Al respecto María Moliner introduce además ‘la razón’ en la definición de hipótesis, como explicación razonable de algo que se admite como partida de una investigación argumentada. En este sentido desde la cultura francesa Luc Joly (Professeur aux Écoles

d'Art de Genève) nos aporta un razonamiento cartesiano relacionado con la estructura creativa. Joly (1975: 21) afirma a propósito de Descartes que la geometría:

[...] est de plus en plus régie par les nombres et leurs évolutions. La théorie des ensembles, par exemple, résume les démarches de la pensée, telles que Descartes les a décrites : le « raisonnement » procède par déduction et groupement, allant du général au particulier ou de l'élément vers son ensemble. Est-ce encore de la mathématique, de la géométrie ou de la philosophie ?

C'est tout cela à la fois. Une fois de plus, constatons que nos connaissances sont interdépendantes, jamais absolues ni définitives.

Teniendo en cuenta que como subtítulo de su texto estructuralista (*Structure*) Joly propone *Observer les formes physiques et mentales pour en découvrir l'organisation. Créer des formes plastiques et s'exprimer grâce à cette connaissance des structures qu'est la géométrie*. Nosotros proponemos una interdependencia disciplinar, que parte de la observación / lectura de varios textos para descubrir su interacción. Una concepción expandida de la forma permitirá la interacción de varias disciplinas. Así como Descartes participa de varios campos de conocimiento, nosotros aspiramos a establecer unos fundamentos compartidos, que pueden ser relativamente extrapolables. Incluso suponemos que el sentido expresivo de la forma / texto pueda 'aplicarse' (no literalmente) en un contexto visual como el de las artes aplicadas, en tal sentido el histórico trabajo universitario de Vidaurre (1975), *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica* nos será de gran ayuda.

Otra versión de esta hipótesis tiene un sentido más relacionado con la personal praxis docente. Así comprobaremos hasta qué punto hemos ido construyendo cierto lenguaje docente a través de varias asignaturas impartidas con posterioridad a nuestra primera tesis ADEN Pariente (2011), que ya apuntó intereses lingüísticos (como enseguida veremos). También pre-suponemos (hipótesis) que en este sentido la cultura francesa y la italiana han sido determinantes.

Destacamos la hipótesis de una gran influencia creativa del referente 'textual' (textos en plural) en artes aplicadas (desde el reflejo personal), concretamente en diversas asignaturas del Departamento Artístico de la Escuela de Artes Aplicadas de Vitoria, que implican a las especialidades de Ilustración, Diseño Gráfico, aunque en este trabajo nos centraremos en el Diseño de Interiores y su conexión con el Diseño de Producto.

Todas las variantes de hipótesis que hemos apuntado, se fundamentan en una hipótesis vertebradora, que venimos manteniendo a lo largo de los años de nuestra práctica docente: 'El texto', naturalmente contenido en una extensa bibliografía de diversas

disciplinas, fundamenta una docencia que se ve obligada a una personal investigación interdisciplinar (algo heterodoxa), al carecer de un corpus teórico universitario propio (Artes Aplicadas, aunque se escriba con mayúsculas).

1.04 Motivación de la investigación

Indirectamente ya hemos aludido a nuestra motivación (1.03 Hipótesis de trabajo) y ahora la matizamos. Así, desde una apropiada distancia temporal queremos ensayar una reflexión sobre la docencia humanística que hemos impartido en Artes Aplicadas (Vitoria) a lo largo de casi 40 años. En esta trayectoria aparece nuestra anterior tesis de 2011, a considerar como como una aportación docente universitaria (Nivel 4 / MECES) y con incidencia pedagógica en un contexto no universitario, el de Artes Aplicadas, que no obstante imparte Nivel 2 para los estudios de grado en Educación Superior. La tesis que ahora nos ocupa intenta dar continuidad a ciertos aspectos relacionados con la filología que ya fueron apuntados en aquella tesis inicial (ver luego 1.06 Vacío científico observado). Deseamos profundizar en la investigación bibliográfica, revisando textos utilizados con anterioridad, aportando también otros nuevos, todos fundamentales para la construcción de un lenguaje interdisciplinar.

Para favorecer una adecuada progresión docente disciplinar (Artes Aplicadas) nos parece relevante establecer una coherente interacción pedagógica entre el pasado y el futuro. En este sentido intentamos (indirectamente) motivar / incentivar a los futuros (sin olvidar a los ‘ya’ presentes) profesores de Artes Aplicadas hacia una investigación universitaria, pudiendo contar para ello con la documentación de nuestros ensayos, ahora apoyados en la cultura francesa e italiana, como estímulo a contrastar.

En esta interacción proyectiva de nuestra docencia entre pasado y futuro, Miguel Nogales (2021:2) profesor de Historia del Arte y el Diseño, aporta una trayectoria docente institucional: “El camino recorrido desde aquel octubre de 1982 [reconocimiento del Gobierno Vasco] ha sido largo e intenso y en constante transformación para llegar a ser la Escuela de Arte y Diseño del País Vasco que es en la actualidad.” Su oficialidad se plasma en el BOPV con el decreto de publicación 99/1994 del Gobierno Vasco. En 2022 con la actual denominación de IDarte / Escuela de Arte y Superior de Diseño de Euskadi (única oficial en este territorio) y aunque no es Universidad (carece de doctorados), tiene el nivel MECES 2 en Enseñanzas Superiores (certificado de correspondencia oficial). Añade Nogales: “Los protagonistas de esta historia han sido y, seguirán siendo, el profesorado, imprescindible en la materialización de todos los planes, y, por supuesto, el alumnado hacía el que han ido dirigidos todos nuestros esfuerzos.”

1.05 Estado de la cuestión

La denominación ‘Artes Aplicadas’, aunque en muchas ocasiones la encontremos escrita con mayúsculas, recordamos que no es una disciplina universitaria y en consecuencia carece de un corpus teórico propio de ese nivel. No obstante, podemos encontrar algunos textos publicados por profesores de Escuelas de Artes Aplicadas. Desde hace ya algunas décadas aparecieron ejemplos notables de textos de apoyo a la propia docencia, incluso auto editados. Este es el caso de la profesora de Historia del Arte (Profesora de Término de la Escuela ‘oficial’ de Artes Aplicadas de Madrid) M^a Concepción Fernández-Villamil, con estudios de Filosofía y Letras, Sección de Historia (curiosamente uno de mis directores imparte docencia en un ‘nuevo’ departamento de la UPV denominado “Filología e Historia”). Al respecto destacamos su texto *Las artes aplicadas*, cuya primera parte, *De la prehistoria a la edad media*, se publica en 1975 y hasta 1982 no aparece la segunda, *Del renacimiento al siglo XX*. Ver Fernández-Villamil C. (1975) y (1982).

Otra profesora licenciada en Historia del Arte que ejerce su docencia en el Instituto Europeo de Design y en la Escuela Eina (ambas de Barcelona) es Isabel Campi Valls. En 2018 recibe el premio extraordinario de doctorado de la Universidad de Barcelona por su tesis doctoral *El diseño de producto en el siglo XX. Un experimento narrativo occidental* (lectura en 2016). Con un título similar aparecerá próximamente un segundo volumen editorial (posiblemente Gustavo Gili) titulado *El diseño de producto en el siglo XX*. El primer volumen publicado en 2007 cuenta con un extenso apéndice de Bibliografía comentada “que se dirige específicamente a los profesores y a las personas que desean profesionalizarse como historiadores del diseño. [...] espero con ello paliar el autodidactismo forzoso al que se ven abocados la mayoría de los docentes en España.” Campi (2007:13). Según apunta ella misma, su primer texto sistemático sobre historia del diseño industrial fue publicado en 1987. Se trata de *Iniciació a la història del disseny industrial* (publicado en 2003 por Edicions 62, Barcelona) y manifiesta que lo realiza cuando en España era muy difícil encontrar libros e información sobre esta materia.

En otros casos es la propia escuela quien edita sus propios textos y a modo de ejemplo presentamos un par de casos de escuelas privadas de Barcelona y Madrid. Jordi Pericot fue director de la escuela Elisava (1968-1980) y desde allí potencia publicaciones como *Temes de Disseny* (catalán, castellano, inglés), que en el número 6 está dedicado a la Pedagogía del diseño, y que además es distribuido por Gustavo Gili, ver Pericot (1991). Esta autoridad docente en Artes Aplicadas procede del campo universitario. Se licenció en

filosofía por la Universidad de Barcelona y en lengua francesa por la Universidad de Toulouse, con doctorado en historia del arte por la Universidad de Barcelona. En 1980 Pericot obtiene la cátedra de diseño (la primera en España) en la Universidad de Barcelona y posteriormente otra cátedra de comunicación audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra.

En Madrid la Escuela de Artes Decorativas edita sus propios textos desde los años 60, a cargo de su director José Luis Mercado, con la colaboración de otros profesores como Mariano González (profesor en Bellas Artes) y siempre en la especialidad de Decoración (*Proyección de interiores*), ver González y Mercado (1964). Las publicaciones abordan tanto los aspectos teóricos (*Teoría general del diseño de interiores*), Mercado (1991) como por los más aplicados (*Dirección y ejecución de obras. Arquitectura de interiores*), Mercado (1996); interesándonos particularmente cuando considera aspectos interdisciplinares (*Elementos de antropología, psicología y sociología, aplicados a la elaboración del entorno*), ver Mercado (1980).

Ya en un contexto plenamente universitario, revisamos algunas tesis afines a nuestros intereses para determinar el estado inicial del conocimiento erudito. Las apreciaciones adjuntadas en la recensión de estas tesis no son de ninguna manera una crítica a los trabajos que hemos estudiado. Nuestro trabajo podría considerarse como un homenaje a las investigaciones precedentes, que intenta dar continuidad a sus aportaciones, tomando en consideración el vacío científico a colmar. Las anotaciones que hacemos se refieren simplemente al interés que descubrimos, siempre en función del trabajo que ahora nos ocupa y que nos permite acotar el campo de estudio, a partir de una tradición investigadora consolidada.

El dibujo asociado a la docencia artística es una constante compartida por las tesis de González, Del Valle y Cortés, que respectivamente en Madrid, Bilbao y Sevilla estudian el dibujo desde diferentes concepciones, entendemos que complementarias.

Con un enfoque eminentemente histórico tenemos *Los modelos de dibujo en las enseñanzas de artes aplicadas: Madrid 1900-1963*, de Alejandro González Sanz (Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. 2005). Estudia literalmente los modelos utilizados en el dibujo del natural (copia de yesos, animales disecados, elementos vegetales y arquitectónicos), alternativos al método anterior de copia de láminas. Culmina la evolución a finales de los años cincuenta, con un cambio cultural y artístico que incide en la legislación educativa, con nuevas metodologías en la enseñanza del dibujo. Destaca cómo un simple cambio de modelos nunca tuvo correlación con una transformación fundamental de la enseñanza.

Desde una consideración docente histórica y evolutiva valoramos la concepción del dibujo en la posmodernidad. En *Consideración sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, de M^a Paz Del Valle. (Gentz del Valle de Lersundi y Manso de Zúñiga) (Leioa 1994. Bellas Artes. Departamento de Dibujo), la multiplicidad de conceptos asociados al dibujo nos interesa por la ubicación actual del concepto de dibujo (dentro del campo artístico), definiendo los nuevos límites e incidiendo en la concepción fronteriza de nuestro trabajo interdisciplinar. Por ello valoramos el estudio de aquellas características presentes en el dibujo que definen sus relaciones y conflictos con los antiguos géneros o con distintas disciplinas.

La aplicación del dibujo al diseño se hace explícita en la tesis titulada *Diseño de interiores. Procesos para la configuración y expresión de un proyecto. Experiencia pedagógica*, de Javier Cortés (Sevilla 1990. Bellas Artes. Departamento de Dibujo). Se trata de una revisión de la asignatura de Proyectos de Interiores dentro del contexto de los Planes de Estudio entonces vigentes, observando la evolución de los conceptos de Decoración y Diseño. Revisa la representación gráfica en la asignatura de Proyectos, en el contexto evolutivo de sucesivos planes de estudio. Estudia teóricamente la globalidad de la concepción y además registra la experiencia pedagógica realizada entre 1982 y 1991 en las escuelas de Almería y Madrid. Nosotros también hemos impartido esta asignatura en Vitoria y como él nos interesamos por la dualidad complementaria de los conceptos global y local.

Entre el Diseño de Interiores (una especialidad de Artes Aplicadas) y la Arquitectura se suele establecer una importante afinidad, que también utilizamos para nuestro trabajo. En este sentido nos fijaremos con particular atención en una tesis que desde la praxis arquitectónica valora otras disciplinas. Se trata de *Propuesta metodológica para la creación y el diseño*, de Jerónimo Sanz Cabrera (Universidad de Córdoba, España. 2014). El trabajo se articula entre su valoración de diversos campos de las ciencias (fisiología sensorial, neurociencia, neuropsicología) que investigan el funcionamiento de la mente y de sus procesos creativos. Esta teorización se articula con la praxis de artistas y técnicos que realizan intervenciones en arquitecturas e ingenierías preexistentes. Al efecto, el autor (arquitecto) describe su restauración con sensibilidad ecológica (bóveda de madera) en 2002, de la iglesia del siglo XIII de Santa María la Mayor de Baena, Córdoba. Estudia la forma y la función en arquitectura, y además enfatiza la investigación de las tecnologías para la materialización de la forma. Nosotros desde el lenguaje también valoramos la forma, aunque lo hacemos desde una docencia arquitectónica que fue pionera en su momento (años 70).

Si Jerónimo Sanz explica una praxis arquitectónica local en Córdoba, pocos años después encontramos otra tesis que, desde una teorización previa aporta una aplicación ‘localista’ en Granada. La tesis titulada *La ilustración gráfica aplicada al diseño*, de Rosario Velasco (Universidad de Granada. 2017), nos interesa particularmente por su aproximación a una especialidad docente de Artes Aplicadas, la Ilustración, que nosotros también practicamos. Estudia la actual reconciliación en el Diseño contemporáneo de la ilustración y el ornamento, históricamente contestado por las vanguardias. Toma como ejemplo a la diseñadora textil Nani Marquina (formada en la Escola Massana de Barcelona) y también el creativo proyecto real de la Tienda de la Universidad de Granada.

Más específicamente ‘localista’ es la tesis denominada *Cultura del diseño y desarrollo local sostenible. Aportes teóricos, metodológicos y casos prácticos en las Islas Canarias*, de Carlos Jiménez Martínez (Universidad de La Laguna. 2014) que además atiende a aspectos ecológicos (como en la citada tesis de Sanz). Utiliza el término cultura del diseño que nosotros también incorporamos al título de la tesis y estudia la evolución de este concepto a nivel global y local (Canarias). La tesis consta de una primera parte: “De la teoría a la práctica” y una segunda complementaria: “De la práctica a la teoría”, donde estudia algunos ejemplos de César Manrique. En la tercera parte relacionada con la “Modelización” (modelo teórico, instrumental y operativo) considera la capacitación en I+D+i, un término similar al utilizado en una asignatura ‘local’ (*I+D+n. Notas doctorales interdisciplinarias*), una optativa que nosotros impartimos hace unos años.

Otra especialidad docente en Artes Aplicadas es el Diseño Gráfico y de sus aspectos pedagógicos se ocupa la tesis *La enseñanza de proyectos de diseño gráfico. Análisis y propuestas contemporáneas desde la investigación y la praxis*, de Mercedes Forner Merino (Universidad Miguel Hernández. Elche. 2015). Propone unas bases teóricas sobre las que cada docente pueda establecer sus propias premisas metodológicas. Documenta la evolución histórica de la metodología del diseño y aporta citas de los profesionales. El corpus principal estudia la docencia, metodología y técnicas creativas específicas aplicadas a los Proyectos de Diseño Gráfico. Nosotros también apuntamos unas bases teóricas, a modo de fundamentos docentes, que con orientación interdisciplinar se proyectan más allá del Diseño Gráfico.

La cultura del diseño se encuentra muy asociada al diseño de productos industriales (otra especialidad de Artes Aplicadas) y que, a nivel de pedagogía contemporánea y desde una perspectiva histórica, son las escuelas alemanas las que se encuentran a la vanguardia. Una de estas escuelas de referencia universal se estudia en la tesis *Industria y diseño*.

Ideología de la Hochschule Für Gestaltung Ulm 1953-1968, de Neus Moyano Miranda (Universitat Rovira i Virgili. Tarragona. 2016). Nosotros utilizaremos más el contexto cultural francés e italiano, pero la referencia alemana será imprescindible.

Los trabajos de Núñez y Campuzano nos atraen por su valoración de los aspectos creativos en las artes aplicadas, aspecto que también trabajaremos en nuestra tesis. La más antigua corresponde a una Tesina de convalidación donde se establece una relación etimológica entre el diseño y las artes aplicadas, ya desde el título *La creación artística en las artes aplicadas y el diseño*, de M^a del Mar Núñez de Celis (Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. 1980). Años después la concepción creativa se expande hasta el pensamiento mismo, explícita desde el título *Técnicas y métodos experimentales para la formación del pensamiento creativo en las artes plásticas*, de Esteban Campuzano Moreno (Universidad Complutense de Madrid. 1998).

Podríamos apuntar otras tesis (las mayoritarias) que desde la Historia del Arte se aproximan a un oficio específico de Artes Aplicadas (azulejería, rejería, artesanado, etc.) y en un lugar y época muy precisos (propio de toda Tesis), pero la praxis de esta vía investigadora se aleja de nuestros intereses teóricos y pedagógicos.

1.06 Vacío científico observado

Respecto al posible “interés de los resultados” obtenidos, ya hemos apuntado algunos aspectos afines y diferenciadores de nuestro trabajo con otras tesis precedentes. Así, hemos revisado algunas tesis doctorales (bastante recientes) que han estudiado el dibujo, la ilustración, el diseño de interiores, el diseño gráfico, el diseño de producto. Otras han tomado en consideración la práctica docente y también la creatividad. Solo ocasionalmente algunas se han aproximado desde la docencia a otras disciplinas como la arquitectura, la ecología o la psicología. No obstante, en ningún caso hemos encontrado un amplio planteamiento transversal, que valore la interacción interdisciplinar. Y por supuesto, ningún planteamiento que desde las Artes Aplicadas tome en consideración el lenguaje.

Seguimos la estela del profesorado que, desde la práctica docente, apoyada en la escasa bibliografía específica de Artes Aplicadas, se ha visto obligado (desde hace años) a generar un discurso ‘propio’ (con necesario entrecomillado). Desde hace años está obligada a la autoformación docente, nos ha llevado a desarrollar un amplio trabajo bibliográfico y a utilizar como método preeminente, un sincretismo próximo a la intertextualidad literaria. Nos sumamos a esta histórica necesidad del profesorado de generar un discurso investigador

propio, debido al contexto no universitario donde oficialmente se sitúan las Artes Aplicadas, y consecuentemente (como hemos anticipado) debemos hacer a continuación una sucinta referencia a nuestra anterior tesis, Pariente (2011).

Junto a la ya apuntada dualidad entre teoría y praxis docente que se desprende del comentario de las tesis precedentes, recordamos otra dualidad fundamental, aquella que relaciona la actual tesis con la anterior y que puede considerarse como de ‘recíproca complementariedad’. Si aquella incorporaba aspectos lingüísticos en el contexto de Bellas Artes, la actual incorpora aspectos artísticos/culturales en el contexto de Filología. Ambas se interesan por el concepto de ‘lo preliminar’ y también por el aspecto pedagógico, la anterior centrada en ‘el proyecto’ que prepara la siguiente fase de construcción en diferentes disciplinas (arquitectura, diseño, escultura, etc.) y en la actual el estudio de la fase precedente se centra en ‘los fundamentos’.

También puede considerarse otro fundamento nuestra anterior tesis, que fue dirigida por el catedrático de Filología Francesa D. Antonio Altarriba y presentada en 2011 en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes del País Vasco. Además, de los cinco miembros del Tribunal, dos de ellos eran doctores en Filología. Aquí hemos subrayado (literalmente) algunos términos clave de su índice, incorporando conceptos comparativos e interdisciplinarios donde ya aparecieron algunos aspectos relacionados con la filología. Términos que son habituales en las disciplinas de Filología y Literatura, aparecen en otro contexto artístico, especialmente en un epígrafe netamente lingüístico y en otro con sentido proyectivo, ver Pariente (2011: 2.166-2.170).

En la página 96 de nuestra anterior tesis encontramos el epígrafe explícitamente denominado 01.2 Lingüística interpretativa. Especulación. En su interior aparece un conjunto de términos conceptualmente afines: 01.2.01 Errata mutante. 01.2.02 Derivas lingüísticas proyectivas. 01.2.03 Círculos viciosos, paradojas, ironías y contradicciones. 01.2.04 La ciencia del lenguaje. 01.2.05 Potencial literario ludópata. 01.2.06 El arte de la palabra. También el siguiente epígrafe ‘proyectivo’ denominado 01.3 Prognosis y proyección, alude al lenguaje en la página 118, bajo el título 01.3.01 Lenguaje de futuro, un término que marcará nuestra tesis del ‘presente’.

La “literatura” aparece citada al realizar una valoración de los sistemas de representación utilizados en el proyecto, concepto que en nuestro trabajo aparece compartido por la arquitectura, la escultura y el diseño. Así encontramos en la página 970 bajo la denominación ‘manifiesto’ 02.6.02 Sobre literatura, dentro del epígrafe 02.6 La instrumentación de la representación. El “lenguaje” también forma parte de la obra,

concepto que nosotros consideramos ‘antónimo’ y complementario del proyecto. Así aparece en la página 1.449 la denominación 02.8.05 Obra y *Opus* desde el lenguaje. Y también en la página 1.565 la denominación 02.8.17 Lenguaje: de la constructividad al constructivismo y la de-construcción, con leves implicaciones, ambos dentro del epígrafe 02.8 Realización: LA OBRA ¿de arte?

Al contrastar diferentes textos ya se apuntaba en nuestra anterior tesis una tendencia interdisciplinar apoyada en la comparativa. Ahora, dentro de las Humanidades y desde la preeminencia de la Filología, nos apoyaremos en la Filosofía, la Pedagogía, la Antropología y la Historia, entre otras disciplinas. Al respecto en la página 194 ya encontramos en Pariente (2011) un epígrafe ‘manifiesto’, 01.7 Interdisciplinariedad en modo intemporal: Intuición comparativa. Que contiene varios términos de concepción equiparable, 01.7.02 Incluso comparativamente. 01.7.04 Disciplina mix.

1.07 Metodología

Para una adecuada valoración de la metodología utilizada nos remitimos a los objetivos propuestos en la delimitación previa del objeto de estudio. Tal como estamos exponiendo, este trabajo utiliza inicialmente el procedimiento de la inducción, para finalmente en las conclusiones aplicar la deducción, considerados ambos procedimientos como ‘contrarios’/ complementarios. En la epistemología filosófica se considera esta operación como el paso de lo particular a lo general, de los hechos a las leyes. Aristóteles ya afirmaba (*Tópicos*, libro I) que la inducción es el camino desde las cosas singulares hasta lo universal. En un sentido equiparable Kant (*Lógica*, “Doctrina general de los elementos”) afirmaba que la inducción concluye de lo particular a lo general según un principio de generalización. Jacqueline Russ (1999) en *Léxico de filosofía* (original: *Dictionnaire de Philosophie*, París, 1991) apunta también que “la inducción es lo que fundamenta y legitima el paso de los hechos (particulares) a la ley (universal)”. Nuestro fundamento de la inducción es procesual, surge de una práctica docente (a modo de hechos particulares) que observa una bibliografía relacionada con las artes aplicadas, en la que aparecen reiteradamente unos ‘signos’/palabras que en apariencia proceden de otra disciplina, la filología. Estas observaciones empíricas invitan a una investigación sobre los referentes originales, una aproximación a la filología desde las artes aplicadas, en suma, el presente trabajo.

Como ya hemos apuntado, en la génesis del presente trabajo tuvimos en consideración nuestra experiencia docente, desde la que observamos cómo de manera reiterada aparecían bastantes fuentes documentales que utilizaban una terminología

relacionada con la lingüística (incluso desde el mismo título). Desde ahí empezamos a localizar una bibliografía relacionada con la filología, que ofrecemos parcialmente (no exhaustiva) incluyendo también algunos textos afines utilizados en aquella tesis (Pariente, 2011).

Desde la disciplina arquitectónica se apuntan un número importante de “voces”: Arnau, J. (2000). *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*. Celeste. Madrid. Y todo un “léxico” es utilizado por los filósofos: Russ, J. (1999). *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*. Akal. Madrid. La “poética” va más allá del texto: Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica. México. Y la “retórica” tiene amplio eco en diferentes disciplinas, desde su origen en filología y literatura: Booth, W. (1989). *Retórica de la ironía*. Taurus. Madrid. También en Romo F. (1995). *Retórica de la paradoja*. Octaedro Universidad. Barcelona. Interesándonos especialmente el acercamiento desde el dibujo: Kavanagh A.G. (2002). *La retórica digital*, en Gómez Molina, J.J. / Coord. (2002) *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra. Madrid. 2002. Sin olvidar el referente arquitectónico: Muntañola, J. (1990). *Retórica y arquitectura*. Hermann Blume. Madrid. La “sintaxis” concierne a las disciplinas artísticas visuales: Dondis, D. (1980). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili. Madrid. Aunque la “gramática” es uno de los términos más reiterativos en diversas disciplinas creativas: Beljon, J.J. (1993). *Gramática del arte*. Celeste. Madrid. También en Kanizsa, G. (1986) *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Paidós. Barcelona. Incluso con un sentido narrativo: Rodari, G. (1983) *Gramática de la fantasía – Introducción al arte de contar historias*. Argos Vergara. Barcelona. La “letra” aparece como concepto gráfico básico: Blanchard, G. (1990). *La letra*. Ceac. Barcelona. Varias letras estructuran un alfabeto: Burkhardt, R. (2019). *El abc del diseñador. Un glosario (in)útil de términos y conceptos del universo creativo*. Hoaki. Barcelona. Y se organizan como “nombres” que conceptualizan el dibujo: Gómez Molina, J.J. / Coord. (2005). *Los nombres del dibujo*. Cátedra. Madrid. El verbo “leer” se conjuga artísticamente: Laneyrie-Dagen, N. (2013). *Leer la pintura*. Larousse. Barcelona. Desde la antropología también se conjuga con otros verbos: Lévi-Strauss, C. (1998). *Mirar, escuchar, leer*. Siruela. Madrid. La “lectura” la practican los arquitectos: Múnir, M. (1973). *La lectura del ambiente*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona. Y también la practican los estudiosos de los medios de comunicación: Vilches, L. (1992). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Paidós. Barcelona.

Sin duda, el término “lenguaje” es el preferido por los autores de diversas disciplinas, y consecuentemente nosotros también lo situaremos en el título de la tesis, desde

allí regirá toda la investigación. Anticipando la bibliografía final y de manera anómala (fuera de este contexto ‘exclusivo’) apuntamos ahora algunos títulos que incluyen el término [...] *lenguaje* [...] y que inicialmente fundamentaron nuestro trabajo.

Gran parte de los textos tienen referente arquitectónico, como: Alexander, Ch. – Ishikawa, S. – Silverstein, M. et Alt. (1980). *A pattern language / Un lenguaje de patrones*. Gustavo Gili. Barcelona. También los dos tomos de: Hesselgren, S. (1973). *El lenguaje de la arquitectura*. Eudeba. Buenos Aires. Incluso con una denominación estilística posterior: Jencks, Ch. (1986). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Gustavo Gili. Barcelona. Interesándonos especialmente por su referencia docente: Vidaurre, J. (1975). *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica –nº1- Curso 73-74*. E.T.S. de Arquitectura de Madrid. Madrid. Y su continuidad en: Vidaurre, J. (1976). *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica –nº2- Curso 74-75*. E.T.S. de Arquitectura de Madrid. Madrid. Sin olvidar un clásico de gran influencia como: Zevi, B. (1978). *El lenguaje moderno de la arquitectura*. Poseidón. Barcelona.

Otra parte de los textos tienen un referente artístico ‘aplicado’ muy específico como: Martin, M. (1990). *El lenguaje del cine*. Gedisa. Barcelona. También: Casas, J. (2006). *Lenguaje*. en Matia et. Alt. (2006) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Akal. Madrid. Algunos tienen un ámbito global más conceptual: Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Paidós. Barcelona. Nos centraremos especialmente en algunos textos artísticos que tienen una concreta relación con alguna asignatura que hemos impartido, así: Rousseau, R.-L. (1980). *Le langage des couleurs*. Dangles. St-Jean-de-Braye. En castellano: Sanz, J.C. (1985). *El lenguaje del color*. Hermann Blume. Madrid. Y una versión posterior y ampliada: Sanz, J.C. (2009) *Lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*, H. Blume, Madrid. En un ámbito más críptico y menos clasificable tenemos: Aïvanhov, O.M. (1989). *El lenguaje de las figuras geométricas*. Prosveta. Frejus. Y también: Fontana, D. (1993). *El lenguaje secreto de los símbolos*. Debate. Madrid. Finalmente encontramos un texto autorreferencial / metalingüístico y concluyente (literalmente / fallecido, 1930-2018)) para su autor, un ensayista muy crítico: Wolfe, T. (2018). *El reino del lenguaje*. Anagrama. Barcelona.

Como hemos apuntado en relación con el “*lenguaje comparativo*”, en la disposición/ordenación de las citas, frecuentemente intercalamos de forma alterna dos fuentes documentales, en una cierta comparativa que, a modo de alternancia pie izquierdo y derecho, permite avanzar en una *promenade* por la lectura. Esta estrategia de relacionar textos podría considerarse como una peculiar interpretación del concepto de

intertextualidad. Desde el Instituto Cervantes se define este término como la relación de un texto con otros textos, cuyo conjunto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso. Se relaciona con el concepto de comunicación. Todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos que tiene en su memoria en el momento de producir su texto, de modo que se basa en otros textos anteriores con los que se establece un diálogo. Recordamos la importancia que da Umberto Eco (1983) a la cita de textos en *Cómo se hace una tesis*. En un discurso no se deja oír únicamente la voz del emisor; esta convive con una pluralidad de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, de tal forma que los enunciados dependen unos de otros. Los fenómenos asociados que suelen considerarse son la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía.

Nuestro trabajo se articula entre la cita y la alusión, contrastando diferentes autores, que en algunos casos no han sido señalados de forma explícita en el original. Así sucede cuando periódicamente citamos a Redal. Apreciamos como el sentido pedagógico de Eco tiene su correlato en la reiterada alusión a Enric Juan Redal, director editorial de *La Enciclopedia del Estudiante*, al frente de un equipo de 12 especialistas (*Lengua castellana I y II*), que no han sido reseñados en los diferentes capítulos y epígrafes, por lo que estimamos que se trata de un trabajo colectivo. No obstante, consideramos necesario enumerarlos en esta “Introducción”: Natalia Bernabéu Morón, Leticia Bustamante Valbuena, José Calles Vales, Luis Cicuéndez Carrillo, Enrique Ferro San Vicente, Miguel Ibáñez de la Cuesta, Pedro López Lara, Fernando López Martínez, M^a Antonia Oliva Pérez-Andújar, Paula Rojo Cabrera, Mercedes Rubio Cordovés, Carlos Soler Montes.

Aparece una fundamental referencia a la cultura francesa en esta estrategia de discurso dialógico, estudiado por un conjunto de pensadores franceses que partieron del trabajo del filólogo ruso Mijaíl Bajtín (estudiando algunas novelas de Rabelais). Entre ellos en 1969 Julia Kristeva (en combinación con la semiótica estructuralista de Saussure) propone el término de ‘intertextualidad’ que tuvo una importante repercusión. Un texto se produce en un contexto cultural que tiene una tradición de textos, un conocimiento textual compartido que hace que en ese contexto cultural el receptor ya tenga ciertas expectativas ante el mensaje del emisor. Gérard Genette propone una definición restrictiva de la intertextualidad a tres categorías. El *plagio* (a evitar en nuestro trabajo) donde se hace una referencia literal, pero sin documentación explícita. La *alusión* (frecuente en estos trabajos) es explícita pero no es literal, el texto anterior es mencionado, pero no se reproduce ‘ninguna’ de sus palabras. Y por último la *cita*, un procedimiento explícito y literal de

referencia, aquí el texto previo está presente con sus términos originales y se indica su procedencia, frecuentemente a pie de página o en una separata.

En relación con la importancia que desde el concepto de intertextualidad se da al contexto, veremos en las conclusiones la gran repercusión de esta concreción inicial. Apuntamos ahora la importancia que tendrá en el conjunto la cultura francesa (no exclusivamente) por el vínculo directo que se establece en el Departamento de Filología Francesa e Italiana de la Universitat de València. En consecuencia, también nos referiremos frecuentemente a la cultura italiana por su relevancia en la pedagogía del diseño, ya que fue pionera en publicar (facilitados en castellano) sus textos sobre el tema y tuvo gran influencia en la docencia inicial de Artes Aplicadas. Precisamente el concepto mismo de ‘aplicación’ está integrado en nuestro *Programa de Doctorado en Lenguas, Literaturas, Culturas y sus Aplicaciones*, también el concepto de ‘cultura’ aparece reflejado en nuestro trabajo, ya desde el el título de nuestra tesis. Por otra parte, la disposición arquitectónica en la Universitat de València sugiere semánticamente la proximidad entre Filología, Traducción y Comunicación, dentro de la compartida Rama de Artes y Humanidades.

Reiteramos el contexto universitario valenciano de esta tesis: Departamento de Filología Francesa e Italiana. Facultad de Filología, Traducción y Comunicación. Universitat de València donde se imparten algunos ‘fundamentos interdisciplinares’ apuntados en nuestro trabajo. Tenemos Grado en Comunicación Audiovisual, Grado en Traducción y Mediación Interlingüística lengua B: alemán / o francés / o inglés. Y en la Rama de Artes y Humanidades de la Universitat de València constan algunas disciplinas que también aparecen reflejadas en nuestra tesis: Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas, Grado en Filosofía, Grado en Historia, Grado en Historia del Arte.

1.08 Estructuración del desarrollo

Respecto a las “características formales” de esta tesis, señalamos que su estructura física consta de dos partes principales:

La primera se relaciona con la lingüística y hace una selección de textos procedentes de ‘artes aplicadas’ (con una concepción expandida) donde se utilizan en sus títulos términos relacionados con la filología. Así aparecen: gramática, sintaxis, lenguaje, leer, etc. 2. *Intertextualidad y lenguaje comparativo interdisciplinar* es el titular asignado para homenajear una estrategia investigadora fundamentada en la extensa cita (protagonista) a diferentes textos, que contrastados comparativamente van construyendo las bases de un lenguaje compartido por diferentes disciplinas.

Los epígrafes que presentan las particiones parciales de la primera parte, solo tienen un carácter orientativo / localizador pues la narración es casi correlativa encadenando unos conceptos con otros, apareciendo, desapareciendo y volviendo a aparecer en el discurso. Sin embargo, en la segunda parte del trabajo los epígrafes sí marcarán unas separaciones netas, por ejemplo, entre artículos (solo esbozados) y asignaturas.

Al comienzo se busca la complicidad con heterodoxos referentes históricos que nos ayuden a esbozar unos fundamentos. No obstante, la cita a estos referentes continuará a lo largo de otros epígrafes. En el conjunto de los siguientes epígrafes quedarán reflejados aspectos filosóficos, pedagógicos, culturales / multiculturales, antropológicos, históricos, simbólicos / semióticos, artísticos (visuales) contemporáneos y de diseño, también de consumo sistémico, entre otros, que se van contrastando con algunas valoraciones desde la filología, más en el aspecto lingüístico que en el literario.

El último epígrafe de la primera parte anticipa algunos aspectos de la segunda, relacionados con la fundamentación investigadora de alguna asignatura.

La segunda denominada 3. *Aplicaciones docentes*, tiene un doble punto de partida: la aplicación docente en varias asignaturas de artes aplicadas, en complementariedad conceptual / cultural con algunos artículos publicados. Desde el título de cada epígrafe se hace explícito parte del título de esta tesis, la cultura y los fundamentos, ambos referidos al diseño y su docencia. Se intercalan dos niveles de aplicación, así los artículos funcionan a modo de presentación de diferentes asignaturas asociables. Las asignaturas se presentan con un esquema similar configurado por: datos de identificación, descripción, competencias, objetivos, contenidos, esquema de todos los contenidos, evaluación, bibliografía, ejemplo de las primeras unidades didácticas, ejemplo de documentación final ('tutorial') recibida por el estudiante.

El término 'cultura del diseño' se presenta relacionado con la cultura local (Vitoria-Gasteiz) y con la expresión *made in*. Esta estructura se continuará en relación con la cultura francesa contemporánea, con unos apuntes semánticos referidos a uno de sus 'fundamentos' actuales con proyección interdisciplinar e internacional, Philippe Stark. Completarán esta concepción cultural algunos aspectos del programa de la asignatura del mismo nombre. En los programas de las asignaturas solo hacemos referencia a las primeras unidades didácticas, para facilitar una comparativa y para no extendernos demasiado en el número de páginas de este trabajo. El concepto *color* aparece de manera reiterada e intermitente en la primera parte de esta tesis e incluso en las "Conclusiones" el color alcanzará el rango de fundamento. Previamente, en la segunda parte, reaparece como asignatura 'Color' en la

especialidad de Diseño de Interiores. En esa misma especialidad se toma en consideración la asignatura Fundamentos, que se podría considerar ‘oficialmente interdisciplinar’ por tratarse de una asignatura troncal, con la misma denominación y que es obligatoria en el primer curso de todas las especialidades (Diseño de Interiores, Diseño Gráfico, Diseño de Producto, etc.). Incluso en la especialidad de Ilustración tiene una denominación similar, Fundamentos de la representación y la expresión visual, que nosotros también impartimos, pero que no incluiremos aquí.

En un sentido conceptual más amplio, es necesario recordar que no se pretenden desarrollar todos los fundamentos posibles, solo contrastar diferentes fuentes documentales que ‘se interesan’ sobre los principios básicos que fundamentan la creación.

Sobre las *Referencias bibliográficas* (5.) presentadas, apuntamos que las que aparecen en *Índice*, no incluyen otras posibles bibliografías integradas en artículos y asignaturas, para limitar la extensión del trabajo y minimizar algunas inevitables repeticiones. Además, sabemos que por normativa del sistema actual de tesis solo pueden aparecer (exclusivamente) unas referencias bibliográficas finales, pero no queremos prescindir de esta referencia conceptual a otras bibliografías utilizadas anteriormente, dada su importancia para nuestro trabajo interdisciplinar. Las notas a pie de página corresponden a los textos (frecuentemente anglosajones) citados por el/la autor/a y que no hemos consultado personalmente. Diferenciando estas referencias, de las apuntadas en el epígrafe 5. *Referencias bibliográficas* (319 entradas) que si hemos consultado y citado.

Queremos, por último, recordar que un objetivo fundamental de este trabajo es la valoración pedagógica. Así, al igual que las artes aplicadas deben tener en consideración las artes (particularmente en la relación del diseño de interiores y su contenedor la arquitectura) también deben valorar la filología, al encontrarse en las fuentes bibliográficas de artes aplicadas muchas referencias a ella.

A modo de ‘antónimo’, en esta valoración interdisciplinar se deben considerar (‘reivindicar’ e integrar) ciertas recíprocas aproximaciones o acercamientos a las artes visuales por parte de otras disciplinas, particularmente aquellas relacionadas con la filología, pero también ‘referentes’ visuales utilizados en otras ramas del saber (como la filosofía o la pedagogía).

2. INTERTEXTUALIDAD Y LENGUAJE COMPARATIVO INTERDISCIPLINAR

2.01 Heterodoxos referentes: fundamentos

Empecemos con un par de finales (relativos) de dos lenguajes, el de la filosofía y el de la escultura. Hace un siglo (aproximadamente), entre 1918 y 1921, tenemos un final de la filosofía (en tanto manifiesto) y el consiguiente abandono disciplinar de Wittgenstein. De hecho, solo publicó un famoso pequeño/gran libro (80 páginas) en vida, el *Tractatus logico-philosophicus*, suficiente para revolucionar la cultura. Supuesto final de un lenguaje filosófico, pero no de ‘su lengua’/comunicación, pues Wittgenstein tiene publicaciones póstumas y además fue docente. El otro supuesto final lo propondrá Oteiza, escultor y teórico que escribe textos tan influyentes como el *Quousque Tandem...!* (1963). Nos acercamos inicialmente al filósofo desde una visión multidisciplinar, que Carmona hace explícita en el sorprendente titular *¡Ese edificio te ha guiñado el ojo!* Carmona (2015:33)

[...] cuando Wittgenstein concluyó el *Tractatus* creía haber resuelto de un modo definitivo los problemas esenciales de la lógica y que, entendida la filosofía como él la concebía, no cabía hacer nada más. De hecho, empeñarse en continuar podía generar nuevos embrollos y conducir al punto de partida. Si quería ser consecuente con el contenido de su libro tenía que abandonar la filosofía. Y así lo hizo.

Décadas después, en 1958 se produce el abandono del lenguaje escultórico por parte de Oteiza. Este aspecto, ya tratado en la página 13 de nuestra tesis (*Arquitectura, diseño, escultura, naturaleza: una identidad proyectiva*, UPV, 2011) citando una publicación/catálogo de su redescubrimiento en 1988 y que “resume sus treinta años de escultor, 1928-1958”, fue la conclusión de su propósito experimental. A partir de 1958 se dedicará a la escritura y a ‘agitar’ la cultura. Años después realizará un anexo escultórico con la etapa de ‘las tizas’ (años 70 del siglo XX) A.A.V.V. (1988:10)

[...] mi conclusión en 1958 fue un espacio vacío puramente receptivo que me dejó sin escultura en las manos unos años después esto sucedía visiblemente a muchos artistas, el Arte contemporáneo experimentalmente concluía.

Hemos empezado apuntando cierta diferenciación fundamental entre lenguaje y lengua, una deuda con Saussure y la lingüística que más adelante desarrollaremos. También desde este comienzo debemos anticipar cierta heterodoxia en nuestro enfoque del trabajo.

En el texto aparecerán términos relacionados con el lenguaje en otros contextos disciplinares (afines a las artes aplicadas) que podrían considerarse blasfemia, definida como “expresión injuriosa contra Dios o las cosas sagradas”. No obstante, creemos eludir aquí esta problemática, sustituyendo la expresión verbal por la escrita y limitándonos a ‘LA CITA’ (extensa y hermenéutica / ‘sagrada’), en múltiples textos correspondientes a diversas disciplinas. En esta irónica literalidad hermenéutica (diccionario = texto sagrado) estudiaremos la ‘hipérbola’, con referentes tan prestigiosos como el escultor Oteiza (*hiperboloide* en desocupación espacial) y el filósofo Descartes (acercamiento matemático a la hipérbola). Por otra parte, para María Moliner blasfemar es ‘hablar’ (no explicita el verbo escribir) mal de cosas dignas de respeto o veneración (cosas sagradas).

En nuestra intención de establecer algunos fundamentos, empezamos nuestra revisión por el lenguaje ‘titular’ en el contexto arquitectónico. Establecemos cierta conexión con nuestra anterior tesis que citaba esta disciplina en primer lugar (*Arquitectura, diseño, escultura, naturaleza: una identidad proyectiva*). En *El lenguaje de la arquitectura*, Hesselgren (1973: XIX) empieza por destacar la demografía, con un crecimiento rápido que culminará con un 80% de la población mundial viviendo en ciudades y el lenguaje formando parte de una arquitectura que literalmente debe:

[...] “hablar” a sus habitantes. El propósito de este libro es analizar el “lenguaje de la arquitectura” con la esperanza de que tal análisis pueda contribuir a un acercamiento más efectivo a los problemas arquitectónicos, [...] reemplazará la superstición por el conocimiento consciente basado en la investigación científica.

La demografía también aparece al comienzo de la entrevista que Dols (1973:12) realiza al arquitecto Christopher Alexander. Se considera que la población mundial se estabilizará en unos 10.000 millones y después de una nueva construcción rápida, la arquitectura se limitará a realizar el mantenimiento de lo ya construido. Entonces ya se vaticinaba que el “carácter físico del mundo” quedará determinado en los próximos años, por lo que los “errores que se cometan” pueden ser colosales e “irreparables”.

Redal (Dirección editorial de: Bernabéu, Bustamante, Calles, [...] Rojo, Rubio, Soler, etc.) en *Lengua Castellana I* nos explica el método racional para un ‘discurso’ / entrevista (como la de Alexander). Así desde *La Enciclopedia del Estudiante* se ejerce docencia y se ofrece una minuciosa planificación ‘cartesiana’ en cuatro pasos, tan sistematizada como un proyecto arquitectónico, que así facilitará el discurso del entrevistado. Redal (2005-L1:152):

1. Elegir al entrevistado. Se debe elegir a una persona que pueda aportar una información interesante.
2. Recopilar información. Una vez elegida la persona a la que se va a entrevistar, es necesario recoger información sobre ella y sobre el tema o los temas sobre los que se desee conversar.
3. Preparar un guion en el que se ordenen los principales asuntos que se desean tratar.
4. Redactar el cuestionario, es decir, el conjunto de preguntas que se van a plantear al entrevistado.

Nos interesa especialmente la expresión anglosajona *pattern language*, utilizada por Alexander para su propuesta arquitectónica que se fusiona con la del constructor, proponiendo una participación sin intermediarios del cliente o usuario.

Alexander en *A pattern language / Un lenguaje de patrones* explica el término patrón. Recordemos que anecdóticamente este término en el contexto de la cultura francesa, aparece semánticamente muy asociado al metro patrón, que en forma de barra de platino e iridio está depositado en París (Oficina de Pesas y Medidas). Una aportación con proyección ‘terráquea’ (diezmillonésima parte de la mitad de un meridiano terrestre, en la ‘histórica’ definición escolar). Es un lenguaje muy práctico relacionado con la construcción y el urbanismo, que el equipo de Alexander ha ensayado durante ocho años. Se le ofrece al usuario para que lo practique individualmente, con sus vecinos del barrio y del pueblo, participando incluso en el proceso real de construcción. En palabras de Alexander (1980:9):

Los elementos de este lenguaje son entidades denominadas patrones. Cada patrón describe un problema que se plantea una y otra vez en nuestro entorno, y luego explica el núcleo de la solución a ese problema de tal manera que usted puede utilizar esa solución más de un millón de veces sin necesidad de repetirla nunca exactamente.

El arquitecto explica el uso de este lenguaje para el diseño grupal, concretamente de una Escuela de Música. En la entrevista de Dols, el arquitecto explica que entregaron a los participantes (profesores de música, maestros y estudiantes, incluso el decano) un cuestionario de unas 45 páginas (*pattern lenguaje*) proponiendo la situación de aulas, entradas y pasillos, etc., siendo aceptado el ochenta por ciento.

Se proponen unas ‘reglas gramaticales’, para el uso de este lenguaje arquitectónico. En el texto de los patrones se sitúa (en cada uno de ellos) en primer lugar una ilustración inspiradora con un ejemplo arquetípico. Luego encontramos un párrafo introductorio que lo contextualiza valorando su contribución, como complemento de otros patrones de rango más importante. A continuación, se define el problema, se establece su esencia, se argumenta su *corpus* y finalmente se propone una solución, acompañada de una ilustración / diagrama donde se dibujan y escriben los principales componentes.

El uso de este conjunto de patrones arquitectónicos implica algo equiparable a una inmersión lingüística sobre el terreno. En la entrevista Alexander narra la experiencia humanística y la activa participación en el diseño de la Escuela de Música, dijo “necesitamos una semana para hacer esto, así es que, por favor, fijen una en la que los seis puedan dedicarnos el día entero”. El primer patrón de este lenguaje tenía relación con calles peatonales. Sentados todos alrededor de una mesa anotaron “lo que debía recordarse para ser decidido, efectivamente, sobre el terreno.”

En paralelo a la entrevista, seguimos las explicaciones teóricas de Alexander (1980) en *Un lenguaje de patrones*, destacando las sofisticadas interacciones de este lenguaje, próximas a una sintaxis. Después del diagrama antes citado al final de cada patrón, un párrafo conecta este con otros patrones menores que el lenguaje necesita para ser completado, para que los 253 patrones formen un todo. El usuario puede crear una variedad infinita de combinaciones, incluso puede modificarlo sin por ello perder su esencia.

Por su parte, Redal (2005_L1:352) nos explica la sintaxis como parte de la gramática donde se ordenan y relacionan las palabras para constituir oraciones. Apuntando que “actualmente, parece difícil diferenciarlas de la morfología, por lo que se suele utilizar el término morfosintaxis.” Los patrones podrían considerarse palabras a combinar siguiendo ciertas reglas para construir oraciones y textos.

Destacamos la capacidad combinatoria que ofrece la morfosintaxis, que según Redal (2005_L1:343) se define como parte de la lingüística “que combina el estudio de la morfología y la sintaxis, ya que se entiende que no son disciplinas independientes.” Además, presentamos por primera vez en este trabajo a la morfología, que tanto nos interesará en relación con la forma en el lenguaje arquitectónico desarrollado en la docencia de esta disciplina.

En la entrevista a Alexander se evidencia el poder de este lenguaje de patrones, incluso la tierra (la Tierra con o sin metro patrón) llega a hablar: “La tierra estaba hablando a través del significado de este *pattern*; la tierra se unía a nuestra propia inteligencia, a nuestro conocimiento de lo que estaba ocurriendo en la Escuela de Música, sobre lo que era necesario” (Dols, 1973:67). La experiencia es literalmente de inmersión (¿lingüística?), pues el grupo ‘interdisciplinar’ sale a pasear sobre el terreno a intervenir, mientras llueve caminan por el barro, mientras piensan y ‘sienten’ la mejor ubicación de calles y edificios. Finalmente regresan a la habitación para una pequeña reunión y toman unas breves notas, que resumen la experiencia exterior vivida durante una hora.

En la teoría del lenguaje de patrones, es fundamental la posibilidad de conexión/comunicación entre las partes y la facilidad para formar ‘frases’ completas para generar arquitectura, a partir de unos enunciados. Para el adecuado funcionamiento del lenguaje se establece una ordenación como secuencia lineal recta basada en las conexiones entre patrones. Cada patrón se conecta con otros mayores y otros menores, así cada patrón ayuda a completar a los mayores y es completado por los menores. En el texto con los 253 patrones estos se ordenan empezando por los más amplios (regiones, ciudades, vecindades, edificios, habitaciones) para terminar con los detalles constructivos.

A partir de los enunciados del lenguaje de Alexander, consultamos con Redal (2005_L1: 150) el concepto lingüístico del “enunciado” y apreciamos su nivel mediador cuando las unidades lingüísticas van progresando de los fonemas a los morfemas, de ahí a las palabras y a los enunciados, y finalmente a los textos. Generalmente se precisan varias palabras estructuradas en oraciones para poder comunicar una idea (enunciada).

El relato de Alexander progresa con el siguiente patrón (“entradas principales”) y la práctica del lenguaje sobre el terreno va teniendo repercusiones mentales, pero también emocionales, “el edificio estaba empezando a existir en las mentes y los corazones”, Dols (1973: 69). Los participantes empiezan a ‘hablar’ arquitectura, ‘vivenciada’ al final con este lenguaje de patrones. Al final de cada sesión, al volver a la oficina se realiza un dibujo esquemático, casi innecesario porque las decisiones sobre el terreno son muy vivas. Aquí el dibujo es el final no el comienzo, como suele ser habitual en el proyecto y construcción de la arquitectura.

En la explicación teórica de Alexander se pone algún ejemplo concreto (pedagógico) para el uso del lenguaje de patrones (las mayúsculas pertenecen al original):

Y así, por ejemplo, usted encontrará que el patrón VEGETACIÓN ACCESIBLE (60) está conectado en primer lugar con otros patrones mayores: LIMITE DE SUBCULTURAS (13), VECINDAD IDENTIFICABLE (14), COMUNIDAD DE TRABAJO (41) y TRASERAS TRANQUILAS (59). Éstos figuran en su primera página. Pero también está conectado con otros patrones menores: ESPACIO EXTERIOR POSITIVO (106), LUGARES ÁRBOL (171) y TAPIA DE JARDÍN (173). Y estos últimos figuran en su última página (Alexander, 1980:10).

Insistimos en la explicación de los “enunciados” para comprender mejor la sutileza combinatoria que ofrece la lingüística, hasta llegar al “final marcado”, como en la práctica descrita por Alexander. Como en cada patrón, el “enunciado” se plantea con una “entonación independiente” de otros enunciados, pero necesita otra característica, su

“sentido completo”. En el lenguaje escrito el “final es marcado” por un punto, la tercera característica de la “entonación”, según Redal (2005-L1: 150).

El lenguaje de patrones permite visualizar anticipadamente esta arquitectura ‘narrada’ (Escuela de Música) proyectada colectivamente sobre el terreno y finalmente ‘escrita’/dibujada a modo de pequeño apunte final. En jornadas sucesivas la narración de Alexander va progresando metódicamente de patrón en patrón (pasillos, salas de reuniones, pequeñas salas de ensayo, salas de reunión y de trabajo individual, despachos de secretarías, puertas y ventanas, etc.). El relato abarca “una semana de trabajo, desde las 8 de la mañana hasta las 6 de la tarde”. El diseño del edificio con el lenguaje de patrones estaba finalizado, y ‘escrito’ en un pequeño dibujo ‘vivido’ de unos diez o quince centímetros de largo, nada parecido al habitual conjunto de planos delineados.

En la continuidad del ejemplo que pone Alexander (1980) en su texto teórico, se observa como las ‘palabras’ se van articulando en un todo para formar una ‘oración’ (casi incluyendo su acepción espiritual) completa, necesariamente construida con patrones incompletos.

VECINDAD IDENTIFICABLE, LIMITE DE SUBCULTURAS, COMUNIDAD DE TRABAJO, y TRASERAS TRANQUILAS son patrones incompletos a menos que contengan una VEGETACIÓN ACCESIBLE; y que una VEGETACIÓN ACCESIBLE es a su vez incompleta si no contiene un ESPACIO EXTERIOR POSITIVO, unos LUGARES ÁRBOL y una TAPIA DE JARDÍN (Alexander, 1980:10).

Las oraciones tienen diferentes tipologías y junto a la frase constituyen el enunciado, con verbo, y según su número tenemos la oración “simple” y la “compuesta”, como “*No me digas que te dan miedo las tormentas.*” Que parece idónea para el conjunto de participantes que chapotean sobre el barro en el relato lingüístico de Alexander.

La práctica grupal sobre el terreno del lenguaje de patrones ha construido algo más que unas oraciones, pues ha permitido vivenciar ‘su’ edificio, proyectado por ellos durante una intensa semana, representando “al grupo de músicos, directivos y estudiantes”.

La explicación teórica de *Un lenguaje de patrones* que hemos seguido en paralelo al relato de Alexander en la entrevista de Dols (1973), llega también a su fin. Apreciamos que las oraciones y frases arquitectónicas tienen implicaciones prácticas y generan un auténtico lenguaje.

“La frase es un enunciado que no tiene verbo en forma personal: *Tiempo muerto. ¡Qué susto! ¡Pobre infeliz!*” En la explicación teórica del concepto frase, vemos su

interacción con el concepto oración, pero, sobre todo, encontramos unos referentes que nos interesan en tanto que fundamentos (primeros mensajes) del lenguaje. Redal (2005-L1: 150):

Hay gramáticos que consideran que las frases son el resultado de la elipsis de un verbo, es decir, que al decirlas se omite algo porque se sobrentiende. Por ejemplo, piensan que la frase *Buenos días* ha resultado por elipsis de una oración anterior, *Le deseo buenos días*. Otros gramáticos, por el contrario, opinan que la frase es la forma primitiva de la oración y no al contrario, que así serían los primeros mensajes en los comienzos del lenguaje.

Igual que Redal (2005) manifiesta ciertos desacuerdos entre gramáticos, Alexander en la entrevista con Dols (1973: 8) también manifiesta sus diferencias (“total desacuerdo”) respecto a la arquitectura ‘moderna’ (y su apología en el texto *Función de la arquitectura moderna*) que él entrecomilla críticamente, al tiempo que, como contraste, nos ofrece unos patrones para un nuevo lenguaje arquitectónico. En la “*Nota al lector de Christopher Alexander*” establece una complicidad emocional, explica (docencia) como en un con- ‘texto’ contradictorio “el contraste pueda animar a aquellos lectores que ya sospechan, en su corazón, de que esta clase de arquitectura sencillamente no debería construirse.”

El lenguaje de patrones de Alexander genera una poética arquitectónica, pero está sostenido por una filosofía matemática (es arquitecto y matemático) que en su sentido del orden presenta cierta sintonía con Descartes (filósofo y matemático) y su filosofía, luego denominada cartesiana (acotando las denominadas coordenadas cartesianas del espacio).

Si Alexander con su lenguaje arquitectónico tiene “una visión fundamental del mundo” donde cada patrón está relacionado con otros y “tiene un lugar en la red de la naturaleza”, Aicher (1994: 171) ofrece para la cultura del diseño ‘todo’ *el mundo como proyecto* (todo en minúscula, al ‘estilo Bauhaus’)¹ :

[...] como un mundo hecho y organizado por seres humanos. el mundo visto así es, incluso con una naturaleza preestablecida, un mundo de proyectos, sin exclusión de los proyectos fallidos, en el que la naturaleza entra a formar parte del mundo sin otra elección que la de someterse a él.

Alexander (1980: 11) en su concepción matemática del lenguaje arquitectónico, se interesa por la “relación entre problemas y soluciones”, intentando “captar la propiedad invariante común a todos los lugares que acertaron en la resolución del problema”. Una

¹ El diseño tipográfico “Carácter Universal” no utiliza mayúsculas, fue diseñado en 1925 por Herbert Bayer. Un encargo de tendencia idealista del director de la Bauhaus (entonces Walter Gropius), pensado como imagen oficial de la vanguardista Escuela, y finalmente poco utilizado.

actitud que sintonizará con la cultura italiana del diseño que ofrece Munari y cuyo método cita al *Discurso del Método* de Descartes.

Precisamente en *Apuntes para una metodología proyectual* Munari (1983: 39) sitúa el problema al comienzo de su metodología ‘cartesiana’, incluso como parte de la solución, sorprendentemente. A pie de ilustración se indica que, aunque el problema “no se resuelve por sí mismo”, no obstante, “contiene todos los elementos para su solución”, por lo que es “necesario conocerlos” y es indispensable hacer uso de ellos en el “proyecto de solución”.

El titular *Un lenguaje de patrones* de Alexander (1980: 12) no propone un único lenguaje, sino uno entre “miles de lenguajes distintos” que cada usuario puede generar/personalizar desde la estructura de patrones apuntada (253 “hipótesis”, ensayos “libres de evolucionar”).

En la *Lengua Castellana* cuando Redal (2005. L1:62) nos explica *El español de América*, también se aprecia este mismo concepto de pluralidad. Tal como sucede con “las variedades de castellano en la península Ibérica”, en América se aprecian ciertos rasgos como el seseo, el voseo y ausencias (leísmo, laísmo y loísmo). También se distinguen dos áreas diferenciadas, una conservadora (islas caribeñas, también en zonas costeras del Atlántico y el Pacífico) y otra innovadora (en el interior).

A pattern language podría considerarse una palabra nueva, un préstamo de otra lengua, particularmente del inglés, así en el español de América que utiliza *overol* en lugar de *mono de trabajo*. La lengua viva que propone Alexander (1981) en *El modo intemporal de construir*, se corresponde con una sociedad viva donde el individuo puede personalizar y también compartir aspectos tradicionales consensuados por la experiencia, patrones sedimentados por el paso del tiempo, así la sociedad, tendrá un “lenguaje único, parcialmente compartido” Alexander (1980: 12).

En este sentido de repetición colectiva y variación individual, Redal (2005-L1:36) nos explica el concepto de la variación lingüística, pues “ni siquiera una misma persona habla siempre igual”. Las variaciones principales que afectan a una lengua son “espaciales o geográficas, variaciones sociales y variaciones estilísticas.”

El lenguaje de Alexander también es ‘extenso’, configura una trilogía editorial, aunque solo por razones operativas, que forma un todo ‘inseparable’ entre la teoría y la práctica experimental. Venimos aludiendo a *Un Lenguaje de patrones. Ciudades. Edificios. Construcción* (1980 / 1977 Nueva York) que es el segundo de una trilogía: *El modo intemporal de construir* (1981 / 1979 Nueva York), *Urbanismo y participación: el caso de la Universidad de Oregón* (1976 / 1975 Nueva York). “Los tres procuran conformar una

alternativa que desafíe las ideas actuales sobre arquitectura, construcción y planificación” y que “gradualmente reemplace” las ideas y prácticas actuales (Alexander, 1980:6).

En la primera parte de la trilogía (*El modo intemporal...*) Alexander (1981:9), se nos ofrece un *manual de uso*; se nos dice incluso como debe ser la lectura rápida, dando más importancia a la globalidad que a los detalles, fáciles de encontrar en el contexto de la totalidad:

Si solo puedes dedicarle una hora, tiene mucho más sentido que lo leas por encima durante esa hora a que solo leas los dos primeros capítulos con todo detalle. Por tal razón, he dispuesto cada capítulo de manera que puedas leerlo en su totalidad en un par de minutos, leyendo sencillamente los encabezamientos en cursiva. Si lees el principio y el final de cada capítulo y los encabezamientos intermedios en cursiva, volviendo las páginas tan rápido como puedas, aprehenderás la estructura global del libro en menos de una hora (Alexander, 1981:9).

Un lenguaje de patrones ha necesitado mucho tiempo (“bastantes años”) para conseguir que sea un “lenguaje vivo”, un arquetipo para desarrollar otros lenguajes personales. Según Alexander (1980:12) se trata de un núcleo arquetípico de “todos los lenguajes de patrones posibles”, un potencial a desarrollar “tomando el lenguaje impreso en este libro como punto de partida.”

Desde la cultura del diseño, Bürdek (1994) aporta una valoración del lenguaje de patrones que considera como “método de proyectación”, destacando las posibilidades de conexión de las ‘palabras’/patrones y su ilimitada capacidad combinatoria (ya apuntada). Tiene como objetivo que:

[...] estos habitantes comprendan que todas las estructuras, edificios, objetos, etc., que los circundan, poseen un lenguaje propio. Las palabras sueltas (“patterns”) de este lenguaje son descritas mediante un total de 253 ejemplos aislados, de los que se pueden extraer un número ilimitado de combinaciones. [...] Cada uno de los “pattern” individuales tiene conexiones con otros, y ninguno existe como unidad aislada (Bürdek, 1994:163).

Cuando los autores (Alexander, con Ishikawa y Silverstein, 1980:13) ofrecen un resumen del lenguaje, destacan su valor unitario como trilogía de libros que comparten unos términos como tejido / textura malla / texto, que evidencian sus posibilidades de conexión “a la manera de una aguja que recorre una urdimbre”. Así *Un lenguaje de patrones* “tiene la estructura de una malla” utilizada como “una *secuencia*”.

El resumen del lenguaje está concebido como una secuencia ‘narrativa’ con gran sentido pedagógico, que funciona como índice y “mapa base” que permite establecer un

lenguaje para el proyecto propio, “si el lector lee las frases que conectan los grupos de patrones” (Alexander, 1980:13). En un sentido relativamente equiparable, Martínez (2001:16) citando a Segre en *La intertextualidad literaria* observa como la noción etimológica de texto viene asociada con la del término tejido, un aspecto tradicionalmente relacionado con alguna de las artes aplicadas (diseño de indumentaria o Moda):

La palabra *textus* (asegura Segre C. *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985, p.367) no se impone en latín hasta que Quintiliano, como uso figurado del participio pasado de *texere*, “tejer”. La palabra “texto” desarrolla, por lo tanto, una metáfora que ve “la totalidad lingüística del discurso como un *tejido*” (Martínez, 2001:16).

Desde el lenguaje arquitectónico se ofrece una concepción equiparable en el término “entramado” que relaciona la compleja relación entre dibujo y palabra. El trabajo coordinado por Gómez Molina (2005) *Los nombres del dibujo* relaciona conocimiento visual y lenguaje verbal, formando parte de un conjunto de cinco volúmenes que analizan ampliamente el concepto de dibujo, que evidentemente interesa a las artes aplicadas:

Las palabras y el dibujo: A título de pequeño inventario podíamos establecer provisionalmente la siguiente taxonomía que puede ayudarnos a comprender, más si cabe, la complejidad del entramado desde el que tratamos de explicarnos cuando nos referimos a él. [...] la importancia del dibujo podemos también apreciarla por la capacidad de generar palabras que directa o indirectamente influyen en el lenguaje común, o son traspasadas a su lenguaje específico. [...] muchas de ellas pueden modificarse al pasar de uno a otro apartado en la medida que consideremos su papel de homónimos o sinónimos de algunos de sus términos (Gómez Molina, 2005:12).

Hesselgren (1973) en *El lenguaje de la arquitectura* y desde otro referente arquitectónico valora un tejido multidisciplinar compartiendo conocimientos; una actitud que también fundamentó nuestra tesis multidisciplinar interesada por la arquitectura, el diseño, la escultura y la naturaleza. Así el autor afirma que el arquitecto “debe tomar sus datos de varios campos del conocimiento”, que va detallando:

[...] debe conocer algo de biología. [...] debe tener algo de psicólogo. Si es también urbanista, debe estudiar sociología y, por supuesto, para poder solucionar los problemas técnicos de su trabajo debe utilizar sus conocimientos de física (Hesselgren, 1973:XX).

Este interés del arquitecto por otras disciplinas también lo apreciamos en un cuadro de características de dicha profesión, dentro de un trabajo relacionado con la psicología. Estructurado como diagrama utiliza un sistema cartesiano de ordenadas y abscisas, que

Moles (1972:183) también repite en otro texto (*El Kitsch*, 1973) que más adelante utilizaremos en relación con la cultura del diseño. En este diagrama (“*Espectros de aptitudes de los constructores de ambientes*”) observamos como se valora la formación del arquitecto (con puntuación de 5 a 1 para todo el diagrama), contextualizado entre otros profesionales entre los que aparecen profesionales como el mueblista y el modelista, relacionados con las artes aplicadas. En el eje de *ordenadas* / vertical, apilado de arriba abajo:

MODELISTA / Objeto cotidiano, MUEBLISTA / Humanización de la geometría, PROMOTOR / Realización del ‘pliego de condiciones’, ARQUITECTO / Voluntad de crear el medio ambiente, URBANISTA / Estructuración social, ORDENADOR TERRITORIAL / Ecología social, PLANIFICADOR / Sociedad futura.

En el eje de *abscisas* / horizontal, de izquierda a derecha: Para el ARQUITECTO: Función de lo real 2, Talento artístico 5, Conocimientos tecnológicos 2, Racionalidad 3, Capacidad de síntesis 4, Sentido del futuro 2, Aptitud para manejar seres humanos 3 (Moles, 1972:183).

En el lenguaje arquitectónico estudiado por Hesselgren la “psicología de la percepción aplicada” se valora como una parte importante de la formación del arquitecto, aunque el dibujo de planos es norma a mantener, pues no quiere decir que “los estudios de planos puedan ser dejados de lado en la formación de un arquitecto” (Hesselgren, 1973:XXI). El dibujo tiene unos nombres propios que van definiendo su identidad, particularmente en el epígrafe *Las palabras y el dibujo*. Concretamente en el parágrafo “*Nombres que definen la identidad y el sentido del dibujo:*” destaca el aspecto operativo “1.a. Dibujar, diseñar, trazar, gráfico” y también aspectos más teóricos “1.b. Idea, concepto, diseño interno, pensamiento, imaginación, invención, [...]” (Gómez Molina, 2005:12).

Hesselgren en su reflexión sobre el sistema de los significados en el lenguaje gráfico de la arquitectura (*El lenguaje de la arquitectura*, 1973), repara en la problemática imprecisión conceptual del lenguaje cotidiano con señales y signos como fenómenos separados, pues no siempre existe una distinción neta entre los conceptos designados.

Hacemos una última referencia al entramado taxonómico relacionado con el dibujo antes anunciado por Gómez Molina (2005:12), del que se desprenden términos como forma, punto, línea, contorno, a los que enseguida nos acercaremos en tanto fundamentos interdisciplinarios. Así en la categoría de “Nombres vinculados a las formas de conocimiento y sus aplicaciones”, sitúa al dibujo analítico, descriptivo, conceptual,

decorativo (entre otros) que nos interesan especialmente. De la categoría de “Nombres de las formas que estructuran los dibujos y de sus relaciones” destacamos la forma, el punto, la línea, el contorno y la textura (entre otros), con los que se puede estructurar una “Composición” y un ‘relato’. Seguidamente destacamos el concepto color, dentro del apartado *Los fenómenos de estructuración desde el punto de vista de la estética formal*, en otro inventario de términos relacionados con *El lenguaje de la arquitectura*, donde apreciamos ciertas afinidades con los términos utilizados en dibujo. De tal manera que Hesselgren (1973:205) también coincide con Gómez Molina en señalar entre otros conceptos a la forma (visual y háptica o táctil) y la textura, apunta también la luz y el color (los colores primarios en particular).

2.02 Color y lenguaje

En el *Diccionario Akal del Color* (Sanz / Gallego, 2001) el lenguaje también se hace cromático, como apreciamos en la definición de *lenguaje cromático* en tanto “medio de comunicación visual” estructurado por “determinadas normas cromatológicas y cromosintácticas.” También destacamos en esta definición de Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego aspectos antropológicos relacionados con las lenguas (en plural), sobre los que más tarde insistiremos:

[...] principios de carácter evolutivo, como el de la constancia cuantitativa y la jerarquización de las designaciones básicas (en cualquier lengua, once es el número máximo de designaciones cromáticas básicas, cuya discriminación se fundamenta en este orden: entre la oscuridad y la claridad, distinción del *rojo*, distinción del *amarillo* y del *verde*, distinción del *azul*, distinción del *pardo*, distinción del *púrpura*, *rosa*, *naranja* y *gris*; sin olvidar la excepción que supone la carencia del *pardo* en muchas lenguas orientales y su denominación como *negro-rojo* en otras; o la modificación jerárquica en algún caso (Sanz / Gallego, 2001:523).

Los mismos autores aprecian un “enfoque más abierto de los lenguajes cromáticos” que implica “la consideración de numerosos signos y conceptos” y ponen como ejemplos semánticos la bandera blanca (“paz, amistad”), la negra (“piratería, enemistad”) o la roja (“inminente proclamación de la ley marcial, insurrección revolucionaria, movimiento obrero, U.R.S.S.”). Para nuestro estudio de la cultura francesa destacamos la bandera tricolor (“Revolución francesa, liberalismo europeo, anti-absolutismo, republicanismo”, Sanz / Gallego, 2001:523). En la definición de “colorismo del lenguaje” que aparece en el *Diccionario* de Sanz y Gallego (2001) valoramos la relación de algunas expresiones cromáticas en diferentes lugares con la cultura y la comunicación. Expresiones coloristas aparecen como “rasgo distintivo esencial del pensamiento icónico de la cultura o culturas a las que sirve como medio de comunicación”. Como ejemplo en la lengua española destacan las expresiones “*agua azul*” (agua fría), “*agua roja*” (agua caliente), o el “*amarillismo*” que se relaciona con el sensacionalismo informativo.

El mismo autor sigue utilizando términos lingüísticos en el *Lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*, Sanz (2009) ampliando el espectro conceptual del término lenguaje.

[...] desde las perspectivas contemporáneas acerca de la imagen (teórica, científica, técnica), la palabra *lenguaje* ya no alude solo a los sistemas de signos verbales, sino también a otros, entre los cuales aquí nos interesan los de signos icónicos. [...] El lenguaje del color puede ser interpretado, ahora, también como un juego de unidades icónicas, no solo léxicas (Sanz, 2009:14).

Para Sanz la incorporación de los signos icónicos a los habituales signos verbales del lenguaje amplía su concepción comunicativa y permite dotar de un lenguaje al color. También el aspecto comunicativo de la arquitectura permite a Mûnir (1973) *La lectura del ambiente* y no solo limitar la lectura a los textos escritos más habituales.

La lectura del contexto en el que se plantea la arquitectura está en relación directa con la elección de “medios”, es decir, con la organización que hace “comunicativa” aquella arquitectura: por ello se vincula directamente a los objetivos culturales y sociales.

1. El espacio ambiental es un hecho físico objetivo. [...]
2. [...] las cualidades espaciales de un ambiente cualquiera no son invariables. Varían con la variación de lectura (Mûnir, 1973:48).

Si el espacio ambiental es un hecho físico objetivo, el color también tiene una lectura objetiva en su aplicación habitual como cuatricromía en las artes gráficas. Así podemos contraponer la ‘subjética’ designación lingüística “*remolacha*” con su expresión ‘técnica’ en inglés para la imprenta “C30 M100 Y0 K30” que indica los porcentajes de cian (azul), magenta, amarillo y negro. Sin olvidar que para Mûnir (1973:49) *La lectura del ambiente* también es imprecisa, pues el espacio se conoce por “mi lectura” que “es subjética y funcional” y se estructura en función de la percepción de ‘mi’ cuerpo, de ‘mis’ recuerdos y de ‘mis’ esquemas mentales.

Color y lenguaje, aparecen valorando la cultura, la educación y la comunicación /transmisión, vistas/‘leídas’ desde la filosofía, cuando Sanz (2009:15) destaca:

Los vínculos psico-iconolingüístico entre lenguaje (icónico o verbal) y percepción, cognición y cultura implican que ambos tipos de lenguaje pueden determinar la percepción del mundo a través de la *educación* [...]

Señala que con la incorporación de la dimensión iconolingüística, el lenguaje del color experimenta una ampliación del enfoque filosófico (cromático) de Ludwig Wittgenstein en *Observaciones sobre los colores*, Barcelona, Paidós, 1994 (trad. Alejandro Tomasini Bassols):

[...] de manera que éste ya no es solo “otro contexto lingüístico más”, en el sentido exclusivamente verbal que se deriva de la valoración del color “como ejemplo de la importancia del contexto social y antropológico en que se desarrolla el uso de las palabras” (Sanz, 2009:15).

Este contexto social y antropológico que subraya Wittgenstein (1994) también es importante para *La lectura del ambiente* en arquitectura, que está relacionada con el grupo social y la cultura, como establece Múnir (1973:49) cuando se interesa por “la elección de los medios de lectura”. En dependencia de múltiples factores: “*Mi* cuerpo” que disfruta físicamente del espacio, “*Mi* grupo social”, “*Mi* posibilidad de disfrutar del espacio”, “*Mi* cultura” en relación con la sensibilidad y recuerdos personales.

Sanz (2009:136) también remite a la cultura para interesarse por ciertos ‘cultismos’ lingüísticos a la hora de crear una nueva palabra. Por ejemplo, relaciona con la ‘*iconolingüística*’ el término ‘*cromosintaxis*’ que define como “el estudio de la forma y la funcionalidad que adquiere la significación cromática de los lenguajes de la imagen.”

En la lectura del contexto arquitectónico que estudia Múnir (1973:49), los intelectualismos (“*Mis esquemas mentales*”) también se consideran con cierta prevención (“Preconcebidos”). Pone como ejemplo la diferente percepción y lectura del espacio urbano por parte de los egipcios ‘históricos’. Aquellos con su estructura social y su conocimiento del universo deberían tener “una percepción y lectura del espacio urbano totalmente distinta a la nuestra”. Pero si tenemos en cuenta que el cuerpo humano no ha cambiado desde entonces, “entre mis reacciones y las del egipcio de la antigüedad” respecto a la percepción de las pirámides, con su sentido del peso, “debe haber algo en común”.

Sanz (2009) también toma ‘históricos’ referentes como Arnheim (1979), cuyo texto *Arte y percepción visual*, citaremos posteriormente en nuestro trabajo. Esto le permite ir construyendo su nuevo término *cromosintaxis* (“derivado de la expresión *sintaxis de las combinaciones*” de Arnheim), entendido como la forma de la significación cromática. Sanz hace un recorrido por la historia del lenguaje cromático:

[...] su aplicación al estudio de los lenguajes de la imagen, para la designación del conjunto de criterios que afectan a las mezclas, síntesis y combinaciones cromáticas, data de 1985. Más tarde, hacia 1996, con el desarrollo de la perspectiva iconolingüística en las teorías y en las técnicas de la imagen, del arte y del diseño, empezó a denominarse cromosintaxis al conjunto de estudios de las ciencias y teorías del color y de la imagen referentes al análisis, descripción y explicación de los “coloridos iconolingüísticos”, en su calidad de agrupamientos funcionales de colores constituyentes de unidades esenciales del nivel formal de la significación icónica (Sanz, 2009:136).

En la “lectura” del contexto (histórico incluso) donde se plantea la arquitectura, Múnir (1973:50) afirma que para organizar un “discurso” se puede partir de cualquiera de

los tres términos que actúan a la vez en la lectura del ambiente: “las cualidades espaciales leídas, los medios (los instrumentos semánticos) y nuestra percepción.”

Para determinar el color de la palabra escrita, especialmente “la sinestesia cromática sugerida por los textos literarios”, Sanz (2009:171) cita el estudio de Ludwing Schraeder, *Sensación y sinestesia. Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*, Madrid, Gredos, 1975. Allí se toman en consideración aspectos lingüísticos relacionados con otros médicos y psicológicos, para un estudio de orientación más ‘científica’ de la literatura. Al efecto se ha observado que la mayoría de las personas que perciben sinestesias cromáticas visualizan efectos ilusorios de color al observar letras sueltas y también al leer palabras completas, que en ningún caso están provistas de color.

Buscamos la definición de sinestesia en *Lengua Castellana*. Redal (2005-L2:356) explica que se trata de una “figura” que consiste en la atribución a “seres u objetos” determinadas “cualidades de las que no pueden ser partícipes”, pero que no obstante “admiten por asociación subjetiva” y se aporta como ejemplo: *voces blancas*.

En el diccionario especializado de Sanz y Gallego (2001:821) buscamos la definición ‘completa’ de sinestesia cromática, que en primer lugar destaca su valor ‘inter-sensorial’: “Percepción de color sugerida por una sensación de diferente naturaleza (auditiva, gustativa, olfativa, háptica, etc.), como un cerúleo sugerido por la percepción de una palabra o un aroma sugerido por un violeta.” También se destaca su valor ‘comparativo’: “Nombre que se da a la correspondencia que se establece, conceptual o simbólicamente, entre un color o una coloración y un objeto o concepto.” Incluso aparece relacionada con el tropo retórico, una *figura* lingüística concreta: “Tropo retórico que se obtiene al combinar dos imágenes de diferente naturaleza perceptual, como un chirrido escarlata o un bermellón aromático.” En relación con las sinestesias cromáticas de la imagen, se pone como ejemplo ‘otra’ lectura del Quijote, de modo que para algunas personas sinestésicas: el capítulo primero de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Miguel de Cervantes, 1605) es “pardo veteado de bermellón y oliva, con intermitencias ambarinas ramificándose y alejándose.”

Sanz (2009:176) afirma que se trata del caso extremo de visión sinestésica, donde encontramos “perceptores que describen” (con más o menos detalle), un determinado “color” como “propio de la lectura”, bien de cierta “parte” de una obra literaria, o incluso de la “totalidad” de una obra poética.

Dentro de la sofisticada categoría de *La experiencia del color grafemático y léxico en poesía y arte visual*, Sanz (2009) aporta referencias literarias (en prosa y en verso) de la cultura francesa, citando a Balzac, Baudelaire y Rimbaud, entre otros “autores sinéstetas y pseudosinéstetas”:

[...] en la estela de Vladimir Nabokov (quien era sinésteta genuino) o de Honoré de Balzac. En los casos de los poetas sinéstetas y pseudosinéstetas cuyos colorismos comprenden de manera especial las sugerencias de ciertas sinestesias cromáticas, podemos decir que (también quizá solo en este sentido y a veces de una manera inconsciente) siguen la tradición de Dante Alighieri, Luis de Góngora o Charles Baudelaire (Sanz, 2009:178).

Entre un amplio repertorio de autores a lo largo de la historia de la cultura:

Por mencionar solo a algunas de las personas que más han recurrido a esta expresión sinestética del color en sus poéticas (siendo o no sinéstetas). Pero, en este mismo sentido, podemos citar a Pedro Calderón de la Barca, Juana Inés de Asbaje, Anne-Louise Germaine Necker, Arthur Rimbaud o Georg Trakl (Sanz, 2009:178).

A otro nivel cultural encontramos también en la prensa ciertas asociaciones de letra impresa y color, explicando Karella Vázquez (2004) cómo el fenómeno de la sinestesia cromática pasa a ser objeto de estudio psicológico en la universidad. El relato podría empezar con el tópico ‘Erase una vez A.M.’:

Desde que aprendió a leer, A.M. pensaba que las palabras eran de colores. Leía la palabra *amor* en verde, independientemente de que estuviera impresa en negro. Para ella, las palabras de los libros eran verdes. Ahora, A.M. es estudiante de psicología. Un día en clase, mientras explicaban las consecuencias de algunas alteraciones genéticas, descubrió que el resto de las personas no veía las palabras como ella (Vázquez, 2004:92).

Allí se explica que A.M. pensaba que era “normal”, pero ese día se enteró de que era algo “digno de estudio”. Este descubrimiento casual puso el fenómeno de la sinestesia en el “centro de la curiosidad del departamento” (psicología experimental y del comportamiento) de la Universidad de Granada.

La experiencia cromática del espacio y de la forma en poesía y arte visual lleva a Sanz (2009:212) a relacionar la sinestesia con Goethe y la Bauhaus (también De Stijl). Señala que artistas, profesores y alumnos interesados en la fenomenología iconolingüística, consideran sus trabajos de “lectura obligatoria en cualquier curso de *Elementos básicos de la imagen*.”

Arnaldo (1999) en la introducción al texto que Goethe (1999) dedica al color (*Farbenlehre / Teoría de los colores*), estudia la teoría del color y la práctica pictórica, destacando su influencia sobre muchos pintores vanguardistas. Afirma que la contemporánea proyección en la fisiología del color:

[...] antes que al gran Helmholtz o a Hering, tiene a Goethe por fundador. [...] es muy significativa la contribución de Goethe. A este respecto, como es sabido, su libro [...] inspira las teorías artísticas clásicas sobre el color en el siglo XX, que nos trasladan a Itten, Kandinsky, Klee, Bruno Taut, R. Delaunay, y a otros. La lectura moderna de Goethe ha puesto de relieve, [...] sus extraordinarios valores pedagógicos para la enseñanza artística (Arnaldo, 1999:31).

Entre los pintores influenciados por la teoría cromática de Goethe, destacan en la Bauhaus un par de artistas (y profesores) que publican dos libros sobre color que “continúan ejerciendo influencia”, especialmente a nivel pedagógico. Itten (2001) publica *El arte del color* y Albers (1982) *La interacción del color*. Grimley / Love (2009) apuntan que en el curso preliminar Itten desarrollo “la rueda de color de 12 tonos” que culminaría en su libro ‘de culto’ que “todavía se publica” a pesar de algunas reticencias ya superadas:

Itten identificó siete normas de contraste que estudiaban, de un modo científico, los efectos subjetivos de la combinación de colores, su proposición y armonía. Sus creencias filosóficas y místicas influyeron en su interpretación del uso del color, por ello, algunos descartan la importancia de sus descubrimientos (Grimley / Love, 2009:138).

Señalamos los siete contrastes de Itten (2001) en sus denominaciones ‘originales’:

Table des matières : [...] Les sept contrastes de couleur. Contraste de la couleur en soi. Contraste clair-obscur. Contraste chaud-froid. Contraste des complémentaires. Contraste simultané. Contraste de qualité. Contraste de quantité (Itten, 2001:3).

Grimley / Love (2009) apuntan que Albers escribió su libro ‘de culto’ cuando ya impartía clases en Yale y “amplió los ejercicios de Itten” para enfatizar la idea de que el color (y su *interacción*) “es una disciplina que debe aprenderse.”

Albers (1982) efectúa una peculiar lectura cromática a nivel pedagógico, empezando ya desde la Introducción con una inquietante afirmación/‘contraste’, “el color engaña continuamente”. El texto recoge una manera experimental de estudiar, debido a que el color “el más relativo de los medios que emplea el arte”, pues la percepción visual no suele apreciar como es físicamente el color en realidad. Veamos su primera lectura:

En primer lugar, hay que aprender que un mismo color evoca innumerables lecturas. En vez de aplicar mecánicamente o presuponer las leyes de la armonía cromática, se trata de producir efectos cromáticos definidos a través de la interacción del color, haciendo, por ejemplo, que dos colores muy diferentes parezcan iguales, o casi iguales (Albers, 1982:13).

Wittgenstein (2014) en su filosófico acercamiento al tema, reflexiona sobre el color blanco/gris de la nieve y la consecuente valoración del contexto por contraste. En este sentido encontramos sintonía conceptual con la ilusión óptica/cromática explicada por Albers (1982):

I-2. Si digo de un pedazo de papel que es blanco puro y si se colocara junto a él nieve y ésa entonces pareciera gris, en su medio ambiente normal yo, de todos modos, tendría razón en llamarlo blanco y no gris claro (Wittgenstein, 2014:2).

Albers (1982:13) explica los objetivos pedagógicos de su lectura cromática, que incluye la “articulación”. Qué como la “observación” son las capacidades a desarrollar, a modo de entrenamiento general en relación con la acción de los colores, sintiendo su “parentesco”.

Buscamos la definición de “articulación” en *Lengua Castellana* donde se alude al sistema fonológico en el que las letras son la representación gráfica de los sonidos. Pero no se da el equivalente al concepto de sinestesia ‘exacta’, pues Redal (2005-L1:326) afirma que no existe una correspondencia exacta entre letra y sonido. Entre los ejemplos, el de una letra que no representa ningún sonido: *h* (*hombre*).

En el desarrollo pedagógico del color Albers (1982:14) también valora la “acentuación” (“por límites que unan o separen”), término que en la lingüística es objeto de una sofisticada reglamentación. En su pedagogía cromática utiliza “la decepción (ilusión)” con ejercicios que muestran la inestabilidad del color. En la interacción entre colores se aprende “la interdependencia del color con la forma y la ubicación”, también con la “cantidad”, la “cualidad” y la citada “acentuación”.

Redal (2005-L1:324) confirma la fuerza expresiva de este ‘sonoro’ recurso, que implica también la expresión gráfica (“tilde”). Se realiza una sílaba en la palabra “por medio de la mayor energía o fuerza con que se pronuncia”.

En las heterodoxas entradas al campo cromático, destaca el histórico referente científico de Newton, y su influyente aportación del círculo cromático, que tendrá gran repercusión pedagógica por influencia de Itten, entre otros. Grimley y Love (2009:138) señalan que Newton “fue el primero en entender que los colores no se ordenaban de forma

lineal, sino que existían en un continuo” al que denominó “círculo cromático”, todo un sistema equilibrado que no ha perdido vigencia.

El rigor científico de Newton tiene alguna ‘arbitrariedad’ cromática (propia del *zeitgeist*) al incorporar el añil para formar una escala musical con los siete colores (rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil “para definir un séptimo tono” y violeta). El arco iris como ordenación natural de los colores ya lleva implícita cierta circularidad.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX, otros eruditos continuarían el trabajo de Newton. El primer círculo cromático (o rueda cromática), dividido en casillas coloreadas, fue elaborado por el padre Castel en su *Optique des couleurs* en 1740 (Laneyrie-Dagen, 2013:109).

Así Nadeije Laneyrie-Dagen destaca la aportación de la cultura francesa, particularmente de un gran maestro del color, Chevreul, que, como luego veremos, tuvo gran influencia en la docencia cromática:

Posteriormente, aparecieron series ópticas más precisas, que representaban los colores del espectro solar según su orden de sucesión visible en el arco iris y según la descomposición de la luz establecida por Newton: el químico Eugène Chevreul creó estos esquemas en las décadas de 1830-1860, cada vez más difundidos a lo largo del siglo XIX (Laneyrie-Dagen, 2013:109).

Küppers (1973) en el epígrafe *Crítica de los sistemas cromáticos* valora la aportación pionera del físico y matemático Johann Heinrich Lambert (1728-1777), que incluso se concretó en una forma tridimensional (pirámide) muy diferente de la circularidad que estamos apuntando. Al parecer fue:

[...] el primero que intentó reunir con éxito todos los fenómenos cromáticos en un sistema de relación. Su cuerpo cromático era una pirámide; [...] los puntos del vértice del triángulo básico se formaban por los colores amarillo, rojo y azul. [...] El punto negro estaba en el centro de ese triángulo. Las superficies de sección a través de la pirámide paralelas a la superficie básica mostraban colores cada vez más claros a medida que esas superficies de sección se acercaban a la cúspide de la pirámide. El punto blanco era la cúspide misma (Küppers, 1973:113).

Si Newton concibió el círculo cromático, fue Itten, ya desde su docencia en la Bauhaus, quien más ha influido en su aplicación pedagógica. Grimley / Love (2009:138) explican que el círculo cromático de Itten se basa en tres colores primarios (rojo, amarillo y azul), que mezclados dan 12 tonos. No consideró necesario ampliar el círculo a 24 o más tonos ya que “la complejidad del sistema de nomenclatura que estableció hacía difícil

identificar los diferentes colores”. Toda una problemática ‘lingüística’. R.A.E. *Nomenclatura*: “conjunto de las voces técnicas propias de una facultad.”

Maestros de otras disciplinas tan diversas, como la literatura o la filosofía, participan en la construcción del vocabulario cromático. Laneyrie-Dagen (2009:109) valora las aportaciones ‘interdisciplinares’ de “el pintor Philipp Otto Runge o el escritor Goethe”, de “los eruditos Hermann von Helmholtz y Charles Henry” y en el siglo XX “el filósofo Ludwig Wittgenstein”. El color adquirió una dimensión subjetiva individual, con influencia del “contexto visual” (hora del día y proximidad de los colores). El círculo cromático facilitó un “código de referencias” para la praxis de los artistas. Destacamos que además “fijaron un vocabulario cuyas definiciones constituyen desde entonces parte del estudio del color.”

Realizamos un primer acercamiento a artistas relacionados con la Bauhaus, como Kandinsky (sinestésico y espiritual) e Itten y también a otros que luego veremos, como el francés Delaunay. Helen Varley (1982) señala la influencia en Kandinsky de la “teosofía” (Blavatsky) y también de Besant y Leadbeater, cuyo texto (*Formas del pensamiento*, 1901, Londres) contiene ilustraciones abstractas coloreadas. Según esta pareja de autores, las imágenes impresas corresponden a la materialización como formas y colores “reales” de sus pensamientos, visualizados de “manera clarividente.” Así *De lo espiritual en el arte* (1912) de Kandinsky parece recoger esas influencias ‘sutiles’:

La sensibilidad al color llenó toda la vida de Kandinsky; incluso experimentaba la música en términos de color, y los sonidos de las trompetas y las flautas que se le aparecían como destellos sucesivos de color escarlata y azul claro. No es de extrañar, pues, que llegara a considerar el color como un poder que, independientemente de la forma “influye directamente en el alma” (Varley, 1982:94).

Si enigmáticos eran estos referentes esotéricos (teosofía) utilizados por Kandinsky, no eran menos crípticas las explicaciones cromáticas de Klee, profesor y compañero en la Bauhaus. El color aparece en el último punto de sus *Esbozos pedagógicos* (2007) que él titula *El movimiento perpetuo del color* y que acompaña con unos esquemáticos dibujos. El gris aparece como punto central entre dos colores opuestos el verde y el rojo. Antes apunta su concepción dinámica ‘complementaria’ cuando “el *pathos* (lo trágico) se muda en *ethos* englobando fuerza y contrafuerza reunidas”. Apreciamos cierta sintonía con el concepto de contraste (*7 contrastes cromáticos*, con el rojo y el verde como complementarios)

destacado por Itten (2001), cuando Klee (2007) aparece interesado por el movimiento perpetuo “promete la unión de los opuestos” como el calor y el frío:

Para comenzar, movimiento y contra-movimiento, así >> o << así. Con esto, aparece un centro, el gris central (fig.83). Cuanto más pura la presentación del gris, más restringido su dominio, teóricamente limitado a un punto.

A la izquierda del punto gris predomina el verde; a la derecha prevalece el rojo, de modo que podríamos inclinarnos a la presentación más pura que sigue (fig.85) (Klee, 2007:118).

Seguidamente haremos una esquemática revisión de estos artistas relacionados con la Bauhaus. Atendiendo luego especialmente a Itten, interesándonos ahora la relación entre Kandinsky (nacionalidad rusa y francesa) y el francés Delaunay con su lenguaje fundamentado en el color que incluye referentes musicales que ya apuntamos con Newton y su séptimo color (añil) para ‘completar’ la escala musical. Sigamos el relato cromático de Varley (1982:94):

A principios de 1912, Kandinsky recibió una carta de un joven pintor llamado Robert Delaunay, que había estado experimentando no con su propia psique, sino con las teorías tradicionales de los colores. Se sentía excitado con los descubrimientos referentes a “la transparencia del color, que puede compararse a las notas musicales”, y que elaboró en una serie de pinturas llamadas *Ventanas*. Pero al poco tiempo, se sintió más intrigado por el propio color que por la búsqueda de su transparencia.

De forma explícita Delaunay proclama el color como fundamento del lenguaje artístico (abstracto incluso) y en 1912 pinta *Disco, primera pintura no objetiva*. Recordemos que Kandinsky publica *De lo espiritual en el arte* en 1911 y firma la *Primera acuarela abstracta* en 1910, aunque los especialistas la datan en 1913:

“El color, fruto de la luz”, declaró, “es el fundamento de los medios de que dispone el pintor y al mismo tiempo su lenguaje”. El resultado, a últimos de 1912, era lo que Delaunay describió más adelante como incursión en el “real problema nuclear de la pintura”, un experimento atrevidamente titulado *Disco, primera pintura no objetiva*. Esta proporciona un indicio sorprendente de que los primeros pasos del arte abstracto guardaban una estrecha afinidad con el trabajo de los psicólogos experimentales de las primeras décadas del siglo XX (Varley, 1982:94).

Pasamos del nacimiento (uno de ellos) de la abstracción mediante los círculos de colores en el lenguaje de Delaunay, al círculo de los colores con el advenimiento del *ethos* cromático con el que Klee (2007:121) concluye (último párrafo) sus *Esbozos pedagógicos*: “Hemos llegado al círculo de los colores del espectro, al *ethos* cromático [...]” y señala un

cambio fundamental (algo críptico) “ahora ya no es cuestión de ‘allí’ sino de ‘por todas partes’ y por tanto también de ‘allí’.” Un cambio netamente lingüístico.

De cara a una valoración de la influencia cromática de la Bauhaus (particularmente con Itten) sobre la pedagogía racional del color, posteriormente impartida en otras escuelas de artes aplicadas, es importante considerar la influencia previa de Wilhelm Ostwald. Este químico durante la 1ª guerra mundial publicó una nueva teoría del color que fue dominante en la siguiente década. Aplicando las aportaciones del fisiólogo Gustave Fechner, ‘reglamentó’ una escala cromática de grises (“en una forma regular y cuantificable”) con gran valor docente. Varley (1982:95) subraya “el gran atractivo de este esquema para las escuelas como la Bauhaus” con un cambio conceptual en la aplicación artística del color, desde “las dificultades psicológicas” a “un estudio puramente matemático.”

Küppers (1973:113) en el epígrafe *Crítica de los sistemas cromáticos* valora la aportación de Ostwald (1853-1932), concretada en un doble cono cromático. Señala cómo este “halló un error de construcción en la esfera cromática de Runge” pues las posibilidades de variación de un color hacia el negro o el blanco no era correcta “en la superficie curvada de una esfera” sino que “las posibilidades de variación deberían transcurrir en línea recta”. Esto era posible en el círculo cromático organizado como doble cono Ostwald que ofrece “conexiones rectilíneas desde cada punto del círculo cromático al punto negro y al punto blanco” en cada punta del cono. En la práctica docente esto implicó la propuesta de dos volúmenes ‘reguladores’ del color: la esfera y el doble cono.

En la Bauhaus, Itten discutió severamente esta organización cromática en doble cono de Ostwald y popularizó un sistema cromático en esfera, como expresión tridimensional del círculo cromático. Señala Varley (1982:95) que a pesar de que Itten se oponía a Ostwald “por irónico que parezca, había llegado a una escala similar de grises a través de una analogía con la música.”

Así la concepción cromática esférica de Itten en la Bauhaus tiene un precedente artístico en Otto Runge (1777-1810), que luego veremos en relación con Goethe y que podría sintonizar con un referente literario al inspirarse en la Tierra como modelo geométrico de ‘viaje’ / *promenade* cromático. Küppers (1973:113) explica que “el ‘ecuador’ estaba formado por el círculo cromático de los colores más puros. El ‘polo sur’ se volvió el punto negro y el ‘polo norte’ el punto blanco”, y todo el potencial de mezcla cromática está dentro de la esfera y finalmente “el eje gris es la línea de conexión entre el polo norte y el polo sur” mediante una escala interior recta de grises.

La problemática cromática en la Bauhaus se resolvió con la inclusión (“movimiento diplomático”) de los dos sistemas, tanto el de Ostwald (doble cono), pues “Gropius, fundador de la Bauhaus, lo introdujo en 1923”, como el de Runge (esfera), más antiguo pero que “contaba con la aprobación de profesores de la Bauhaus tales como Itten y Paul Klee” como apunta Varley. Y finalmente se produce la salida de Itten de la institución pedagógica por discrepancias con Gropius.

El *Esbozo de una teoría de los colores* de Klee (2007) empieza en blanco y negro, “el claroscuro despliega su movimiento alternativo de ‘ascensos-descensos’ entre los polos del blanco y el negro.” En cierto modo, un eco de los polos blanco / negro de la esfera de Runge con el círculo cromático en el ecuador, pero con aspectos ‘poéticos’:

Lo dado blanco es la luz en sí. Por el momento, toda resistencia es cosa muerta, y el conjunto está privado de movimiento, sin la menor vida. Habrá que apelar al negro e incitarlo al combate; combatir la omnipotencia amorfa de la luz (Klee, 2007:63).

La sensibilidad artística de Klee “profundamente escéptico ante lo que consideraba como una ‘reacción negativa al color’ por parte de Ostwald” conecta con la cultura francesa mediando las experiencias cromáticas vitales de Delacroix. Poéticamente Varley (1982:95) destaca de Klee que “el color le había revelado ya sus secretos (en un viaje a Túnez)” y “recuerda las experiencias de Delacroix en la misma parte del mundo”. Además, Klee manifiesta “su unidad con los hombres para quienes el color es una fuerza viva (Goethe y Runge, Delaunay y Kandinsky)”, todos ellos afirmaban la fuerza del color para actuar “dinámicamente sobre la imaginación.”

También queremos valorar un par de aportaciones de la cultura francesa al color de la mano de Delacroix y Chevreul (luego), con alguna referencia a Baudelaire. Varley (1982:86) señala que “los paisajes fascinaban poco a Delacroix”, sin embargo, aportó un concepto que denominó “liaison” por el cual “el color de un objeto en una pintura era reflejado por otro, proporcionando así una gran ligazón”. Delacroix también aporta una técnica cromática propia cuando trata las sombras “en lugar de añadir negro, utilizaba un color que complementaba el de otra parte de la pintura, que quedaba bañada de luz.” Baudelaire como crítico, describe a Delacroix: “Un volcán artísticamente oculto bajo un ramo de flores”, que así rinde tributo “a su delicado control de las pasiones violentas.”

La ‘poética’ cromática de Delacroix se fundamenta científicamente en la aportación de Newton, inventor del círculo cromático. La influyente catedrática norteamericana de

arte Edwards (2006:20) cita en inglés² el *Diario* que Delacroix (1798-1863) escribió durante casi cuarenta años (1822-1863) y complementa esta cita con la referencia de Platnauer³:

El pintor francés del XIX, Eugène Delacroix conocía muy bien el círculo complementario: esbozó uno en un dibujo de alrededor de 1839, y hacia el final de su vida parece que tenía una versión pintada en su estudio. M. Platnauer, *Classical Quarterly*, nº 15, 1921 (Edwards, 2006:20).

Resulta igualmente importante la contribución al color de Eugène Chevreul (1786-1889) director de ‘artes aplicadas’ en las tapicerías de los Gobelins. Destacando su ley de contrastes simultáneos, fundamentada en efectos empíricos, muy influyente en el entorno cultural artístico. Varley (1982:92) señala cómo Chevreul había elaborado una “ley de contrastes simultáneos” que explicaba “el efecto de un color sobre otro vecino.” ‘Simultáneamente’ en 1874 un grupo de pintores con una nueva concepción cromática reacciona frente a la Academia de París y organiza la primera exposición impresionista. Hacia 1880 los impresionistas ya habían desarrollado un estilo individual. No obstante “es discutible hasta qué punto tenían conocimiento de la teoría del color que les era contemporánea.”

En un sentido contrario de ‘aplicación’ artística tenemos las aportaciones de Wittgenstein y Goethe, con su proclamada ‘inutilidad’ para un pintor o un decorador. Aquí Ludwig Wittgenstein (2014) alude al color de un gobelino y que recuerda al problemático contraste simultáneo estudiado por Chevreul:

I-73. No puedo concebir que las observaciones de Goethe acerca del carácter de los colores y las combinaciones de colores pudieran ser de utilidad a un pintor; difícilmente lo podrían ser para un decorador. El color de un ojo sanguinolento podría tener un efecto espléndido como el color de un gobelino. -Alguien que habla del carácter de un color piensa siempre en *uno* de los modos en que se usa (Wittgenstein, 2014:12).

Además del citado contraste simultáneo descubierto por Chevreul en los decorativos tapices de Gobelinos, tenemos más contrastes cromáticos que son de gran importancia para los diseñadores de interiores. Grimley / Love (2009:142) en su texto para diseñadores de interiores se hacen eco del trabajo de Itten sobre los “siete contrastes cromáticos” y anticipan que “los proyectos que siguen a continuación exploran la

² Delacroix, E., *The Journal of Eugène Delacroix*, traducción al inglés de Walter Pach, Nueva York, Covici Friede, 1937.

³ Platnauer, M. *Classical Quarterly*, nº 15, 1921.

aplicación práctica del sistema de Itten.” Recordemos (‘anticipadamente’) que también Monet fue ‘decorador’ de interiores. El *Contraste de tono*: “requiere al menos tres colores, y es importante señalar que el efecto disminuye cuanto más se alejan de los tres primarios de Itten” que son amarillo, rojo, azul.

Por lo tanto, hay más de un contraste cromático. Itten (2001) plantea 7 en el índice de su influyente texto. Nosotros destacaremos el contraste simultáneo y el contraste de cantidad:

Table des matières : [...] Les sept contrastes de couleur. Contraste de la couleur en soi. Contraste clair-obscur. Contraste chaud-froid. Contraste des complémentaires. Contraste simultanée. Contraste de qualité. Contraste de quantité (Itten, 2001:3).

En la *Aplicación de normas de contraste al espacio interior* Grimley / Love (2009:143) siguen estrictamente esta ordenación cromática de Itten, destacando nosotros ahora la polaridad no cromática (blanco/negro), que nos recuerda la línea que une los polos en la esfera de Runge o de Itten. El *Contraste de claridad*: aparece en el showroom del fabricante textil Kvdrat, en Estocolmo y “la transición de claro a oscuro señala el cambio en la función, de lugar de exposición y ventas abiertos a espacios de reunión y oficinas más privados.”

Otro de los contrastes de Itten de más fácil comprensión pedagógica se refiere a la sensación térmica. El *Contraste de temperatura*: aparece en el salón del Hotel QT, Lindy Roy y se “usó el contraste entre frío y cálido para diferenciar distintas zonas del espacio”, diferenciando la barra del bar con una “superficie azul frío que subraya su función frente a los cálidos e íntimos espacios que la rodean” usando mucha madera.

También desde la cultura italiana Marcolli (1978:138) hace referencia a Itten y sus 7 contrastes cromáticos, destacando sus experiencias con las alteraciones cromáticas que después continuará Albers (ambos profesores en la Bauhaus). Estos contrastes forman un conjunto en el que interaccionan en interdependencia. Por ejemplo, el 5º (contraste de simultaneidad) interacciona con el 4º (Contraste de complementariedad) “es consecuencia inmediata del contraste de los complementarios que se produce, no por presencia, sino por ausencia del complementario” y con el 7º (Contraste de cantidad). Se trata de conseguir un equilibrio intuitivo, así el *Contraste de simultaneidad* es un fenómeno en el que el ojo cuando es:

[...] sometido a un color determinado, exige contemporáneamente otro, es decir, que exige simultáneamente la presencia de su complementario, y al no recibirla se lo representa por sí

mismo; y esta es la prueba de que para la armonía cromática es esencial el respeto a la ley de los complementarios (Marcolli, 1978:138).

El emparejamiento de los colores implica un uso práctico del círculo cromático a modo de radios de una rueda que relacionan colores y que ya apunta hacia una organización cromática armoniosa, como uno de los fundamentos en artes aplicadas. Grimley / Love (2009:145) explican que para conseguir el *Contraste complementario* se debe “seleccionar el color opuesto en el círculo cromático de Itten” y al juntar sus pigmentos complementarios “se obtiene un gris negro neutro”, pues en este contraste se consigue armónica complementariedad y “los colores se equilibran entre sí.”

La teoría del color se comprueba también en ejercicios como los que citamos en relación con el contraste de simultaneidad de Itten (2001) y que Marcolli (1978:138) relaciona con Goethe a propósito del *Contraste de simultaneidad* “«la realidad de un color no coincide siempre con su efecto». Son palabras de Goethe.” Propone un experimento en el que se pintan cuadrados iguales de los 6 colores básicos del círculo cromático (amarillo, naranja, rojo, verde, azul, violeta) pintando del mismo gris un pequeño cuadrado en el centro de cada uno. Al cabo de un tiempo largo de observación veremos “que el pequeño cuadrado gris toma el reflejo del color complementario al del fondo circundante.” Por ejemplo, el amarillo hará surgir un ‘violáceo’ en el pequeño cuadrado gris central.

En estos ejercicios cromáticos de Marcolli (1978:138) estudiando a Itten se ponen a prueba los efectos en la percepción y sus posibilidades de regulación, muy útiles para su posterior uso en artes aplicadas. Propone otro experimento del *Contraste de simultaneidad*, con tres campos naranjas que tienen en su interior tres cuadrados pequeños grises diferentes (gris-azul, gris-neutro, gris-naranja). Resulta que “en el primer cuadrado pequeño, el efecto de simultaneidad se refuerza [gris-azul], en el segundo es normal [gris-neutro], en el tercero inerte [gris-naranja] o muy atenuado”. De aquí se deriva una conclusión operativa (con equilibrio / armonía) pues “este es el método empleado para acentuar o reducir el efecto excitante que se debe al contraste simultáneo.”

Para los diseñadores de interiores es de gran importancia el estudio detallado y experimental de los contrastes de Itten (2001), particularmente cuando no se puede capturar ningún efecto ilusorio con el objetivo de una cámara. Grimley / Love (2009:146) señalan que “es difícil capturar fotográficamente los contrastes simultáneos”, se trata de una ilusión óptica pues “el color complementario del color aplicado no está realmente presente, pero aparece como visible” y mediante la observación directa del ojo se recomienda mirar al fondo de los colores más luminosos para que el *Contraste simultáneo*

sea más intenso. Requiere un color adyacente neutro, frecuentemente gris, nunca un color complementario. El efecto cromático de Montreal sobrepasa el concepto de contraste simultáneo:

En el Centro de Convenciones de Montreal, Saia Barbarese Topouzanov Architectes usan la luz de forma lúdica sobre colores pintados para sugerir más colores. Según cambia la posición del sol y el color a lo largo del día, se producen nuevas combinaciones (Grimley / Love, 2009:146).

Este Palacio de Congresos de Montreal (Canadá, 2003), el proyecto cromático de Hal Ingberg (natural de Montreal y ganador del Prix de Rome) tiene toda la enorme fachada de vidrio que da al parque, cubierta de paneles de vidrio multicolores, a modo de gran vidriera ‘gótica’ contemporánea. Un icono urbano que Moor (2008:56) explica:

El cristal coloreado y el acero inoxidable [estructura de la fachada/vidriera] crean un vertiginoso caleidoscopio de reflejos en un pasillo del complejo que anima a los visitantes a experimentar el edificio en diferentes condiciones de luz.

En la *Aplicación de normas de contraste al espacio interior*, el ‘otro’ de los contrastes cromáticos de Itten (2001) que más nos interesan, reaparece la importancia conceptual del “blanco” y el “negro”, cuya adición modifica el *Contraste de saturación*. Grimley / Love (2009) también proponen el uso del gris y la adición del color complementario como parte de los métodos para su control.

La teoría de los contrastes de Itten (2001) explicada por Marcolli (1978:138) tiene aplicaciones, por ejemplo, decorativas, en el uso de telas y que en cierto modo cierran un ciclo histórico (marcado por Chevreul). Así “telas rojas con bandas negras ejercen un fuerte *contraste de simultaneidad*” pues el fondo rojo hace aparecer verdosas las bandas, con un “efecto luminoso deslumbrante, que molesta.” Esta sensación es menor si las bandas son azul-negras o marrón-negras. Por tanto, el efecto disminuye “cuando introducimos un contraste de claro-oscuro” y aumenta “por el contraste de cantidad”. Recordemos el contraste simultáneo ‘fundacional’ aportado desde la cultura francesa con Chevreul en los tapices Gobelinos, que surgió a partir de un engaño en la percepción. Un aparente error de fabricación que corresponde a una ilusión óptica no premeditada y que en cierto modo fundamentará la pedagogía cromática de Albers (1982).

Terminamos estas referencias con un contraste al que Grimley / Love (2009:148), autores de *Aplicación de normas de contraste al espacio interior*, atribuyen un notable valor relativo. El *Contraste de extensión* es “quizá la más subjetiva” de todas las normas

cromáticas, pues “la proporción en que se utiliza cada color confiere armonía al conjunto” por lo que la introducción de otro color (tono y claridad) debe estudiarse cuidadosamente.

La subjetividad del color fundamentada en el ‘contraste’ me gusta / no me gusta, es objeto de estudio de la catedrática Edwards (2006:45) con “ejercicios, basados en las enseñanzas del colorista suizo Johannes Itten”:

Ejercicio 1. Color Subjetivo: Primera parte: [...] 4. Sin pensarlo por adelantado, empieza a elegir colores de tu paleta. No vaciles en hacer colores mezclando pigmentos y pintarlos dentro del formato “Colores que me gustan”. Este pequeño cuadro es estrictamente una declaración de gusto en colores. No representes ningún objeto, signo ni símbolo reconocible. [...] 5. Ahora mezcla colores para pintar dentro del formato “Colores que no me gustan”, también sin representar objetos, signos ni símbolos (Edwards, 2006:45).

Completamos este ejercicio muy utilizado actualmente en la docencia del color, destacando el consenso ‘objetivo’ en la interpretación de los resultados cromáticos ‘subjetivos’:

Segunda parte: [...] 3. Sobre la cinta inferior escribe con lápiz el nombre de cada estación: primavera, verano, otoño, invierno. [...] 4. En la imaginación, visualiza la estación que vas a pintar. Sin representar ningún objeto reconocible, obtén y pinta los colores que expresan lo que significa cada estación para ti. 5. Quita con cuidado las cintas, con lo que también quitas los nombres de las estaciones. A modo de experimento, pregúntale a alguien si distingue cuál cuadro representa cada estación. Podría sorprenderte con que facilidad la persona “interpreta” el significado de los colores (Edwards, 2006:46).

Edwards (2006) indica que se trata de un proceso de auto-descubrimiento cromático mediante ejercicios abstractos, cuyo “objetivo es encontrarse a ti mismo/a”, concretamente “*tu* estilo en color, *tu* expresión” (y *tu* sensibilidad única). Esta es la “primera declaración”.

Los contrastes simultáneos fundamentan la pedagogía cromática de Albers (1982), interesando también (en diferentes épocas) este campo de estudio a Itten (2001) y Edwards (2006). Valoremos la experiencia visual del contraste simultáneo en relación con “la causa de la mayoría de las ilusiones cromáticas” con alguno de sus ejercicios de *La interacción del color*:

Primero: Como preparación para la segunda parte de la demostración, recórtense dos círculos iguales (de unos siete centímetros y medio de diámetro) de papel rojo y blanco, y márquense sus centros por un puntito negro (Albers, 1982:35).

A continuación, y situándolos en la misma horizontal:

[...] péguese el círculo rojo a la izquierda y el blanco a la derecha, sobre la pizarra o un papel o cartulina negros de unos veinticinco centímetros de alto por cincuenta de ancho, dejando cantidades aproximadamente iguales de negro antes, entre y después de los dos círculos (Albers, 1982:35).

Luego es fundamental mantener fija la mirada:

Si ahora miramos fijamente, por espacio de medio minuto, el centro que hemos marcado en el círculo rojo, no tardaremos en descubrir lo difícil que es mantener la vista sobre un punto (Albers, 1982:35).

Empieza a producirse una alteración perceptiva (ilusoria):

Al poco empiezan a aparecer formas de media luna moviéndose por la periferia del círculo. A pesar de ello, hay que seguir mirando fijamente el punto central del círculo rojo para lograr la experiencia buscada (Albers, 1982:35).

Falta la parte más espectacular de este ejercicio del epígrafe *¿Por qué engañan los colores? Imagen persistente, contraste simultáneo*, manifiesto de Albers (1982) en defensa de una pedagogía basada en la experimentación:

De pronto, corremos la vista al centro del círculo blanco. En ese momento suelen oírse entre la clase murmullos de sorpresa o asombro. Ello se debe a que todos los ojos normales ven de repente verde o azul-verde en vez de blanco. Este verde es el complementario del rojo o rojo-anaranjado. El fenómeno que consiste en ver verde (en este caso) en vez de blanco se conoce con el nombre de persistencia de la imagen o contraste simultáneo (Albers, 1982:36).

Contrastes simultáneos que en el “método” de Betty Edwards (Catedrática de la Universidad Estatal de California en Long Beach), aparecen en el epígrafe *El Fenómeno de las Imágenes Residuales*. También ella propone algunos ejercicios similares en los que se produce la imagen residual, que es “la aparición, fantasmal pero luminosa, del color complementario”. Requiere fijar la mirada en un color y luego desplazar la mirada hacia una superficie sin color. El ejercicio de Edwards (2006) también es ilustrado en la figura 8-3 que demuestra el fenómeno de la imagen residual. Primero se debe mirar fijamente el “punto negro del centro del rombo azul-verde” (azul cian) durante unos “veinte

segundos”.Tras la ‘lectura pasiva’ (de medio minuto, aprox.) se produce la ‘magia’ cromática:

Luego cubre el rombo con la mano y desvía la mirada hacia el punto de la derecha. En el espacio en blanco va a aparecer mágicamente un luminoso rombo rojo-naranja (el complementario del azul-verde y su opuesto en la rueda del color), continuará ahí un momento y luego se irá desvaneciendo (Edwards, 2006:86).

Itten (2001) propone años antes otra experiencia equiparable que el denomina simplemente *El contraste simultáneo*:

Faisons l’expérience suivante : nous peignons sur une Surface revêtue d’une couleur forte un petit carré noir. Plaçons dessus un papier de soie transparent ; si la surface est rouge, le spectateur a l’impression de voir un carré vert au lieu de le voir noir (Itten, 2001:52).

Explicando la experiencia al utilizar otros colores:

Si la surface est verte le carré paraît rougeâtre ; si elle est violette, le carré noir paraît jaunâtre, et si la surface est jaune, le carré paraît violet. Chaque couleur produit simultanément sa couleur opposée (Itten, 2001:52).

Goethe hace referencia ‘avant la lettre’ al contraste simultáneo que Edwards (2006) asimila con las imágenes residuales. La narrativa histórica se centra en la mirada ‘insistente’ al rostro y la indumentaria femenina:

Goethe contó la siguiente experiencia: “Acababa de entrar en una posada al anochecer cuando entró una chica muy favorecida, de tez blanca y luminosa, pelo negro y corpiño escarlata. La miré atentamente mientras estaba delante de mí a cierta distancia, a media sombra. Cuando al cabo de un momento salió de la habitación, vi en la pared blanca que quedó ante mí una cara negra rodeada por una brillante luz, mientras que el vestido que marcaba claramente la figura era de un hermoso color verde mar” (Edwards, 2006:87).

Itten (2001) ya había citado a Goethe para el *contraste simultáneo*:

L’effet simultané est d’une extrême importance pour tous ceux qui s’intéressent aux couleurs. Goethe disait : « C’est le contraste simultané qui rend la couleur propre à l’usage esthétique. » (Itten, 2001:54).

Edwards (2006) aporta la explicación ‘científica’ que “Goethe analizó” de aquella fugaz experiencia cromática con “una chica muy favorecida”:

Así como en experimentos con objetos coloreados, por una ley constante se produce el color opuesto en partes de la retina, así se produce el mismo efecto cuando un solo color impresiona toda la retina [...] (Edwards, 2006:89).

Al tiempo que Goethe apunta referencias científicas para *El Fenómeno de las Imágenes Residuales*:

Todo color definido ejerce una cierta violencia en el ojo y obliga a este órgano a crear su opuesto (Edwards, 2006:89).

Mientras Edwards (2006) parte de la ciencia para llegar a la explicación, Albers (1982) parte de la experiencia para desembocar en la ciencia. En esta pedagogía cromática Edwards (2006:90) destaca el paso de la experiencia visual de las imágenes residuales “cuya causa aún no se entiende del todo”, a la armonización cromática (armonía de complementarios) un hecho “conectado con nuestro gusto estético por las combinaciones armoniosas y satisfactorias de los colores”. Los científicos proponen teorías relacionadas con la “fatiga los receptores del color de los ojos”, que buscando el equilibrio producen “la imagen complementaria” de acuerdo con los opuestos, siguiendo la diagonal del círculo cromático.

La armonización es un concepto también integrado por Itten (2001) en *El contraste simultáneo* desde la definición misma del fenómeno, y que él califica de ‘impresionista’, pues no existe realmente y, por tanto, es imposible captarlo con la supuesta ‘objetividad’ de una cámara con ‘objetivo’ (aspecto que vimos como recogieron años después Grimley / Love, 2009):

L’expérience montre que la loi fondamentale de l’harmonie colorée renferme en elle la réalisation de la loi des complémentaires. La couleur complémentaire engendrée simultanément dans l’œil du spectateur est une impression colorée et n’existe pas réellement. On ne peut pas la photographier (Itten, 2001:52).

Wittgenstein (2014) subraya otro fracaso en relación con la armonía cromática:

I-74. Si hubiera una teoría de la armonía del color, tal vez empezaría por dividir los colores en grupos, prohibiendo ciertas mezclas o combinaciones y permitiendo otras. Y, como en la teoría de la armonía, sus reglas no se justificarían (Wittgenstein, 2014:12).

El contraste simultáneo que fundamenta *El Fenómeno de las Imágenes Residuales* busca la complementariedad, “producir el color que le falta” sin olvidar que “el color dado abarca la totalidad del círculo de color.” Y esta compensación automática de la ausencia da lugar a un equilibrio es “la regla fundamental de toda armonía de color”, que Edwards (2006:90) basa en científicos contemporáneos. No podemos olvidar que Goethe ya teorizó sobre este fenómeno y que Albers experimentó con él pedagógicamente.

Sobre el engaño generado por los colores Albers (1982) documenta en *La interacción del color* un ejercicio de efectos más complejos, relacionado con una “imagen persistente doble”, que puede denominarse “*inversión del contraste*” y que pasa a relatar:

A la izquierda tenemos un cuadrado blanco relleno de círculos amarillos del mismo tamaño y tangentes entre sí. A la derecha tenemos un cuadrado blanco del mismo tamaño, vacío. Ambos sobre fondo negro (Albers, 1982:36).

Como ya sabemos, la experiencia perceptiva requiere una ‘lectura’ inmóvil:

Tras mantener la vista fija durante medio minuto en el cuadrado de la izquierda, la corremos de pronto a la derecha. En este caso experimentamos una imagen persistente muy diferente. En lugar de ver el complemento de los círculos amarillos (azul), lo que vemos son formas romboidales en amarillo (las formas residuales de los círculos) [espacios entre los 6 cuadrados amarillos dentro del cuadrado] (Albers, 1982:36).

Por su parte la docencia de Itten (2001) maestro de Albers, ofrece un precedente cromático experimental en el que un color (naranja) rodea y ‘ataca’ a varios grises distintos (luego recogido por Marcolli, 1978), el ‘fracaso’ por contaminación cromática (naranja en el gris) deviene ‘eureka’. Explica el ejercicio ilustrado en la figura 37:

[...] montre trois carrés gris dans un carré orange. Nous avons employé ici trois tons de gris différents, mais qui restent très voisins. L’effet produit par chaque ton de gris est différent dans chaque cas : en effet le premier gris contient un peu de bleu et renforce l’effet simultané ; le second gris est neutre et se modifie simultanément ; le troisième gris contient de l’orange et n’est absolument pas propre à produire un effet simultané, il est donc impossible qu’il se modifie simultanément (Itten, 2001:54).

Sorprendentemente, aporta una experiencia ‘liberadora’, un método de regulación del *contraste simultáneo*:

Cette expérience rend évident le fait que l'on peut renforcer l'effet du contraste simultané ou en supprimer l'apparition par des mesures appropriées (Itten, 2001:54).

Albers (1982:36) también plantea otra inversión, pues después de la práctica cromática genera la teoría, así “las terminaciones nerviosas que hay en la retina humana (conos y bastones) están preparadas para recibir uno de los tres colores primarios (rojo, amarillo o azul) que componen todos los colores”, a la que dota de cierta moraleja, “el que asegure ver los colores independientemente de sus cambios ilusivos no engañará a nadie más que a sí mismo”. A modo de una pedagógica fábula literaria sobre *¿Por qué engañan los colores? Imagen persistente, contraste simultáneo*.

Recuerda Josef Albers (1982:36) las anteriores experiencias de lectura cromática en *Una explicación plausible*, pues al mirar durante un tiempo al rojo “fatigará las partes sensibles a ese color” por lo que el cambio inmediato a la visión de un fondo “blanco (integrado a su vez por rojo, amarillo y azul)” a relacionar con *mezcla aditiva* de colores luz (como en la televisión, que ya revisaremos) “solamente se dará la mezcla de amarillo y azul” y lógicamente “esa mezcla es el verde, color complementario del rojo.”

Concluye Albers (1982:36) con la afirmación de que la persistencia de la imagen o *contraste simultáneo* “sea un fenómeno psico-fisiológico” viene a demostrar que “ningún ojo normal” incluso muy experimentado o ‘ilustrado’ “está a salvo de la decepción cromática.” Una decepción paradójicamente liberadora, equiparable al principio budista que acepta la condición normal del deterioro (enfermedad y muerte).

En el texto en francés de Itten (2001), además puede apreciarse su condición de artista conocedor de la Historia del Arte, muy útil para la documentación con ejemplos de ‘ilustraciones’ para ‘la lectura’ de este fenómeno cromático, que venimos siguiendo insistentemente:

Citons les exemples suivants pour l'applications du contraste simultané :

Satan et les sauterelles. Apocalypse de St. Sever (siècle 11). Paris. Bibliothèque nationale.

Le Christ dépouillé de ses vêtements. El Greco (1541-1614). Munich. Pinacothèque.

Le café, le soir. Vincent Van Gogh (1853-1890). Otterloo. Rijksmuseum Kröller-Müller (Itten, 2001:54).

En este contexto docente, también queremos insistir sobre algunas aportaciones de la cultura francesa al color, estableciendo ciertas relaciones entre práctica artística y teoría, recordando la importancia de Chevreul, que hemos citado en relación con el contraste simultáneo. Varley (1982:92) señala que “Pisarro solo había leído a Chevreul” y a Ogden

Rood (teórico americano). Mientras que Monet llegó a manifestar su “horror por las teorías”. En general estas teorías cromáticas “eran consultadas más bien intuitiva que científicamente por los impresionistas” en el mejor de los casos, si acaso eran tomadas en consideración.

Michel Eugène Chevreul, leyó públicamente su trabajo *Mémoire sur l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément*, el 7 de abril de 1828 en L'Académie des Sciences de Paris. En 1839 publicó *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...* Varley (1982:92) cuenta como Chevreul recibió quejas sobre algunos tapices de los Gobelins, respecto a la calidad de los colores, pero no encontró ninguna deficiencia. Era una alteración perceptiva, “los colores cambiaban de aspecto según el color vecino”, apreciación que concretó como *ley del contraste simultáneo* en 1839, estableciendo unas reglas sobre los efectos de la yuxtaposición de los colores. A tener en cuenta como los colores complementarios “producen una mezcla grisácea general cuando se contraponen y se miran a distancia” y puso como ejemplo el naranja y el azul.

No es el caso de la yuxtaposición de rallas de color rojo y azul, que, no siendo complementarias, producen un color violáceo. Este hallazgo teórico implica “la influencia de Chevreul sobre los neo impresionistas”, que puede basarse en la edición de lujo (a color) publicada cincuenta años después (1886), para el aniversario de su nacimiento (1786-1889).

En el progreso de nuestro ‘discurso’ cromático/docente hacia la aplicación del arte vuelve a aparecer Delacroix. Iniciador de unas prácticas, con armonizaciones cromáticas basadas en los colores complementarios, que teoriza Chevreul y que se relacionan con Seurat (1859-1891). Con su ‘método’ de técnica puntillista en su primera gran obra *Un baño en Asnières* (1883-84) “no intentaba conseguir mezclas ópticas”, afirma Varley (1982:93). Sin embargo “la influencia de Delacroix es evidente en el uso de colores terrosos”, pero especialmente en “la contraposición de los colores complementarios, cuyas leyes fueron sentadas por Chevreul.” Éste afirma que “en los casos en que el ojo ve al mismo tiempo dos colores contiguos, aparecerán tan diferentes como es posible, tanto en su composición óptica como en la intensidad de su tono.”

Seurat “sobrepone el color de la luz sobre los objetos” y luego “proyecta su ‘reacción’ complementaria sobre las sombras.” También recibe (como Pissarro) la aportación teórica de Ogden Rood (1831-1902), con incidencia en la práctica pictórica

cuando afirma que “una cantidad de pequeños puntos de dos colores muy cerca uno del otro y dejar que el ojo los mezclara, una vez situado a una distancia adecuada.” Este físico norteamericano aporta también las “*triadas armoniosas*” que Varley (1982:93) explica como:

[...] un diagrama de contrastes en forma de círculo, con cada color separado por ángulos exactamente calculados: cada tres colores equidistantes (naranja, verde y púrpura-violeta, por ejemplo) pueden utilizarse para formar contrastes armoniosos.

Para los diseñadores de interiores la *triada* armoniosa tiene gran interés y forma parte de todo un sistema de *Esquemas de color*, conjunto de seis combinaciones ‘clásicas’ muy consensuadas, que Grimley / Love (2009:141) denominan “monocromática, análoga, complementaria, complementaria dividida, triada y tétrada.” Adjuntan una ilustración para la *triada* que utiliza rojo, azul y amarillo, recuerdan que esta “usa colores separados por intervalos iguales en el círculo cromático. Genera esquemas de gran contraste.”

En esta ‘categoría’ de armonización cromática de interiores (en el contexto de la artística cultura francesa) también se podría considerar que Claude Monet es ‘decorador’ de interiores porque elige un lugar y una arquitectura determinadas como marco para su obra. Healey (1983:152) en *El color en la decoración de interiores* comenta la casa de Giverny en la que Claude Monet pasó la segunda mitad de su vida. Se encuentra en la parte del pueblo llamada Le Pressoir y le interesó por tratarse de “un lugar con las condiciones de luminosidad que deseaba en la agreste, densa y ubérrima campiña de la Normandía.”

Además de la triada armoniosa citada, los diseñadores de interiores disponen de otras cinco armonías más, que apuntamos de manera sucinta. Grimley / Love (2009) empiezan por valorar la más elemental de las armonizaciones, la que utiliza variaciones de un solo color (*monocromática*) y luego estudian la *análoga*, que incorpora los dos colores yuxtapuestos en el círculo cromático:

Monocromática: Usa un solo color con diversos grados de saturación y brillo, de forma que el esquema se unifica. [en la *ilustración*: rojo].

Análoga: Usa colores directamente adyacentes al color elegido. El color primario sirve como color dominante del esquema. [en la *ilustración*: rojo, rojo anaranjado, rojo violáceo] (Grimley / Love, 2009:141).

El concepto que venimos utilizando de contraste, tiene su expresión en un par de armonías ‘complementarias’:

Complementaria: Esquema de gran contraste desarrollando emparejando el color elegido con el que tiene justo enfrente en el círculo cromático [línea que pasa por el centro] [en la *ilustración*: rojo, verde].

Complementaria dividida: Variación de la combinación complementaria que empareja el color elegido con los dos colores adyacentes al que tiene justo enfrente. [en la *ilustración*: rojo, verde amarillento, verde azulado] (Grimley / Love, 2009:141).

Finalmente se propone el ‘difícil’ uso de cuatro colores, que no obstante es otra variante de complementarios:

Tétrada: Son combinaciones compuestas por dos pares de colores complementarios. La proporción de los colores es fundamental para mantener el equilibrio. [en la *ilustración*: rojo anaranjado, rojo violáceo, verde amarillento, verde azulado] (Grimley / Love, 2009:141).

Más allá del ensayo de armonización con cuatro colores, se pueden obtener esquemas armónicos con más colores (hasta siete). Otros textos sobre armonización cromática aplicada utilizan un círculo cromático doble y giratorio denominado “auto selector”. Peter J. Hayten (1970) nos explica su utilización para conseguir *El color armónico en la decoración de interiores*. Si el círculo cromático más utilizado usa seis colores, Itten (2001) utiliza un círculo base de doce colores por sucesivas ‘multiplicaciones’ de los tres primarios (amarillo, rojo, azul), aquí son 24 los colores que forman este *Círculo de colores*, organizado por “gammas”:

La gama del 4 al 15 comprende los colores fríos; la del 16 al 24 y del 1 al 3 los cálidos. Los sectores A y B corresponden, respectivamente a las gamas de temperatura más alta y baja, y los C y D a los intermedios (Hayten, 1970:18).

Explica su fácil manipulación física, girando:

Esta es de extrema sencillez pues por un simple giro que se verifica accionando el disco con las yemas de los dedos índices en el sentido de las agujas del reloj y situando la flecha apuntando al color seleccionado como dominante, se obtienen los esquemas armónicos de 3, 4, 5, 6 y 7 colores, que son los del color clave y aquellos del mismo número para cada serie o esquema (Hayten, 1970:18).

Estableciendo una ‘comparativa’ con la creación literaria, podría decirse que con un círculo cromático rotatorio es más sencillo conseguir una armonía compositiva que mediante la búsqueda de rimas (‘darle vueltas’) en un poema.

Küppers (1980:179) también hace girar un disco de colores en *Fundamentos de la teoría de los colores*. Para sus experimentos y demostraciones de mezcla de colores utiliza un “Disco de giro rápido” transformando un ventilador eléctrico (por ejemplo) sobre el que coloca discos de papel de “los ocho colores elementales” (Amarillo, Magenta, Azul Cian, Azul Violeta, Verde, Rojo, Blanco, Negro) para demostrar “la síntesis rápida”. Estos 8 círculos de un solo color se colocan de tal forma que puedan graduarse en segmentos entre 0% y 100%, por lo que “se practicará una entalladura desde el borde hasta el punto central” para practicar superposiciones parciales. Todo este “paquete” se aplica al eje de giro, y encima va un “disco central con la división en segmentos”. Por último, se aprieta todo este conjunto con un tornillo de fijación durante el giro a gran velocidad, que produce la mezcla óptica en cada pedagógico experimento / “demostración”.

Tiempo antes, Ogen Rood ya utiliza un disco giratorio. En *Modern Chromatics* (1879) “observó que los colores complementarios, colocándolos uno al lado de otro, reflejan juntos una luz ‘blanca’.” Luego “trasponiendo estos colores en discos, que después se hacían girar conseguía mezclas de color más cercanas a las mezclas de luz que las mezclas de pigmento”. No obstante, Varley (1982:93) describiendo estos experimentos rotatorios comenta que “obtenía el gris, no el blanco”. También ofrece ilustraciones a modo de tablas y diagramas que subrayan “la diferencia esencial entre los colores primarios de la luz y los pigmentos”, a partir de “una escala de tonalidades mezcladas a partir de seis pigmentos”. Otras tablas indicaban “los colores producidos por mezclas de luces de diferente color.” Además Rood, aporta otro método para “mezclar luz de colores” que hemos citado en relación con Seurat y la pintura neo impresionista, consistía en colocar “pequeños puntos de dos colores muy cerca uno del otro y dejar que el ojo los mezclara”. Una mezcla cromática ‘a ojo distante’ similar al procedimiento de giro rápido.

Años después también Küppers (1980:181) hace girar el disco con colores e introduce la racionalidad con la lectura cromática matemática. En su demostración destaca como en “el disco giratorio podemos contemplar los resultados de aquellas leyes de síntesis que se basan en intercambio de cantidades”. Al respecto ofrece varias *mezclas* cromáticas ‘codificadas’ en clave lingüística: aparte de la “SiInt” (*mezcla integrada*) y la “SiCro” (*mezcla cromática*), también tenemos las “SiBI” (*mezcla blanco*), “SiNe” (*mezcla negro*), “SiGr” (*mezcla gris*) y “SiGam” (*mezcla de gamas*).

Recuerda Küppers (1980) el uso de una formulación matemática, pues la superficie total del disco la hemos de considerar “como la cantidad matemática 1 (es decir 100%)” pues los segmentos graduados equivalen a las cantidades parciales. Haciendo girar rápidamente el disco y con la ayuda de la SiRap (*mezcla rápida*) podemos comprobar el resultado de la mezcla, utilizando otra “lectura”:

Demostración: Con ello se nos abre la interesante perspectiva de poder elegir visualmente en el disco giratorio las gamas deseadas, pudiendo determinar luego por medio de la lectura de las cantidades parciales la fórmula necesaria para la mezcla (Küppers,1980:181).

Otros textos sobre armonización cromática aplicada también utilizan la movilidad de sus componentes. Nick Clark (1993) nos explica inicialmente *Como utilizar este libro* dinámico en diseño gráfico, empezando por recordar los sistemas tradicionales. Puesto que en los “trabajos de impresión” se utilizan áreas de color, en el tono de fondo, en forma de mancha de color o “en el color del texto”, culminando en un diseño ‘casi literario’, “una carta cromática”:

En la actualidad, los dos métodos más utilizados para la elección de colores consisten en usar un muestrario de colores patentado (*Pantone*, por ejemplo) o una carta cromática (que suelen suministrar los talleres de fotograbado y las imprentas) (Clark, 1993:1).

Quizás el muestrario *Pantone* le hubiera sido útil a Monet para la decoración de su casa en Giverny (Normandía). Healey (1983:152) en *El color en la decoración de interiores* incorpora ‘un pintor’ a las artes aplicadas, mostrando en páginas contrapuestas una foto del comedor ‘amarillo’ y la cocina ‘azul’ (los dos primeros colores del espectro en Goethe). En el texto, el comentario se incorpora mediante ‘bocadillos’ de cómic apuntando a zonas concretas del interior de la foto. El comedor inundado de “amarillo en una habitación que era importantísima con sus inclinaciones de *gourmet*”, un color que califica de “afirmativo, deslumbrante sin abrumar, irradia lo que los franceses llaman *bien-être*.” Con un sentido decorativo Monet utiliza el amarillo “soleado”, envolviendo “paredes, carpintería y techo”, con las molduras destacadas en un tono ligeramente “más oscuro” de amarillo.

Alternamos la armonización cromática del diseño interior con el diseño gráfico (otra especialidad de Artes Aplicadas). Clark (1993) explica su propuesta y concreta la utilización dinámica del libro que facilita la comparación y selección. Con este libro profesional intenta “superar los problemas que suelen plantear los métodos tradicionales de

elección y especificación de tonos para cuatricromía.” Explica el uso matemático (porcentajes) de “las muestras” pensando en “el hecho de poderlas girar una a una facilita comparar los colores de forma directa.” Se ha escogido una “paleta” (‘giratoria’) de 600 colores:

La descomposición de cada color se indica mediante porcentajes sobre el color fundamental que corresponda [...] La gama de ocho colores o la página de cuatro pueden considerarse una “paleta” que permite al diseñador comparar y seleccionar los colores hasta obtener el efecto global del tipo o de las imágenes que se pretendía (Clark, 1993:1).

Mientras que en el libro de Clark no se explican las armonías posibles, en el de Healey va progresando el conocimiento (pedagogía) de la decoración (armonización cromática) que realiza el propio Monet en su casa de Giverny. En páginas contrapuestas se presentan una foto del comedor ‘amarillo’ y otra de la cocina ‘azul’ (los dos primeros colores del espectro en Goethe). Descubrimos entonces una armonía cromática de análogos que antes vimos con Grimley / Love (2009), utilizando un color (amarillo) y sus ‘adyacentes’ en el círculo cromático (verde y azul). Deryck Healey (1983) señala que las “lujosas vasijas vidriadas en verde” sobre la repisa de la chimenea, “hacen resaltar las tonalidades de los grabados” japoneses y “sirven de transición entre los azules y los amarillos.”

Monet tenía dos vajillas: una azul oscuro, para uso diario, y otra amarilla de Limoges, a juego con las paredes. [...] Las piezas de porcelana de Delft expuestas, conjugadas con los azulejos de la chimenea, dan al ambiente un delicado toque blanquiazul (Healey, 1983:152).

El concepto de dualidad en Monet (vajillas/colores) también lo encontramos en la utilización en diseño gráfico del ‘dinámico libro’ para imprenta que consta de 4 cuadernillos ‘ordenados’ verticalmente, impresos por ambos lados con lo que al abrir el libro nos encontramos con 8 componentes cromáticos variables. Nick Clark (1993) explica a modo de manual de instrucciones *Para ayudar a elegir los colores se ha dividido en dos:*

Los colores de las páginas de la izquierda tienden a ser fríos, mientras que los de la derecha tienden a ser cálidos. También colabora que los tonos claros se sitúan al principio y los oscuros al final del libro (Clark, 1993:1).

Las muestras se ordenan como sigue, integrando tono frío y lado izquierdo:

1 Rosas, púrpuras, rojos “fríos. 2 Azules, verdes, turquesa. 3 Verdes “apagados”, verdes amarillentos. 4 Azules (Clark, 1993:1).

Y el tono cálido va al lado derecho:

5 Amarillos, naranjas, marrones. 6 Rojos, rosas. 7 Azules “cálidos”. 8 Verdes (Clark, 1993:1).

Detallando luego el *Contenido de la muestra* con 5 componentes por hoja:

Muestra de color de gran tamaño. Texto sobreimpreso en negro. Diagrama de especificación con el porcentaje de tonos [amarillo, magenta, cyan, negro]. Texto en negativo. Directo impreso con el color (Clark, 1993:1).

Más allá del uso de los dos círculos concéntricos giratorios del *Armonidec* de Hayten (1970:11), encontramos también algunos términos lingüísticos en la proclama *El color tiene su lenguaje*. Los colores son sensaciones, tienen cualidades comunicativas como símbolos e incluso “tienen la expresión de su propia personalidad y hasta una cualidad de sexo.” Como un poema, los colores “pueden afectar a la sensibilidad”, provocar “emociones que hasta podrán perturbar el estado de conciencia.” Añade que la psicología se interesa por los efectos del color, como por ejemplo “el rojo”, asociado al calor y al fuego, estimula la acción, la alegría, incluso “la revolución y la pasión sin freno”. Como lenguaje el color se puede articular mediante el diálogo con otros colores:

La adición del blanco a un color transforma a los cálidos en fríos. La mezcla de un color con su complementario lo altera en saturación y cambia su personalidad; asimismo se produce cuando es mezclado con negro (Hayten, 1970:11).

El referente cultural/artístico francés se duplica cuando Monet y Delacroix comparten criterio en Giverny. En páginas contrapuestas se presentan una foto del comedor ‘amarillo’ y otra de la cocina ‘azul’. Se integran comentarios con (‘bocadillos’ de cómic) de foto interior de la cocina. Deryck Healey (1983:152) utiliza un lenguaje poético: “El aire azul, casi palpable, de la cocina recuerda una observación de Delacroix, cuyos diarios eran libros de cabecera de Monet”, quien expresa su sensibilidad por escrito:

Cuando contemplamos los objetos corrientes, de todos los días, que nos rodean en un paisaje o dentro de una casa, no podemos escapar al hecho de que la atmósfera hace de vínculo entre ellos, de tal manera que la luz reflejada es el agente que todo lo conjunta armoniosamente (Healey, 1983:152).

En este contexto, el color ‘pictórico’ ahora se materializa como azulejos y muebles con sentido funcional “para crear una atmósfera de trabajo alegre”, equilibrando por ‘contraste’ el calor del fuego y la dinámica del trabajo culinario. La utilización del “azul” tiene además la ventaja de hacer que el ambiente “parezca más fresco”.

Encontramos algunos términos lingüísticos en el lenguaje decorativo utilizado por Healey (1983:88), en indicaciones sobre las fotos bajo la denominación de *Acentos cambiantes*. Utiliza expresiones ‘acentuadas’ (grave, agudo, ...) como: “sirven para poner un agudo toque verde en el recinto” (juego de mesas de plástico, la pequeña papelera y el archivador), incluso refiriéndose a ciertos cambios posibles: “un plástico en beige oscuro habría acentuado la unidad”, y propuestas: “el acento verde podría haberse hecho más evidente con grandes plantas de interior.”

Redal (2005-L2) nos explica con más ‘rigor’ / intensidad (incluyendo las excepciones) los acentos en las palabras agudas entre otras *Reglas generales de acentuación* y también pone ejemplos ‘verdes’ de acentuación (sin foto), como “bambú, árbol o césped”:

El acento es la mayor intensidad con que se pronuncia una sílaba, la llamada sílaba tónica. Generalmente, se manifiesta en una elevación del tono de voz o en una mayor duración de la sílaba acentuada (Redal, 2005-L2:288).

Y en la casa de Monet vemos también algún acento decorativo en la cocina, así “el azul, blanco y miel de las cortinas cuadriculadas de guinga con fruncidos y lazos dan un gracioso toque femenino a la habitación.” Precisamente desde la puerta y ventana con esas cortinas es muy visible el jardín “orgullo de Monet, su alegría e inspiración a lo largo de los cuarenta y tres años que vivió en esta casa.” La cocina pintada de azul (techo y carpinterías de ventana y puerta), con cuadriculado azul y blanco en azulejos y cortinas corresponde a lo que Healey (1983:152) denomina poéticamente: “la magia peculiar de una concepción monocromática aparece en este trabajo de parches entonados en azul, con matices oscuros, intermedios y claros.” Finalmente apuntamos ‘otra’ referencia que establece afinidad entre Artes ‘y’ Aplicadas. Se suele considerar que Monet fue “el primer pintor que hizo caso omiso, auténticamente, del punto focal”, un rasgo identitario que también le “caracterizó como decorador”.

Si vimos como Itten (2001) realizaba un profundo estudio cromático en sus siete leyes de contraste, ahora Küppers (1980) plantea un completo estudio de “once leyes de mezcla de colores”, que interesarán a diferentes disciplinas y aplicaciones prácticas. Nosotros haremos referencia a algunas de ellas, para evidenciar el grado de sofisticación y

complejidad del ‘lenguaje cromático’. Recuerda que en los capítulos anteriores “hemos visto seis leyes de mezcla de colores” las más importantes, que no pretendemos estudiar exhaustivamente, solo pretendemos una aproximación (simple enumeración) a la normativa de ‘Real Academia del Color’:

Otras leyes de mezcla: Las cinco restantes las expondremos ahora brevemente [...]

La “*mezcla gris*” (SiGr) es una forma diferenciada de la síntesis acromática. [...]

La “*mezcla de gamas*” (SiGam) describe aquella ley que se da cuando se mezclan gamas de un tipo cualquiera, tal como sucede por ejemplo en la paleta del artista. [...] (Küppers, 1980:177)

En paralelo a estos ‘tecnicismos’ revisamos otro libro del mismo autor, donde aparece un epígrafe titulado *Color y lenguaje*, que funciona a modo de vocabulario. Al preguntar a Küppers (1973) ¿qué color te gusta más? (aspecto que también vimos en Edwards) dice que “lo que más interesa es el efecto que produce el color en el observador.” Y propone una terminología específica, empezando por el “color” mismo y sus ‘adjetivos’ que nos limitamos a esbozar (‘titular’):

La palabra “color” es una designación genérica para los más diversos conceptos, por lo que se hace necesario buscar definiciones más exactas.

1. *Colores sólidos*. Se llama color sólido (color de un cuerpo) al aspecto del color de la materia, del [...]
2. *Color de la luz*. El color de la luz significa el aspecto del color de la emisión de una fuente de luz [...] (Küppers, 1973:13)

Después de establecer una fundamental distinción entre los colores pigmento (*sólidos*) del pintor y las luces de color del escenógrafo (o el diseñador gráfico en pantalla), señala otros aspectos relacionados con la percepción:

3. *Estímulo del color*. Se llama estímulo del color a las ondas electromagnéticas visibles [...]
4. *Sensación de color*. La sensación de color es la experiencia o impresión cromática que se produce [...] (Küppers, 1973:13).

Los aspectos más relacionados con el ‘oficio’ de aplicación del color también son indicados:

5. *Colorantes*. Los colorantes se dividen en dos grandes grupos que son: a) colorantes solubles b) pigmentos insolubles. Se trata de materiales que se utilizan para teñir otra materia mediante adición. [...]

6. *Materias de entintaje*. Es un material que sirve para aplicarlo sobre otro, dándole un [...] (Küppers, 1973:13)

‘Otro’ Küppers (1980:178) ofrece otra ley de mezcla cromática de gran interés para las artes gráficas y que guarda relación ‘operativa’ con las leyes del físico norteamericano Ogden Rood (1831-1902) particularmente cuando recomienda utilizar “una cantidad de pequeños puntos de dos colores muy cerca uno del otro y dejar que el ojo los mezclara, una vez situado a una distancia adecuada,” que hemos citado a propósito del método neo impresionista (‘puntillismo’) de Seurat. Ahora Küppers utiliza el término “*mezcla óptica* (SiOpt)” que se refiere a la “capacidad de descomposición de la retina”, pues a partir de una determinada “pequeñez” ya no se pueden percibir individualmente los detalles. Esta circunstancia es comparable a la ‘individualidad’ del hilo en una trama de tejido compuesto por diferentes hilos de colores. Küppers pone como ejemplo notable de “*mezcla óptica* (SiOpt)” o *Síntesis óptica* a la “impresión policroma por trama”, característica de la tecnología de imprenta, que ilustra ‘técnicamente’ en la fotografía 29:

En la TABLA DE COLOR 29 [fotografía], la policromía de los elementos planos tramados individualmente, se obtienen por SiSus [*síntesis sustractiva*]. Están justo bajo el umbral de reconocibilidad. Por ello ya basta una lupa de 5 a 10 aumentos para reconocer la estructura de la trama (Küppers, 1980:178).

Nos recuerda que con esta *impresión por trama*: los puntos “se perciben como gama uniforme” debido a que “el poder de disociación del ojo no es suficiente para identificarlos individualmente.”

El detalle marcado por el cuadrado blanco en la TABLA DE COLOR 29, lo volvemos a ver a 10 aumentos en la TABLA DE COLOR 30. La trama 60 (60 líneas por cm.) ha sido aumentada a trama 6 (6 líneas por cm.) (Küppers, 1980:178).

En paralelo a estos ‘tecnicismos’ revisamos otro libro del mismo autor, donde aparece un epígrafe titulado *Nombres ‘exactos’ de los colores*, con un elocuente entrecorillado que manifiesta su dificultad, al tiempo que el autor intenta unificar el lenguaje cromático (‘a modo de’ R.A.E. del color). Küppers (1973:16) distingue dos grupos de profesionales que utilizan “la teoría del cromatismo.” Uno es el de “los teóricos, científicos, fotógrafos, gentes de la televisión y productores de cine.” El otro grupo lo forman los técnicos y prácticos, principalmente “los impresores, técnicos de reproducción, decoradores, publicistas y una gran parte de pintores artistas y pintores decoradores.” Se

sorprende por el caso de los fabricantes de pinturas, que hasta hace pocos años “estaban del lado de los prácticos” y que recientemente “se han puesto en parte del lado de los teóricos.” Por lo que a nosotros nos afecta (*Nombres ‘exactos’ de los colores*) estos dos grupos (teóricos y prácticos) se diferencian “en la aplicación que dan a los nombres de los colores.” Esto da lugar a dos tipos de colores ‘fundamentales’ (en principio ‘incompatibles’), que corresponden a los “básicos aditivos” que utilizan la luz, mientras que ‘antiguamente solo existían’ los colores pigmento básicos (amarillo, rojo y azul). Y denuncia una situación incómoda e “intolerable”, pues las definiciones de los “colores rojo y azul” se emplean por ambos grupos para “tonos completamente distintos”.

Los teóricos tienen como colores básicos aditivos, que también son los colores originales en la televisión, el rojo, verde y azul, mientras que el práctico llama sus colores básicos al amarillo, rojo y azul, los colores de origen en el proceso de la impresión (Küppers, 1973:16).

Harald Küppers (1973) define (*sistematización*) el lenguaje cromático en su texto, que puntualmente nosotros matizamos, sobre los 6 colores básicos (aditivos o ‘lumínicos’ y sustractivos o ‘pigmentos’):

Las definiciones de colores elementales que se emplean en este libro, son por lo tanto las siguientes: amarillo, verde, azul-cián, azul-violeta, rojo-magenta, rojo-naranja [rojo bermellón] (Küppers, 1973:13).

Además, Küppers (1980) ofrece otra mezcla cromática fundamental que interesa especialmente al cine y a la televisión. Se trata de la “*mezcla rápida*” (SiRap) que se genera ‘virtualmente’, porque “la vista trabaja con una cierta lentitud.”

Cuando unos estímulos de color se siguen a intervalos muy breves, el ojo ya no es capaz de distinguirlos individualmente. Esta es la única razón por la que son posible estas “fábricas de ensueños” que son el cine y la televisión (Küppers, 1980:178).

También recuerda ‘otra’ cotidianidad de la “*mezcla rápida*” (SiRap):

Siempre que se trate de leyes de síntesis en las que las pinturas primero tienen que ser mezcladas antes de ser aplicadas en una sola capa, el efecto final puede ser visto a través de la SiRap (Küppers, 1980:178).

Nos interesa especialmente para este trabajo interdisciplinar cuando Küppers (1973) nos ilustra (Fig.3) implicando en el término color, un amplio espectro de disciplinas:

Fig.3: Hay que mirar el problema del color desde las perspectivas más diversas de las diferentes especialidades. Estas discurren orgánicamente una dentro de otra de manera parecida al círculo cromático que se muestra aquí. Teoría de los colores. Reprotécnica. Industria de la impresión. Química. Fotoquímica. Biología. Medicina. Fisiología. Psicología. Psicología profunda. Simbólica. Artes gráficas. Poesía. Teología. Filosofía. Física nuclear. Física clásica. Cromatismo (Küppers, 1973:14).

Concluimos este exhaustivo repaso a las racionales mezclas cromáticas fundamentales propuestas por Küppers (1980), estableciendo cierta equiparación erudita con los siete contrastes ‘exhaustivamente’ estudiados por Itten (2001) (que ya vimos). En *Otras leyes de mezcla* finalmente nos conduce a las ‘Artes Aplicadas’ con el lenguaje del color.

Por último, habría que citar igualmente la “*mezcla de colorantes*” (SiCol). Se da siempre que se utilizan concentrados fuertemente colorantes con el fin de colorear grandes cantidades de materia. Como ejemplo podemos imaginarnos al pintor que entinta con concentrados líquidos la pintura blanca, según los deseos del arquitecto o propietario (Küppers, 1980:179).

2.03 Interdisciplinariedad cromática / textual

Algunos de los referentes citados se van entrelazando con mayor rigor disciplinar, es el caso de Goethe, que explica de dos maneras un efecto visual relacionado con el color, muy ‘similar’ al que hemos visto de Edwards (2006) y Albers (1982). En este juego de referentes culturales cruzados anticipamos la influencia que en Goethe tiene Descartes (como luego veremos). Goethe (1999:77) en *V. Imágenes coloreadas. 49*: nos relata la experiencia cromática ‘original’:

Cuando se mira fijamente un pedacito de papel o de seda de color vivo sobre una pantalla poco iluminada y al cabo de algún tiempo se lo retira, sin apartar la mirada, se percibe en la pantalla blanca el espectro de otro color.

Goethe ofrece otra versión que también implica una ‘lectura’ lenta:

También se puede dejar en el lugar el papel coloreado y fijar, al cabo de un tiempo, la mirada en otro punto de la pantalla blanca; también allí se percibirá este fenómeno cromático, pues se deriva de una imagen que desde luego impresiona la retina (Goethe, 1999:77).

Bajo la denominación *El fenómeno de las imágenes residuales* utiliza Edwards (2006) la segunda explicación que dio Goethe, apoyándose en dibujos pedagógicos. “En la *figura 8-6* he evocado a la chica ‘muy favorecida’ de Goethe” y propone la experiencia, “mirando su collar” y “contando hasta veinte”. Después se debe tapar esta imagen con la mano, para evitar posteriores interferencias:

y luego al desviar la vista al rectángulo en blanco [“a la derecha”] fija la vista en el punto negro [coincide la ubicación con ‘el punto’ del collar]. Tu sistema ojo/cerebro/mente te va a repetir la experiencia de Goethe (Edwards, 2006:89).

Johann Wolfgang Goethe también practicó la pintura y su mirada se dirige al cielo, interesado por sus fenómenos escribe un “breve tratado sobre nubes y meteorología”, que incluye “algunos dibujos del propio Goethe”. Que, a su vez, tienen eco en las ilustraciones de Fernando Vicente (colaborador de *El País*) que acompañan una reciente edición del texto de Goethe de la que Moreno (2011:10) hace una reseña, artística incluso:

[...] y algunos dibujos del propio Goethe, quien asimismo cultivó el arte de la pintura; viajó a Italia para mejorar su destreza, más luego de algunos intentos infructuosos decidió que carecía de talento; aunque dejó unas bellas acuarelas de trazos delicados y románticos que lo cuestionan.

En clase de Edwards (2006:89) la mirada no se dirige al cielo sino a la pared blanca y surgen exclamaciones ante la ‘fantasmal’ imagen residual. En otra cultura la reiterada mirada a una pared es una práctica meditativa (*zazen* en el budismo zen) alejada de toda búsqueda y efecto espectacular. El fenómeno de la imagen residual solía generar “cuando daba clases en la universidad” un divertido espectáculo, “alumnos emitiendo “Ohhhs” y “Ahhhs” mirando una pared blanca.”

Encontramos otras curiosas exclamaciones filosóficas a propósito del color / “dolor”. Reguera analiza al críptico Wittgenstein (1889-1951) y vemos que su fundamento filosófico (“la teoría de base”) tiene algo de funcionalismo/uso, puesto “que el significado es el uso”, en ese sentido más próximo a las artes aplicadas, donde también “por su uso se define algo”. Valoremos las filosóficas exclamaciones de Reguera (2014: xiv), donde se toma en consideración una expresión verbal (por ejemplo, de dolor):

Manifiesto el dolor por las “muecas de dolor” y los “¡ayees!”, siendo esa toda mi referencia accesible, “filosofable”, del “dolor” al decir que algo me “duele”. [...] El hecho de que tengamos un concepto se manifiesta en el uso que hacemos de su término y no de otro modo supuestamente más íntimo. [...] El uso es anterior al significado y éste nace de él.

Goethe también practicó la pintura, ‘apoyada’, en cierta medida, en la palabra. Simultáneamente su mirada se dirige al cielo, pero más como científico, pues “la mirada del poeta hallaba un complemento idóneo en la del científico” observador de los fenómenos de la naturaleza. Moreno (2011:10) subraya la tensión creativa de Goethe que “no conseguía plasmar con los pinceles lo expresaba con la palabra”, aportando un romántico deseo: “nada hubiera deseado más que pasar a la posteridad como un gran científico.”

Curiosamente Goethe (1749-1832), hablando de sus prioridades, también dice ‘lo contrario’ de la relación entre palabra y pintura. Julia Luzán (2008:24) aporta una contundente afirmación de Goethe: “Hablamos demasiado. Deberíamos hablar menos y dibujar más.” De hecho, el autor aprendió los fundamentos de la pintura al óleo en el taller del maestro Nothnagel, en Francfort. Además, escribe en 1773: “las artes plásticas” (donde transmite efusivamente) “me tienen cogido casi por completo”. Y añade: “lo que leo y lo que hago es por ellas.”

En este juego de interacciones disciplinares añadimos el estudio de Reguera (2014:iii), que analiza a un Wittgenstein interesado por Goethe “este ejercicio filosófico sobre el color está montado con base crítica en la tradición de la *Óptica* de Newton y la

Farbenlehre de Goethe”. Pero sobre todo por filosofar, pues el tema del color “no parece que interese a Wittgenstein”, sino “como mera ocasión o motivo para ejercitar su análisis filosófico”, para él no es un tema especulativo por sí mismo. No obstante, en 1948 se interesaba por el “cariz enigmático” del color y escribía ‘negro sobre blanco’: “los colores incitan a filosofar.”

Por otra parte, en la exposición *Goethe, dibujos de paisajes*⁴, se muestran paisajes de la cultura italiana. Luzán (2008:24) apunta que “en su viaje a Italia, Goethe introdujo en sus dibujos las enseñanzas recibidas de Jacob Hackert” empleando técnicas diversas como la acuarela, el lápiz y la tinta. Italia, le inspira con su historia, sus ruinas, su campiña, y lo convierte en “precursor de la pintura de paisajes románticos” y “se adelanta en casi treinta años a las grandes obras de Caspar Friedrich.”

También puede apreciarse como Goethe recibe influencias de la cultura francesa, concretamente de los paisajes de Claude Gellée, más conocido en español como Claudio de Lorena. Luzán (2008:24) señala que en sus últimos años Goethe registra “influencias francesas de Claudio de Lorena” como el escritor reconoce abiertamente, y “sus dibujos adquieren tintes del paisaje clasicista francés.” Esto se relaciona con su interés ‘interdisciplinar’ por el cielo:

Su conocimiento del paisaje es ya enciclopédico. Nada se le escapa. Capta exultante los tonos del arco iris. Está en pleno proceso de elaboración de su teoría de los colores, pero a la vez estudia botánica y mineralogía. Pinta rocas y canteras, cuevas y valles (Luzán, 2008:24).

El pintor Goethe (2011:122), complementó su texto (al menos, en la reciente edición en español) sobre las nubes con la siguiente relación de obras:

Pinturas de J.W. Goethe: *Cielo cubierto de estratos con formas de cúmulos*, 1820.

Cúmulo con una fuerte aglomeración en su base, 1816.

Masas de nubes y haz de rayos de sol, 1816.

Acumulación de nubes con buen tiempo [sin fechar]

Tres observaciones diferentes de nubes, 1819/20.

Cúmulos ascendiendo tras las montañas, 1816.

Cúmulo sobre la cumbre de un monte, 1816.

⁴ *Goethe, dibujos de paisajes*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 31 de enero al 6 de abril del 2008.

Como ya hemos dicho, Goethe conocía sus limitaciones pictóricas y no dudó en contratar asistentes, que fueron “Friedrich Preller y Wilhelm Wesselhöft, dos jóvenes pintores de la Real Escuela Libre de Dibujo.” Isabel Hernández (2011:114) señala que desde octubre de 1820 hasta junio de 1821 Goethe contrato a estos artistas “para reelaborar plásticamente sus propios estudios de nubes”, que no se limitó al nivel científico.

Aunque poco conocido, el legado pictórico de Goethe es cuantioso y su afición se mantiene a lo largo del tiempo pues “dibujó durante toda su vida.” En su casa-museo de Weimar se conservan muchos dibujos de naturaleza y de sus viajes por Suiza e Italia, son “alrededor de 2.500” de los que “dos tercios son paisajes.” Luzán (2008:24) señala que Goethe seleccionó un grupo de dibujos de los años 1810-1811 para realizar una “edición de grabados acompañados por sus poemas”, que estaríamos ‘tentados’ de emparentar con la novela gráfica (*cómic*). Aparecen “texto e imagen unidos”, o “una ayuda conveniente con palabras”. Es el remate final, la proeza del “poeta que se siente” de forma vehemente “un artista plástico”.

Wittgenstein (2014:2) parece reflejar la afición de Goethe por los cielos, al tiempo que comparte su interés por el color. Incluso podría emparentarse la creación literaria y pictórica desde el soporte blanco inicial, cuando afirma “I-5. En un cuadro en el que un pedazo de papel blanco obtiene su claridad del cielo azul.” Indica también que en otro sentido “el azul es el color más oscuro y el blanco el más claro. (Goethe.)”

Este filosófico interés por el cielo lo reitera Wittgenstein en sus *Observaciones sobre los colores*. Un texto críptico en el que aparece un cielo monocromo y también azul. Un curioso efecto que nos recuerda los espectaculares efectos ópticos de la imagen posterior que vimos en Goethe, Edwards y Albers. El rompecabezas filosófico / cromático de Wittgenstein (2014:10) también nos recuerda la tensión narrativa generada por la última pieza del puzzle que concibe Perec en *Manual de uso* (como vimos en nuestra tesis A.D.E.N. 2011):

I-60. Imagínese una pintura, cortada en pedazos pequeños, casi monocromáticos, que luego se usan como piezas de un rompecabezas. Inclusive si una pieza no es monocromática, no debería indicar ninguna forma espacial, sino que debería aparecer como una mancha de color plana.

Dejándonos no obstante con algún interrogante:

Solo junto con las otras piezas se vuelve un pedazo de cielo azul, una sombra, un brillo, transparente u opaco, etc. ¿Nos muestran las piezas individuales los *auténticos colores* de las partes de la pintura? (Wittgenstein, 2014:10)

Destacamos la artística mirada de Goethe (2011) al cielo de la mañana, medio siglo antes que Monet y su ‘fundacional’ *Impresión salida de sol*, 1873 en el puerto de Le Havre. Leamos el ‘poético’ informe científico *La mañana. Sábado 28 de mayo*:

Por el Noroeste se va aclarando cada vez más; poco a poco, en ese mismo punto, se va despejando el cielo y sale el sol. Unas pocas nubecitas, empujadas por el viento del Oeste, recorren suavemente su trayectoria. Cirros en la capa superior, la de un aire más azul (Goethe, 2011:19).

Como queda patente en la “excelente traducción” de Isabel Hernández que facilita una adecuada comprensión, Goethe ‘juega científicamente’. Moreno (2011) señala que los estudios de campo sobre las nubes y el estado de los cielos los realizó “entre los años 1820 y 1825, durante algunos de sus viajes a los balnearios de moda.” *El juego de las nubes* de Goethe es un estudio meteorológico que recoge los comienzos de esta ciencia que utiliza modernos instrumentos (barómetros, termómetros y manómetros), pero también:

Son plásticas descripciones del incesante juego cambiante de los cielos y que ilustran bien el método científico de Goethe: “Atenerse a lo más cierto para llegar cuanto antes, poco a poco, a lo incierto” (Moreno, 2011:10).

El ‘juego’ de Goethe (1749-1832) se vuelve aún más científico en el ‘ensayo’ en que cita a otros expertos, como el pionero Luke Howard (Londres 1772-1864). Del que la traductora Isabel Fernández (Goethe, 2011:85) dice a pie de página: “farmacéutico británico que desempeñó un importante papel en la historia científica y fundamentalmente en la Meteorología. Howard fue el creador de la nomenclatura para la clasificación de las nubes, con lo que contribuyó al nacimiento de esta ciencia.” No obstante, en *Ensayo de meteorología. Formación de nubes* es el mismo Goethe (2011) quien reconoce explícitamente su aportación: “Gracias a la afortunada idea de Howard de clasificar caracterizar y dar nombre a la formación de nubes, hemos avanzado”, incorporando luego su personal ‘poética’ narrativa con dinámicos verbos como alisar, disolver o transformar:

Cirro hace alusión a una posición alta del barómetro, *cúmulo* a una intermedia, *estrato* a una baja, *nimbo* a la inferior; aunque a la vez hay que decir también que la altura atmosférica surte sus efectos, pues puede darse el caso de que, en lo alto, el cúmulo se disuelva en un cirro, y, debajo, se alise hasta convertirse en un estrato, y que este, a su vez, cerca de la tierra se transforme en un nimbo (Goethe, 2011:85).

En el *Epílogo* la traductora (y ‘algo más’) profundiza en la influencia del citado farmacéutico sobre Goethe, que “aceptó de Howard la idea dominante de un conflicto

entre las regiones atmosféricas inferiores y superiores”. Y que Goethe afirma que “se resuelve en armonía, en una unidad de ambas”, así según Hernández (2011:117) el poeta / científico introduce:

[...] un nuevo metaforismo de carácter antropomórfico y biológico (respiración, espiración, pulsación), del cual resulta la idea de la metamorfosis progresiva de las nubes, fundamental para la comprensión de su trabajo.

Esta celeste concepción dinámica de Goethe tiene aspectos filosóficos relacionados con Schopenhauer que dotan de cierta ‘poética’ al *juego de las nubes* y que se complementa con las influencias más científicas de Howard, que se reflejan en el *Ensayo sobre Meteorología*, su texto complementario. Para Moreno (2011:10) Goethe consideraba la Naturaleza como “un todo animado” y el mundo como un organismo vivo que respira y “se transforma sin cesar”, algo así como “la *voluntad*” de Schopenhauer (su admirador).

A su vez Goethe también es admirado por otro filósofo posterior, Wittgenstein (2014:12) que en *I-71* afirma rotundamente: “Quien esté de acuerdo con Goethe estimará que reconoció correctamente la naturaleza del color.” Apunta que aquí “la *naturaleza* no es lo que resulta de experimentos, sino lo que yace en el concepto de color.”

En ese juego de referencias y admiraciones subrayamos la admiración filosófica de Goethe hacia Spinoza. La concepción de un ‘poético’/vital cambio perpetuo impregna los trabajos científicos de los diferentes textos de Goethe que venimos tratando, su *Teoría de los colores* y *El juego de las nubes* que se completa con el *Ensayo sobre Meteorología*. Moreno (2011:10) afirma que “a Goethe le fascinaba Spinoza, quien proclamó que Dios y la Naturaleza son lo mismo”, proclamando que “la vida es perpetuo cambio y transformación, lo igual se atrae y los opuestos se separan” y su filosofía integra la dualidad, pues “el todo busca su acomodo en el equilibrio de los contrarios”, una concepción equiparable con ‘la armonización’ de Goethe.

Goethe juega con las nubes (“mutación de sus formas”) como con el dinámico círculo cromático, interesado por “una solución de carácter armónico”, jugando con los complementarios (como si de colores se trataran, donde los opuestos se complementan, amarillo/violeta). Para Hernández (2011:118) “aunque disolución y fijación sean procesos que parezcan anularse el uno al otro”, en su dinámica Goethe finalmente “los entiende siempre como necesariamente complementarios.”

La naturaleza en sus diferentes expresiones es objeto de reflexión y también de ‘poética’ científica (experimental), a lo largo de la vida de Goethe. Según Moreno

(2011:10) este no fue escritor a tiempo completo, pues “dedicó media vida a estudiar la naturaleza y a meditar sobre sus observaciones”, contemplando los cielos y midiendo temperaturas “entre experimentos cromáticos o de química y física.”

No obstante Goethe genera discusiones, que la traductora y crítica Isabel Hernández (2011:119) subraya, pues la importancia científica de sus estudios sobre meteorología “es considerada hoy en día como relativa, si no nula.” Además, indican “cierto desconocimiento de algunos descubrimientos de la ciencia” propios de su época. Con un oportuno distanciamiento temporal, también se puede leer la actitud de Goethe hacia la naturaleza, anticipatoria de una posterior ‘poética’ ecologista, en sintonía con su hipótesis de “la tierra como organismo que respira y espira.”

Hablando de la teoría de los colores (publicada en 1810) con que Goethe (1749-1832) quiso rebatir la teoría de Newton (1643-1727) casi exactamente un siglo después, Eva Heller (2004:284), con más sentido crítico, dice que “Goethe no convenció a la ciencia”. A pesar de la “veneración” social como poeta, “su teoría de los colores encontró un frío rechazo” debido especialmente a su subjetividad. Al estar basada en “sus sensaciones y sentimientos, sus aserciones no podían contrastarse.” Especialmente criticada es aquella parte de la teoría de Goethe que propone el “gris como origen de los colores”, se considera que “es falsa.”

Y la ‘traductora’ Hernández (2011:119) insiste críticamente en que el poeta, a pesar de su gran valor literario de “validez universal”, genera discusiones entre los científicos por no estar demasiado dispuesto a “abdicar de algunos de los principios de carácter analógico y morfológico”. Unos principios que “determinaron la concepción también de su ingente obra literaria” sin embargo incontestable.

Heller (2004:285) en su explícito epígrafe *Goethe contra Newton: metafísica contra física*, destaca que Goethe conoce su fracaso científico/cromático y, curiosamente, pide ayuda intelectual a las “futuras generaciones” en el prólogo a la edición de sus obras completas de 1885, medio siglo después de su muerte. A pesar del intento reiterado de defender su *Teoría de los colores* “su obra más querida, la que él mismo consideraba la obra más importante de su vida” “la ciencia la recordará como una equivocación.” Un trabajo científico olvidado que recordamos por el prestigio de su autor, cuyas últimas palabras fueron: “¡más luz!” y paradójicamente “la luz fue su problema.”

Pero este relativo fracaso científico (con valor histórico y cultural), no impide que Goethe siga teniendo interés a nivel pedagógico y merezca, por tanto, nuestra atención.

En su texto de 1810 Goethe teoriza sobre el color y presenta un contraste cromático similar al que mucho tiempo después estudiaría Edwards y que anteriormente interesó a Albers. Schopenhauer admira a Goethe y, como veremos, también escribe un tratado sobre el color cinco años después del de Goethe. Por otro lado (como también veremos) Goethe está influenciado por Descartes, en un infinito juego de rebotes e influencias. A destacar cómo se sirve Goethe (1999) de su propio círculo cromático en *V. Imágenes coloreadas*. 50, donde indica que para “determinar con rapidez” los colores que origina este contraste, “úsese el círculo cromático” de nuestra *lámina I*. También maneja el concepto de los colores ‘complementarios’:

Los colores diametralmente opuestos se complementan en la retina. Así al amarillo corresponde el violeta; al anaranjado el azul; al púrpura, el verde, y viceversa. Todos los tonos se complementan unos a otros [...] (Goethe, 1999:78)

La técnica de acuarela de Goethe puede aplicarse a un paisaje o a un estudio cromático/científico, siempre oponiéndose a la teoría cromática de Newton “seis colores forman la base de la rueda de colores de Goethe. Contrasta con la rueda de Newton”. El círculo cromático o rueda de colores con Newton tenía siete componentes y Goethe lo ‘simplifica’ a seis colores fundamentales, que se siguen utilizando en la actualidad, gracias a la popularización que Itten (2001) hizo del círculo cromático de 12 colores (duplicando el de Goethe). Varley (1982:85) nos recuerda la ‘armonización’ musical de Newton con los colores, una discutida relación interdisciplinar. Los siete colores primarios eran, según afirmaba, “proporcionales a los siete tonos musicales o intervalos de los ocho sonidos”.

Descartes influye en el círculo cromático/musical de Newton, con el que polemiza cromáticamente Goethe. Sanz (2009:147) en el epígrafe *Cromosintaxis y armonía* comenta la *figura 162*:

Círculo de tonos e intervalos musicales expuesto por R. Descartes en 1650. En este diagrama se inspiró Isaac Newton para distribuir, de manera proporcionada, los colores “espectrales” en el círculo que propuso hacia 1704.

Otro concepto de circularidad cromática nos lo aporta Reguera (2014:v) al considerar que Wittgenstein está interesado por la relación ‘circular’ (¿cromática?) entre gramática y lógica. La concepción wittgensteiniana de los colores es ‘gramatical’, “la misma que la de toda su filosofía”. Se trata de una “perspectiva conceptual”, o lo que es lo

mismo, “lógico gramatical”, entendida la “gramática como lógica” en los años diez, y la “lógica como gramática”, en los años treinta y cuarenta.

En cierto modo la ilustración utilizada en la portada del libro del filósofo (edición de 2014) también puede considerarse una relación explícita entre Wittgenstein y Goethe. Imagen de la cubierta: “Goethe. *Círculo de color para simbolizar el espíritu humano y la vida del alma*, 1809. Diseño: Compañía.” Remitiéndonos al original de este círculo cromático la *lámina I* del texto de Goethe (1999:78) en *V. Imágenes coloreadas*. 50.

El enfrentamiento científico, respecto al color, entre Goethe y Newton, tiene un importante referente en el aparente fracaso de Goethe al reproducir el experimento de Newton del famoso prisma que descompone cromáticamente la luz. Varley (1982:84) relata como a principios de 1790 (unos 63 años de la muerte de Newton) “Goethe estaba mirando una pared blanca a través de un prisma.” Tenía la expectativa de ver en la pared descomponerse los colores del espectro. Pero sorprendentemente “la pared seguía tan blanca como antes”, este ‘fracaso’ derivó en un enfrentamiento científico ‘personal’ con dialogo interior: “Inmediatamente me dije en voz alta a mí mismo, que la teoría de Newton era errónea.”

La teoría cromática de Newton, reflejada en *Óptica* en 1706, presenta el citado círculo de siete colores “de forma que su giro diera como resultado el color blanco.” Como aparente anomalía tenemos un círculo cromático con segmentos desiguales, una concepción que retomaría Itten en su contraste de cantidad de color. Grimley / Love (2009:137) indican como dividió la luz blanca en siete colores “que ordenó en un círculo dividido en sectores proporcionales al peso del color”, así podemos apreciar como el naranja y luego el añil son las porciones más pequeñas. Esta “materialización del color” de Newton aportó “un sistema matemático” que “permitió una experimentación cuantificable” de ‘la ciencia’ del color.

Alrededor de un siglo después, Goethe confronta su teoría cromática con la de Newton y algunos siglos después Helen Varley (1982:84) nos explica que “su condena de Newton era demasiado apresurada” y errónea. No obstante, le proporcionó “suficiente ímpetu para experimentar durante veinte años con el color” que culminó con la publicación en 1810 de su voluminoso e ilustrado *Farbenlehre* o *Teoría de los Colores*, y ‘recordamos’ (otro autor): “el extraordinario Goethe (poeta, novelista, filósofo naturalista y creador del inmortal *Fausto*) la consideraba como su mejor obra.”

El alemán Harald Küppers (1980), con sus fundamentos cromáticos, ‘aporta luz’ (*Nota histórica*) a la polémica científica de Goethe (1749-1832) con Newton (1643-1727), que nos interesa por su valor cultural ‘interdisciplinar’.

Desde nuestra actual perspectiva nos parece incomprensible cómo pudo llegarse a esa controversia histórica, puesto que tanto el espectro de la luz como los espectros de cantos deber ser explicados básicamente por las mismas leyes (Küppers, 1980:120).

En la comparativa Goethe / Newton, apreciamos el distanciamiento entre la ciencia y la vital poética cromática. Varley (1982:84) entiende que para Goethe “la matemática abstracta de la óptica falla” cuando se aplica “a la experiencia del color en la vida de cada día.” Newton no era poeta, e intentaba “describir una rosa en términos de un conjunto de partículas subatómicas” y para Goethe así “ignoraba totalmente la esencia y la belleza de la flor.”

La autoridad cromática de Küppers (1980:120) nos permite clarificar ciertos fundamentos cromáticos y nos ayuda a comprender mejor la obsesión (literalmente) de Goethe con Newton. En el conflicto aparece otro escritor/filósofo, Schopenhauer, que también teoriza ¡correctamente! sobre el color y que está relacionado con Goethe (1749-1832), manifiestamente equivocado en algunos aspectos. Sorprende la incomprensión de Goethe cuanto “su coetáneo y compañero de discusión Arthur Schopenhauer (1788-1860) plasmó correctamente tales contextos en un escrito titulado *Farbenlehre* (Teoría de los colores) publicado en 1815”, cinco años después de la obra del mismo título de Goethe, pero con “una postura contraria a la del gran maestro”. A tener en cuenta la diferencia de edad y prestigio entre los ‘genios’ interdisciplinares. Goethe contaba ya 66 años y se hallaba en la cima de su fama, mientras que Schopenhauer, solo tenía 27 años y solo consiguió que su científicamente ‘acertado’ libro sobre color “llegara a una segunda edición 44 años más tarde.”

Finalmente, la luz da la razón a Newton “en lo esencial siguió teniendo razón” pues “los rayos de luz realmente no son color. Son una determinada forma de energía” y sirven de “vehículo” para transportar las informaciones. Hoy en día sabemos que “el ‘color’ siempre es únicamente una sensación de color.”

Los filósofos se interesan por el color y, si acabamos de ver como Schopenhauer (1815) lo hizo, tenemos posteriormente a Wittgenstein (1889-1951) que escribe sobre el tema casi hasta el momento de su muerte en 1951. Si Goethe juega con las nubes, Wittgenstein (2014:2), juega con el lenguaje desde el comienzo de su texto sobre color “I-

1. Un juego de lenguaje: informar sobre si un cierto cuerpo es más claro o más oscuro que otro.” Empieza con la consideración de la claridad y la oscuridad, coincidiendo con los antropólogos que también señalan el blanco y el negro como los dos primeros colores. Al considerar “la relación entre la claridad de ciertos matices de color” establece que la forma de “las proposiciones en ambos juegos de lenguaje es la misma: ‘X es más claro que Y’. Pero [...]” distingue ‘muy sutilmente’ entre una relación externa con una proposición temporal en un caso, y una relación interna con proposición atemporal, en otro caso. Incorporando otra disciplina, las matemáticas (entre paréntesis) a la comparativa “(Compárese con éste: determinar la relación entre las longitudes de dos varas -y la relación entre dos números.)”

Isidoro Reguera (2014) analiza al Wittgenstein interesado por el lenguaje del color. Si Goethe juega con las nubes, Wittgenstein con el lenguaje y en cierta sintonía con las matemáticas, en esta disciplina coincide con Descartes, filósofo y matemático:

El lenguaje del color es otro contexto lingüístico más, otro juego más de lenguaje, aunque especialmente interesante por su apariencia enigmática: [...] (Reguera, 2014:iii)

Así “el color” aparece como “tema insuperable” en relación con la antropología y las matemáticas:

[...] ejemplo de la importancia del contexto social y antropológico en que se desarrolla el uso de las palabras, como lo es la matemática por lo que afecta sobre todo al juego, las reglas y la compulsión lógica a seguirlas [...] (Reguera, 2014:iii)

Más en su texto sobre el color Wittgenstein (2014) sigue insistiendo sobre el concepto de “juegos del lenguaje” aquí “al llamar” (‘verbo’) verde, azul y amarillo:

I-6. ¿Qué puede decirse en favor de que el verde es un color primario, no una mezcla de azul y amarillo? ¿Sería correcto decir: “Solo se puede saber directamente mirando los colores”? ¿Pero cómo sé que quiero decir lo mismo mediante “colores primarios” que alguna otra persona que también se inclina por llamar al verde un color primario? No -aquí son los juegos del lenguaje lo que decide (Wittgenstein, 2014:2).

Reguera (2014) analiza a Wittgenstein (1889-1951) observando cómo trabaja con la desconfianza / ‘duda’ (cartesiana) afirmando ya en 1913 que “la desconfianza respecto a la gramática era la primera condición para filosofar.” Propone unos juegos con el lenguaje que nos hacen ‘recordar’ (a posteriori) a las lúdicas creaciones lingüísticas del Oulipo y que:

[...] disparan esos resortes práticos y gramaticales que interesan al análisis filosófico a la hora de determinar un concepto. Son los juegos de lenguaje los que deciden el significado al mostrarnos todos los posibles usos efectivos del término que lo soporta; ellos deciden en todas nuestras dudas y cuestiones conceptuales (Reguera, 2014:iii).

En las *Observaciones sobre los colores* Wittgenstein utiliza una expresión lingüística (cercana al aforismo) que François Aubral (1994:92) reconoce habitual, pues “recurre Wittgenstein con frecuencia a los aforismos para expresar su pensamiento.” Entre otros intereses disciplinares pues “en una familia de ingenieros y fundidores”, diríamos que ‘lógicamente’ (jugando con su *Tractatus logico-philosophicus*) “estudió mecánica, física y se apasionó por las matemáticas”, como Descartes. Además, fue “lector de Schopenhauer” que acabamos de citar por su *Farbenlehre* (Teoría de los colores) publicando en 1815, todo un ‘círculo’ (cromático o no) de relaciones culturales.

Wittgenstein se manifiesta más próximo al juego filosófico de Goethe (aunque no comparte su perspectiva del color que “es más psicológica que fisiológica”) que, a la actitud de la ciencia representada por Newton, por la que ya desde los tiempos en que estaba escribiendo el *Tractatus* (publicado en 1921) sentía cierto menosprecio. Actitud paradójica dado que Wittgenstein antes de dedicarse a la filosofía tenía una formación en ingeniería (con raíces familiares), que luego veremos aplicada a la arquitectura (casa para su hermana). No obstante Reguera (2014:iv) apunta que ya en 1931 Wittgenstein se refería a Goethe y a su *Teoría de los colores*, y así le resulta “más interesante la perspectiva de Goethe, como camino a la suya, que la de Newton, puramente científica.” En este sentido “sigue una vieja idea suya de tiempos de la primera guerra mundial” (anotada “25 mayo 1915”) y que siempre mantendrá de “menosprecio de la ciencia a ciertos niveles de relevancia conceptual, o vital.”

En los ‘aforismos’ de Wittgenstein (2014:45) aparece reiteradamente la relación Goethe/Newton:

III-74. Hasta aquí puedo comprender: que una teoría física (como la de Newton) no puede resolver los problemas que preocupaban a Goethe, inclusive si él mismo tampoco los resolvió.

Hemos visto que la teoría del color de Goethe (1749-1832) no interesó a los científicos, pero sorprendentemente, ¡tampoco a los artistas! Turner la discute y Eva Heller (2004) la sitúa en el epígrafe llamado *La aversión de los pintores a la teoría*. Antes de los impresionistas Turner (1775-1851) concibe la pintura “como expresión de luz y el color” y fue uno de los pocos pintores que se dedicó al “estudio de todas las teorías de los colores.” Conocía la teoría de los colores de Goethe en traducción inglesa y sobre su ejemplar

escribió la observación de que “Goethe había escrito mucho sobre la luz y la oscuridad, pero como definía la oscuridad como “no-luz”, era de poco interés para los pintores.” Turner se lamenta de no encontrar en los planteamientos de Goethe:

Nada sobre la sombra, o sobre la oscuridad como tal oscuridad, sobre la sombra en el cuadro pintado o en el contexto óptico (Heller, 2004:287).

Incluso manifiesta su desacuerdo de manera más explícita:

Junto a la explicación de Goethe de la aparición del rojo por el oscurecimiento del amarillo anotó Turner: “absurdo” (Heller, 2004:287).

En un sentido crítico similar Reguera (2014) analiza a Wittgenstein y considera que su concepción cromática no interesa a los artistas, debido a que el enfoque que da al color:

[...] no es tal que interese por su utilidad al artista, técnicamente hablando al menos, ni siquiera a la comprensión de la pintura (Reguera, 2014:x).

Esto es porque el filósofo no pretende ofrecer un texto pedagógico ‘útil’ para artistas (aunque sean ‘artistas aplicados’), ‘solo’ se trata de filosofía:

[...] piensa solo en usos muy especiales del color que no prejuzgan para nada su efecto en un cuadro (Reguera, 2014:x).

Aunque no interese a los artistas, Wittgenstein (2014) se interesa también por la música y el color, desde una peculiar concepción ‘interdisciplinar’:

III-213. Uno y el mismo tema musical tiene un carácter diferente en menor que en mayor, pero es completamente errado hablar en general de un carácter de menor (en Schubert, lo mayor a menudo suena más triste que lo menor). De ahí que se crea que sea ocioso e inútil para la comprensión de la pintura hablar de los caracteres de los colores individuales (Wittgenstein, 2014:46).

Lo que denomina “usos especiales” no incluyen las artes aplicadas (mantel) o el arte pictórico:

Cuando se piensa en ello realmente pensamos solo en usos especiales. Que el verde como color de un mantel tenga este efecto, el rojo aquel, no nos permite inferir nada respecto a sus efectos en un cuadro (Wittgenstein, 2014:46).

Según concluye Heller (2004:288) al final de su texto cromático, en este inventario de históricas incomprensiones culturales, la teoría del color de Goethe (1749-1832) sigue sin ser aplicada, pues “para los pintores de las generaciones actuales, la validez de la teoría de los colores de Goethe es aún más limitada: en la pintura abstracta.” Y que sin embargo curiosamente un pintor no abstracto como Matisse “formuló el principio del color en la pintura abstracta” y afirmó “pintar no es colorear formas, sino dar forma a los colores.” Desde una perspectiva histórica Heller concluye su texto (Múnich 2000) con un ‘clásico’ de la *teoría de color* (el de Goethe, de 1810), recuerda que “pocas han sido las épocas como la de Goethe, en las que la pintura aspiraba a una armonía que resolviera las contradicciones.” Y es significativo que en “la época del clasicismo” se prime “el gris, el color del conformismo” y este “fuera el color fundamental” y el fundamento cromático de Goethe. El libro de Heller concluye en gris: “Hoy no podría el gris ser el comienzo de todo color, sino más bien el fin”.

Isidoro Reguera (2014) analiza a Wittgenstein y destaca que utiliza un “método”, un término que asociado a la lógica/razón nos suena a Descartes (como más adelante trataremos). Esto sucede cuando hace pedagogía del proceder filosófico ‘normal’ wittgensteiniano, respecto a sus principios / fundamentos:

Si decíamos que lo primero y fundamental es una cuestión de método, he aquí su declaración de principios en este sentido, que es la de siempre, con ocasión ahora del color (Reguera, 2014: xi).

En la explicación un tanto críptica (¿quizás poética?) de Reguera cuando analiza a Wittgenstein aparece su método ‘conclusivo’, pero sin ningún discurso (cartesiano o no):

Para comenzar la praxis filosófica-analítica se supone que hay ciertas proposiciones, con carácter de proposiciones de experiencia, cuya verdad es intocable: si fueran falsas habríamos de desconfiar de todos nuestros juicios; idea muy repetida en sus observaciones coetáneas sobre la certeza: “una duda sin fin no es siquiera una duda” (Reguera, 2014: xi).

Por lo tanto, va ‘más allá’ de Descartes pues hay “duda” (¿o no?) pero no hay “discurso” y finalmente abandonará la filosofía (incluso), aunque el lenguaje permanece:

Y se supone esto porque para Wittgenstein no hay justificación teórica alguna, última y definitiva, de ningún discurso. No hay explicación alguna del significado de las palabras, sino lo empírico mismo de que las cosas son así, como son, como se dicen, o la simple praxis de señalar ostensiblemente las cosas comentadas, como toda definición suya (Reguera, 2014: xi).

2.04 Anexo filosófico desde el color

A lo anteriormente dicho sobre Wittgenstein (1889-1951) cabría añadir una constatación concluyente y ‘fundacional’ que aporta Reguera (2014:xv), la de que encuentra en “el color una estupenda disculpa para filosofar.” Le sirve para revisar “todos” sus fundamentos filosóficos; el tema del color “pone en funcionamiento toda la maquinaria analítica y crítica de la filosofía.”

Las *Observaciones sobre los colores*, obra póstuma de Wittgenstein (2014), no suele aparecer entre las publicaciones reseñadas en los textos sobre el filósofo, tal como sucede con el estudio de Aubral (1994:92):

A él debemos el *Tractatus logico-philosophicus* (1921), su única obra publicada en vida, y también *Diario filosófico*, *El cuaderno azul*, *El cuaderno marrón*, *Investigaciones filosóficas* (1936-1939) y *Sobre la certeza*.

Tan importante es analizar lo que es Wittgenstein, como lo que no es, es decir sus ‘descartes’ (jugando como él con el lenguaje, para anticipar nuestro interés por René Descartes). Reguera (2014: xv) considera que “la praxis filosófica” que Wittgenstein dedica al análisis del color “no es la del laboratorio científico, ni siquiera la de la paleta del artista.” La desarrolla teniendo en cuenta “el contexto fáctico del entorno de un color”, el espacio físico y “el juego de luz y sombra” y lo hace con unos términos rotundos: “lógica, conceptual, gramatical, filosóficamente.”

En el trabajo de Carla Carmona (2015:133) sobre Wittgenstein (1889-1951), aparece no obstante cierta relación con temas ‘asimilables’ al color, manifestando su interés por la cultura y el arte, explícitamente recogido en *Cultura y valor*, obra que casi abarca la totalidad de su vida como escritor. Con ese título se publicaron un conjunto de observaciones entre 1914 y 1951 “sobre temas no estrictamente filosóficos” a modo de ‘contraste’, “en paralelo a su tarea filosófica.” Nos interesa su sentido ‘interdisciplinar’ (“su cosmovisión”), pues se interesa por “el arte, la religión, la cultura y la actividad filosófica.”

Además de utilizar el color como ‘tema’ para filosofar, Wittgenstein también lo usa para jugar con el lenguaje. Para Reguera (2014: xxi) el filósofo para entender el color, aunque no se haga artista, “debe asumir lingüísticamente, al menos” esas y otras experiencias, afirmando rotundamente que “*Los juegos, en general, no son solo lingüísticos y los juegos del lenguaje, no significan solo palabras.*”

Reguera (2014:xxii) valora especialmente el trabajo de Wittgenstein cuando va “constituyendo el concepto ‘color’ desde el lenguaje” y lo hace mediante “una praxis trascendental vivida y verbalizada (humanizada).”

En este ‘juego’ cultural de aceptaciones y rechazos, Goethe también aparece valorado por Albers (1982:87) en su docencia del color, en tanto aportación a las *Teorías del color, sistemas de colores*. Goethe ‘revive’ cuando Albers en su docencia presenta sistemas que expresan una organización cromática, y manifiesta que “solemos empezar por el bello Triángulo de Goethe” poco divulgado (lámina XXIV). Consta de una subdivisión en nueve triángulos equiláteros, que se acompaña por los siguientes textos al pie de cada conjunto triangular: “Lúcido, serio. / Poderoso, sereno, melancólico. / Primarios, secundarios, terciarios. / Complementarios con sus mezclas, dominadas por sus primarios.”

Reguera (2014) destaca que “el interés de las doctrinas de Goethe para Wittgenstein” reside en “el juego de subjetividad/objetividad,” y conceptualmente en “usos de lenguajes dispares” apoyados en la subjetividad del perceptor. Se evidencia cierta crítica de la razón ‘ilustrada’ (añadiendo a Newton) compartida por ambos, se trata de:

[...] la primera crítica a la ingenuidad optimista del cientifismo moderno e ilustrado, que se alimenta en una confianza a ciegas en las solas luces de la razón y de la ciencia, del experimento controlado, de la materia manejada en el laboratorio, etc. (Reguera, 2014:v)

También ‘revive’ Schopenhauer, otro filósofo al que hemos visto realizar aportaciones cromáticas, al que Albers (1982:87) reconoce por el sistema utilizado en las teorías del color. Después de la cita al Triángulo de Goethe hace referencia al “experimento de Schopenhauer” sobre la “relación y equilibrio de luminosidad y cantidad” dentro del disco cromático.

“Camino” “(>> al suyo)” puede ser el término clave que resume la admiración de Wittgenstein por Goethe. Reguera (2014: v) considera que “lo que le atrae de Goethe es justamente su intento y esfuerzo por encarar el problema del color desde su ‘esencia’ o ‘naturaleza’, ultra científica” y aunque “no alcanza el nivel lógico-conceptual” que interesa a Wittgenstein admira “el tratado de Goethe al que valoraba como camino al suyo.” Respecto a los fundamentos filosóficos para Wittgenstein “la esencia siempre es lógica, o gramatical, que es lo mismo. Pero no científica.”

Dentro de la denominación *Yuxtaposición de colores: armonía, cantidad* Albers (1982:59) explica algunas discrepancias entre Goethe y Schopenhauer respecto al círculo cromático, que están en relación con la diferencia ‘coherente’ entre el tamaño asignado a cada color. Al considerar que en el color “cantidad es calidad” y con sentido

interdisciplinar en “el arte y la música aparecen estrechamente vinculadas” al considerar que cantidad es también “un medio de subrayar, de acentuar, y un medio de equilibrio.” Y subraya que “entre los que han apreciado particularmente esto último se cuenta Schopenhauer.” Este disgusta a su maestro Goethe cuando ‘perfecciona’ el círculo cromático de seis partes con seis partes / sectores iguales. Nos interesa su cambio “de seis áreas iguales por cantidades decididamente diferentes.”

Estas diferencias de tamaño son cuantificadas matemáticamente, al tiempo que se va comprendiendo su lógica, en función de su impacto lumínico. La fundamental aportación cromática de Schopenhauer es cuantitativa y ‘equilibrante’: “así el amarillo, el color más claro, es el que aparece en menor cantidad y su opuesto, el violeta, como más oscuro, en la mayor cantidad.” Creemos que merece la pena el relato ‘matemático’ de un filósofo ‘cromático’:

Primero asignó tres tercios iguales del disco cromático a los tres pares de opuestos: amarillo y violeta, azul y anaranjado, y rojo y verde.

Luego subdividió esos tercios, para el mismo orden de pares, en $1/4 + 3/4$; $1/3 + 2/3$; $1/2 + 1/2$. Estas cifras expresadas en doceavos (relativamente treinta y seisavos) son proporcionales a 3:9; 4:8; 6:6 partes iguales (Albers, 1982:60).

Concluye Josef Albers (1982:60) en el epígrafe *Cantidad*, con un conjunto de cifras de Schopenhauer, ‘muy aplicables’, ordenadas según su orden correlativo en el círculo cromático, empezando por el amarillo: naranja : rojo : violeta : azul : verde. Explica como vistas en un disco cromático, “desde el amarillo hasta el verde”, presentan las siguientes cantidades: “3 : 4 : 6 : 9 : 8 : 6”

Comprobamos que Itten (2001) en *El contraste de cantidad* atribuye estas mismas cifras a la concepción de Goethe, pero aplicadas a diferentes colores (¿) Previamente explica que el *Contraste de cantidad* se refiere a la relación del tamaño de colores según el contraste "mucho-poco" o "grande-pequeño". Luego determina comparativamente los factores cromáticos clave:

Deux facteurs déterminent la force d’expression d’une couleur. Premièrement sa luminosité, et deuxièmement la dimension de la tache de couleur. Pour évaluer la luminosité d’une couleur, c’est-à-dire sa valeur lumineuse, il suffit de la comparer avec un gris moyen. Nous constaterons alors que les intensités et les degrés de luminosité des couleurs sont différents (Itten, 2001:59).

Y a continuación aparece la ‘escala’ numérica de Goethe, que empieza con un valor máximo para el amarillo:

Pour ces valeurs lumineuses, Goethe avait inventé des rapports numériques très simples et pour nous d'un grand intérêt. Ces chiffres sont des valeurs approchées. [...]

Les valeurs de la lumière établies par Goethe sont les suivantes :

jaune : orange : rouge : violet : bleu : vert, correspondent à

9 : 8 : 6 : 3 : 4 : 6 (Itten, 2001:59).

Pero estas cifras de cantidad de color aportadas por Itten (2001) y coincidentes con las de Goethe, sin embargo, no coinciden 'aparentemente' con los datos aportados por Albers. Cuando nos fijamos en que los valores atribuidos al amarillo y al violeta están intercambiados, sabemos que Albers ha tenido en cuenta los valores lumínicos de Goethe/Itten (sin olvidar a Schopenhauer) para invertirlos (máximo/mínimo) para su aplicación como superficie de color en tanto *Contraste de cantidad*:

Si l'on transforme ces valeurs de lumière en taches de couleurs aux dimensions harmonieuses, les chiffres désignant les valeurs de lumière doivent être modifiés en conséquence (Itten, 2001:60).

En este sentido el color amarillo y su complementario el violeta son claves:

Le jaune qui est trois fois plus lumineux que le violet, doit donc occuper une place trois fois plus petite que sa couleur complémentaire (Itten, 2001:60).

Por tanto, los colores primarios (amarillo, rojo, azul) y los secundarios (naranja, verde, violeta) obtenidos por mezcla de aquellos, los presenta intercalados en la 'escala', ordenada siguiendo el círculo cromático y empezando por el valor mínimo correspondiente al amarillo:

Les dimensions des surfaces harmonieuses des couleurs primaires et secondaires sont donc les suivantes :

jaune 3 : orange 4 : rouge 6 : violet 9 : bleu 8 : vert 6 (Itten, 2001:60).

Los fundamentos cromáticos de Goethe están polarizados entre la claridad del amarillo y la oscuridad del violeta, 'casi' azul, en casual coincidencia con la decoración del comedor amarillo y la cocina azul de Monet (que citábamos anteriormente). Para Goethe el amarillo es "el primer color que aparece cuando se oscurece el blanco" y en contraste, el azul "es el primero cuando se aclara el negro" y constituyen "todo un sistema de pares de colores", aunque en la actualidad se considera que la polaridad es amarillo/violeta. Goethe planteó cualidades opuestas como "más/menos, cálido/frío, activo/pasivo" a modo de contrastes e incluso sugirió "una interpretación cuasi mística del

color”, próxima a la de su amigo y contemporáneo Philipp Otto Runge, más ‘radical’ y que Varley (1982:84) precisa como relacionó los “tres colores primarios con la Santísima Trinidad”: el azul era el color del Padre, el rojo el del Hijo, y el amarillo el del Espíritu Santo. Precisamente Runge y Goethe aparecen en la misma cita de Wittgenstein (2014:4):

I-17. Runge dice (en la carta que Goethe reproduce en su *Teoría de los colores*) que hay colores transparentes y opacos. El blanco es un color opaco. Esto muestra la indeterminación en el concepto de color, o bien en el de la igualdad del color.

El funcionamiento por “pares de colores básicos” (para Goethe rojo/verde, y ‘erróneamente’ en la actualidad, naranja/violeta y el fundamental para él, amarillo/azul) que componiéndolos “en forma de círculo, los seis colores del espectro de Goethe expresan un sistema de armonía”, una gran aportación artística de ‘un literato.’ Goethe facilitó la armonización de los colores y su uso en artes aplicadas, ya que el círculo anterior de siete colores propuesto por Newton era menos operativo. Varley (1982:84) destaca que este agrupamiento de colores por pares “representa la innovación crucial sobre la ‘rueda’ newtoniana de los siete colores.” Además, sugiere una complementariedad de los colores que “armoniza con sus vecinos” y “contrasta (o se complementa) con su color opuesto”, (diríamos que a modo de ‘sinónimos y antónimos’) que tienen su apoyo en las primeras “teorías fisiológicas de R.W. Darwin” (el padre de Charles) y más adelante en las ideas del “fisiólogo Ewald Hering”.

En esta búsqueda de precedentes, Reguera (2014:x) señala como Wittgenstein utiliza referentes griegos en su filosófica aproximación al color:

Los colores han sido desde los griegos los primeros esquemas de la materia, sutilísimos; están entre materia y forma, más bien, como una evanescencia que sustrae la pesantez de aquella y que es algo más rotundo que el vacío de esta, porque a través de su mínima entidad se objetiva lo real.

Helen Varley (1982:85) observa que también Goethe en sus fundamentos cromáticos utiliza precedentes griegos, concretamente hace referencia a “la noción aristotélica de que el color surge de la interacción entre la luz y la oscuridad.”

En la búsqueda de unos fundamentos ‘mínimos’, resulta esencial la concepción basada en tres colores primarios, todo un logro a partir del círculo cromático de Goethe con seis colores. Varley (1982:85) apunta que Goethe no fue el primero en observar que “hay que añadir rojo al amarillo y al azul para obtener los tres colores primarios del artista” aunque su aceptación ‘oficial’ es hacia 1800 (Goethe escribe *Teoría de los colores*

en 1810). Curiosamente artistas como Leonardo “argumentaban en favor de cuatro colores primarios” y hubo que esperar hasta la época de Newton para la certificación científica del “químico” (físico, inventor y filósofo) Robert Boyle (1627-1691), quien ‘rotundamente’ “confirmó primero que lo mínimo eran tres.”

Igualmente son tres los colores relacionados con la luz. Küppers (1980:145) con sus fundamentos cromáticos, ‘aporta luz’ literalmente al tema, estableciendo dos grandes categorías en *Las leyes de síntesis de colores*. La televisión en color utiliza la *síntesis aditiva* (SiAdi) cuyo principio se basa en “variaciones de intensidad de las luces de color Az (azul violáceo), V (verde) y R (rojo anaranjado) permite obtener por mezcla una diversidad de colores.” Pero también en otro contexto lumínico “a cualquier tipo de mezcla simultánea de estímulos de color le podríamos conferir el nombre de *síntesis aditiva*.” Por ejemplo, la lectura de un libro blanco bajo una sombrilla azul, al ser iluminado el papel con una luz amarillenta de una linterna, “ambos tipos de luz se superpondrían y tendría lugar una adición de estímulos de color.” La *síntesis aditiva* (SiAdi) parte de una cámara oscura (como la fotográfica o de televisión) cuyo “color elemental negro constituye la base irrenunciable” y por la acción conjunta y equilibrada en intensidad de los tres colores aditivos, se consigue el blanco ‘luminoso’.

Esquemáticamente se presentan los dos métodos cromáticos fundamentales explicados desde el diseño de interiores, se trata de la ‘luminosa’ mezcla aditiva y de la ‘matérica’ mezcla sustractiva. Grimley / Love (2009:137) nos explican el otro método cromático, la *mezcla sustractiva* que se presenta ‘matéricamente’ con dos categorías de pigmentos. En la paleta del pintor se encuentra la formulación: rojo, amarillo y azul. En un papel impreso ‘a todo color’ es habitual la formulación: cian, magenta y amarillo. En cualquiera de los dos casos, la mezcla equilibrada de los tres pigmentos (sobre un soporte opaco como el papel) ‘debería’ dar negro. No obstante, la praxis con sus impurezas químicas no consigue el negro teórico y la industria de artes gráficas asume ‘el fracaso’ e inventa la cuatricromía, incorporando el negro como cuarto color ‘básico’. En resumen: “la primera mezcla (*cyan-magenta-yellow*, CMY) es el sistema usado por la industria de la impresión; la segunda (*red-yellow-blue*, RYB) es la usada en las bellas artes y en la teoría del color.”

La *Síntesis sustractiva* también usada en la fotografía en color la explica más científicamente Küppers (1980:148), mostrando como estos fundamentos cromáticos ‘aportan luz’ al tema, aunque técnicamente es lo contrario pues la van restando hasta llegar

al negro. Se plantea cierta complementariedad (blanco/negro o luz/materia) entre ambos sistemas cromáticos, pues la síntesis sustractiva (SiSus) es la contraparte, la “cara opuesta”, en cierto sentido la ley “complementaria de la síntesis aditiva” (‘luces’).

En el sistema de ‘sustracción’ se parte del blanco y se van introduciendo ‘oscuridades’ con las capas/filtro de color, pudiendo pasar de ser transparentes, translúcidas, hasta llegar a la opacidad y al negro (no luz):

La inevitable base de partida de la SiSus siempre es el color elemental blanco [...] requisito imprescindible para que las capas transparentes de color puedan poner en juego sus capacidades de absorción. Estas capas de color transparentes también reciben el nombre de translúcidas. En principio, una capa de color de este tipo no es otra cosa que un filtro de color. En el caso de la SiSus tratamos con capas de filtro en los colores amarillo, magenta y cyan, colores que también reciben el nombre de colores elementales por sustracción (Küppers, 1980:148).

Por tanto, con *Las leyes de síntesis de colores* (aditiva y sustractiva) quedan establecidas dos grandes categorías docentes que están destinadas a dos profesionales distintos de las artes aplicadas, al pintor (color pigmento sustractivo) y al escenógrafo / iluminador (color luz aditivo).

2.05 Sinestesia o interdisciplinariedad desde el color

Hemos tomado en consideración las diferentes disciplinas implicadas en el color, uno de los más transversales fundamentos del diseño (junto con la forma, que luego revisaremos). Ahora la interacción disciplinar la revisamos en la relación del color con varios sentidos y sus implicaciones en el lenguaje, utilizando frecuentemente el término integrador “sinestesia”.

Sanz (2009) en el epígrafe *La experiencia cromática del espacio y de la forma en poesía y arte visual* realiza una revisión de reconocidos artistas próximos a la sinestesia. Además, aporta una bibliografía fundamental sobre el color, que en parte ya venimos citando y destacando, como el trabajo docente de Itten (2001) y Albers (1982). Relación de los más conocidos artistas “considerados pseudosinéstetas” que representan además a la vanguardia artística del siglo XX:

Piet Mondrian, Robert y Sonia Delaunay, Giacomo Balla, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee, Georgia O’Keeffe o Francis Picabia (Sanz, 2009:213).

Algunos de ellos tienen influyentes publicaciones, de uso habitual en la docencia de Artes Aplicadas:

Wassily Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*, Paidós Ibérica, 1998; *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996; *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1998. J. Albers, *La interacción del color*, Madrid, Alianza, 1979. Johannes Itten, *Art de la Couleur*, París, Dessain et Tolra, 1984. Karl Gerstner, *Las formas del color*, Madrid, H. Blume, 1988 (Sanz, 2009:213).

Como precedente de la sinestesia, en la cultura francesa hay ‘escritores’ que se interesan por ‘pintores’, como Baudelaire que se refería a las pinturas de Delacroix en términos musicales “estos maravillosos acordes de color.” También Goethe comparó los grabados *Horas del día*, del pintor y teórico del color “Philipp Otto Runge, con la música de Beethoven”. Este a su vez entendía que el color era “el último arte que todavía es místico para nosotros” y como ya vimos establecía relaciones entre los colores primarios y la Santísima Trinidad. Varley (1982:87) destaca el interés interdisciplinar de Runge que ‘soñaba’ un “poema-fantasia musical con coros, una composición que incluyera todas las artes, para la cual la arquitectura debería construir un edificio único.”

Desde el lenguaje gráfico y el pensamiento arquitectónico Uria (1975:399) nos remite a la teoría de Mc Luhan, donde la imprenta realiza una aportación histórica a la sinestesia, relacionando letras y sonido. Aunque inicialmente entiende que “el carácter

específico de la lengua gráfica consiste en que su mediación no es inevitable, como tampoco lo es la mediación escrita”, asume la nueva mentalidad aportada por la imprenta, propuesta por Carpenter y Mc Luhan en *El aula sin muros* (1968) “No podemos pensar en un sonido sin pensar en una letra; creemos que las letras tienen sonido.” En este sentido sinestésico que nos interesa, incluso afirman que “pensamos que la página impresa es una imagen de lo que decimos.”

El concepto romántico de la “unidad de las artes” defendido por Runge, relaciona la musicalidad y la arquitectura (definida como “música congelada”), que a comienzos del siglo XIX se descubre ‘escandalosamente’ cromática en el caso de la tradición (‘traición’) grecolatina. Varley (1982:87) remite a los descubrimientos de Herculano y Pompeya a principios de 1800 (comenzaron a excavar en el siglo anterior) que no responden a los ‘tópicos’ del XVIII respecto a una ‘fría’ perfección y simetría, cuando se descubre que “los edificios habían estado pintados alegremente e incluso decorados con escenas exóticas y símbolos obscenos.” La excavación romana desmorona “la visión del mundo clásico como algo sereno, ordenado y racional” y el *zeitgeist* romántico sintoniza más con aquella ‘nueva’ y colorista “edad cargada de vitalidad y sensualidad.” Podríamos decir que se establece una correspondencia / ‘sinestesia’ (culturalmente difícil de asumir) entre clasicismo y colorismo.

Tiempo después, en la universidad de Granada (como ya apuntamos) se interesan por la sinestesia y el profesor Lupiáñez, del departamento de psicología, estudia las relaciones del color con diferentes sentidos como el oído o el gusto. La sinestesia más habitual es también la que más nos interesa a nosotros, es aquella conocida técnicamente como colorgrafema, que puede implicar incluso a la escritura de ‘letras de colores’ y que seguiremos valorando. Vázquez (2004:92) remite a las observaciones del profesor sobre los sinestésicos que pueden “percibir vívidos colores cuando están escuchando música y otorgar un color diferente a cada nota musical.” También sabemos que los alimentos les hacen percibir colores y sonidos, aunque “la sinestesia más frecuente es la que experimenta A.M., que se denomina colorgrafema.”

Tanto el color como el lenguaje tienen un referente anatómico común, el cerebro. Sanz (2009:260) llega a precisar la ubicación de la percepción sinestésica del color en la parte inferior del cerebro (simétricamente en el lóbulo derecho e izquierdo), cerca del cerebelo, en conexión con la cercana área de comprensión fonémica y léxica, y la también próxima área auditiva primaria, ambas próximas a la muy visible ‘partición’ de la Cisura de Silvio. A tener en cuenta que “todo el procesamiento verbal interviene por completo en

esta sinestésica”, sin olvidar que “la compleja actividad sinestésica no se reduce solo a la región V4-V8 (sobre todo en el hemisferio izquierdo)”, incluyendo también respuestas simultáneas “en las áreas auditivas (supra y mediotemporales),” tal como se apunta en el epígrafe *El color de la palabra oída*.

Vázquez (2004:92) utiliza la expresión *dos sentidos en uno* para evidenciar la interacción sinestésica que se produce entre la letra escrita y el color correspondiente. Señalando también el profesor la personalización de esta asociación (“percepciones involuntarias”), que no funciona como principio universal. Pues según expone Lupiáñez “el conjunto de colores de un sinestésico es totalmente diferente al de otro” y además “suelen recordar mejor la percepción sinestésica que las propias palabras.”

Para los sinéstetas la palabra oída tiene color, más habitual con palabras y frases que con fonemas aislados. Para Sanz (2009:265) “la sinestesia cromática de la audición de la palabra (frase, párrafo, etc. en casos extraordinarios)” hace que “se manifieste como un colorido muy complejo”, en el que se pueden distinguir los colores entre sí “fonema a fonema” o incluso “sílabas a sílabas.”

El “profesor y sinestésico” Sean Day confirma que la experiencia “más común es ver colores evocados por las letras”, siendo poco corriente la asociación de colores al sentido del gusto. Al respecto Vázquez (2004:92) bajo la denominación *Colores y sabores* afirma que “lo más raro son los que sienten un sabor cuando tocan algo o los que prueban alguna comida y ven un color”, por tanto, lo que podríamos denominar como color ‘intersensorial total’ es poco habitual.

La sinestesia cromática en poesía y arte proclamada desde el título de Sanz (2009:266), se hace explícita con algún texto literario, en una interpretación cromática sorprendente en el ámbito de la sinestésica “palabra-color”. Perciben colores con “la audición de una parte específica”, esto sucede tanto de una conversación “como de una obra literaria o músico-vocal.” Así algunos lectores ‘peculiares’ describen *La canción desesperada*, de Pablo Neruda (1924), como:

[...] “la metamorfosis de una perpetua marea malva convirtiéndose poco a poco en arena índigo surcada por corrientes de ágata” o como “un valle de azuleas y arroyos carmesíes ondulado levemente por una fresca brisa otoñal de terciopelo glauco” (Sanz, 2009:266).

En *La langage des couleurs* René-Lucien Rousseau (1980) toma en consideración los sonidos emitidos por animales, asociando las notas agudas o graves con expresiones concretas, valorando su simbolismo:

Les sons produits par les animaux n'échappent pas à la loi de la Symbolique des sons. Le chien et le chat, par exemple, expriment la douleur par des notes aigües et prolongées, la volupté par des sons graves, la mélancolie par un long hurlement (chiens hurlant à la mort). Il n'est pas jusqu'aux sirènes servant à prévenir les populations des attaques aériennes qui ne se soient conformées aux lois de cette symbolique (Rousseau, 1980:59).

Los rasgos tradicionales del colorido, que interesan en la armonía cromática, tienen relación con algunos vocablos asociados a la musicalidad sinestésica. Sanz (2009:147) observa que de “los estudios del léxico”, en la teorización tradicional acerca de la armonía cromática, se desprende la existencia de dos criterios. Así tenemos algunos términos como “ajuste” y “proporción” que se refieren a “la extensión física del color.” Interesándonos más aquellos otros nombres tales como “correspondencia”, “acorde” o la propia palabra “armonía” (que también ‘desea’ al color), que aluden “a la musicalidad sinestésica como rasgo tradicional del colorido”, siempre en el contexto cultural europeo (nosotros nos aproximaremos a otras culturas).

Si hemos visto que los sinéستetas pueden distinguir los colores entre sí “fonema a fonema” o incluso “sílabas a sílabas,” aunque no se dispongas de esas ‘facultades’ las diferentes alturas de los sonidos de las vocales pueden convertirse en diferentes exclamaciones que simbolizan multitud de vivencias:

Nos voyelles qui, prononcées normalement, modifient la hauteur des sons que nous émettons, deviennent des interjections dont le sens confirme cette symbolique.

- A, grave, qui fait vibrer tout l'appareil vocal, exprime la surprise, la joie, l'extase, l'adoration (Ah !) (Rousseau, 1980:59)

Curiosamente René-Lucien Rousseau (1980) no comenta los sonidos de las vocales E y U, quizás porque en francés no existen interjecciones que las utilicen aisladamente:

- O, plus grave encore, exprime également la surprise joyeuse, mais aussi l'étonnement indigné qui choque tout notre être (Oh !).
- I, exprime la douleur aigüe, les larmes, mais aussi le rire qui est une explosion où les signes s'inversent : Hi ! Hi ! (Rousseau, 1980:59)

Los investigadores de la Universidad de Granada también toman en consideración la falta de armonía en la sinestesia, incluso llegando al “desasosiego de un sinestésico” obligado a “leer una palabra que no está impresa en el color que la percibe.” Según Vázquez (2004:92) esto implica una negativa incidencia en el aspecto semántico de las palabras pues “el color puede alterar el significado de las palabras para estas personas.”

No solo las palabras percibidas por un sinestésico tienen implicaciones. Las relaciones observadas por Rousseau (1980) con las vocales, las contrasta con las propuestas por Rimbaud:

Ces correspondances ne cadrent nullement avec celles qu'avait recherchées Rimbaud dans son *Sonnet des voyelles*. Pour lui, I est rouge, A, noir, O, bleu. Nous voyons quant à nous, A, rouge-orangé de la couleur du feu, que cette lettre symbolise, O noir (Obscur, Opaque). O = Eau, I, bleu (Rousseau, 1980:59).

También las contrasta con datos de una investigación estadística:

D'après une enquête de Claude Berge (Psyché, n°32) A paraît rouge à 62% des personnes interrogées ; E, jaune ou blanc à 95% ; I rouge vif à 93% ; O jaune ou blanc à 52% ; U bleu à 61% (Rousseau, 1980:59).

Alicia Calleja, investigadora de la Universidad de Granada aporta algunos datos: “de lo que se dan cuenta es de que los demás no son como ellos.” Vázquez (2004:92) apunta que los sinestésicos son “incomprendidos, pero especiales” y que el origen de la sinestesia no está consensuado, pues los laboratorios que en el mundo están estudiando este fenómeno tienen “varias teorías.” Aunque se aprecian aspectos comunes, como la transmisión hereditaria y genética, con implicaciones en el género.

Se ha comprobado que “si hay un sinestésico en la familia es muy probable que otros miembros también experimenten el fenómeno.” Este aspecto se relaciona con la teoría de que “la sinestesia está ligada a un gen dominante situado en el cromosoma Xy”, que como se sabe “se transmite por línea materna.” Las investigaciones también han verificado que “las mujeres son seis veces más proclives que los hombres a la sinestesia.”

Una amplia variedad de términos relacionados con el lenguaje musical, como tono, ritmo, timbre o instrumento que lo interpreta, tienen su “correspondencia” cromática. Señala Rousseau (1980:60) que, si el tono de un sonido puede tener correspondencia con un color, el ritmo también, así “el ritmo rápido corresponde al rojo, el ritmo lento al azul, púrpura o negro.” El timbre que distingue a igual tono “los sonidos emitidos por dos instrumentos diferentes, sigue en *correspondencia* con los colores.” Respecto a los instrumentos indica que “los instrumentos de metal sugieren sensaciones brillantes,” los de cuerda como “el violín da una impresión de púrpura o violeta” y los de viento como “la flauta, verde o azul.” Podría decirse que algunos instrumentos tienen ‘correspondencia arquitectónica’, pues “el piano tiene la pureza helada y el brillo de los mármoles.”

El estudio estadístico de la población sinestésica es muy variable, pues Vázquez (2004:92) indica algunas investigaciones que estiman “un sinestésico por cada 20 personas”, mientras que otros estudios indican uno por cada 200, e incluso “uno por cada 20.000”, como explica el profesor Lupiáñez.

Es más concluyente la investigación sobre la positiva influencia de la sinestesia (“las personas que experimentan sinestesia suelen beneficiarse de ello”) sobre la memorización alfanumérica. Al respecto Daniel Smilek, de la Universidad de Waterloo (Canadá), ha demostrado cómo “los colores evocados por números ayudan a los sinestésicos a recordar mejor un conjunto de cifras.” Aspecto que certifica ‘personalmente’ Alicia Calleja (‘sufre’ sinestesia cromática), que ha pasado una temporada en la Universidad de San Diego (California) estudiando el fenómeno ‘interdisciplinar’ de la sinestesia.

La traducción de la música a composiciones cromáticas sería una aplicación indirecta de la sinestesia, entendida como ciencia de las correspondencias. En el epígrafe *Les couleurs et les sons* Rousseau (1980:60) señala:

C'est assez dire la complexité du problème qui consiste à traduire une partition de musique par des sensations colorées, même avec le secours de la caméra.

Disney en 1940 fue pionero con la película de animación *Fantasia* en conseguir un resultado espectacular en ‘artes aplicadas’ (como hemos trabajado en nuestras clases de ‘Color’):

Les essais tentés jusqu'à présent, notamment par Walt Disney dans son film *Fantasia* peuvent donner lieu à d'amusantes réussites. Mais il manque à ces essais des bases solides que seule une véritable « science des correspondances » pourra dégager (Rousseau,1980:60).

Veremos como también Michel Pastoureau (2007) será interesante en la docencia del color, interesándonos ahora Bachelard (1975:11), pues es ‘relativamente científico’ en las “correspondencias” con la imagen, al considerar que “la imagen, en su simplicidad, no necesita saber.” Al ser lo contrario de “los pensamientos científicos, que son siempre pensamientos enlazados.”

Como contribución a una definición de la “fenomenología de la imagen” afirma que “la imagen es *antes* que el pensamiento” y valora la aportación artística al “lenguaje joven” de la imagen: “El poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje,” porque considera que “la poesía es, más que una fenomenología del alma.”

Incluso inventa términos crípticos como “trans subjetividad de la imagen”, que tienen implicaciones lingüísticas, dado que para él “la imagen poética es esencialmente *variable*” puesto que “no es, como el concepto, *constitutiva*.”

Con sus conceptos Sanz (2009:308) en sus *Consideraciones finales* sobre color y lenguaje, ‘contribuye’ a generar finalmente cierta “encrucijada conceptual, entre las perspectivas de la reflexión filosófica y la científica.” Especialmente cuando utiliza términos crípticos (como los de Bachelard) “al vincular distintos conocimientos psicoiconolingüísticos contemporáneos acerca del color y de la sinestesia cromática.” Y concluye su texto con una ‘apertura’ disciplinar: “hemos entrado en una frontera de difícil descripción solo mediante el lenguaje científico.”

En un lenguaje más comprensible, vemos que la música y el color se relacionan sinestésicamente con la aportación de Kandinsky que “estudió la relación musical de las formas.” Interesándonos más ahora su expresión de “la intensidad cromática del color por medio de angulaciones y curvaturas correspondientes con la intensidad luminosa.” Desde la cultura italiana Marcolli (1978) nos detalla la correspondencia que establece entre angulaciones y progresivos cambios de color, relacionados con su grado de luminosidad:

La luz del amarillo es muy intensa: corresponde a un agudo, por lo tanto, a un ángulo agudo; la luz del rojo, intermedia entre el amarillo y el azul, corresponde al ángulo recto; la luz del azul, baja, corresponde al ángulo obtuso (Marcolli, 1978:62).

Sobre estos fundamentos Kandinsky introduce los colores intermedios y sus ‘correspondientes’ angulaciones:

Los colores derivados, el naranja, el violeta, tienen los ángulos uno menos agudo que el amarillo y el otro menos obtuso que el azul. Llevando los ángulos a curvaturas análogas, unidas de modo continuo, [...] por medio de una línea extremadamente dinámica (Marcolli, 1978:62).

En el prestigioso texto de Kandinsky (1972) *Punto y línea sobre el plano*, explica en el epígrafe *Líneas quebradas y color* el cambio de color, relacionado con diferentes ángulos en transformación. Coincidiendo con la polarización de cromática de Goethe fundada en el amarillo y el azul, Kandinsky estima que “el ángulo agudo tiene coloración interna amarilla” y al ángulo obtuso le asigna el azul, en ‘devenir’ hacia la forma, en su caso el círculo:

El ángulo obtuso pierde cada vez más su calidad de agresivo, agudo y cálido, y por ello está lejanamente relacionado con una línea desprovista de ángulos, la cual, como se indicará más

adelante, origina la tercera forma básica y esquemática de superficie: el círculo. Y la pasividad del ángulo obtuso, la casi inexistente tensión hacia adelante, le da a este ángulo una tenue coloración azul (Kandinsky, 1972:75).

La línea que interesa a Kandinsky tiene otras correspondencias, además del color, pues implica diferentes sentidos y sensaciones, incluso se relaciona también con el lenguaje musical. Reproducimos parcialmente una tabla de correspondencias, considerando tres tipos de líneas con las que podríamos dibujar letras, correspondiendo a diferentes colores, además de otros vocablos, pertenecientes al sonido, tono, color, movimiento, colorido, temperamento, espíritu, temperatura, ánimo, sabor, olor. García de la Torre (1970:94) relaciona la *Línea curva* con: “azul, viento, grave, suave, amplio, lento, ondas, melancólico, tranquilo, trascendental, frío, plácido, soso, inodoro.” Y la *Línea recta* con: “amarillo, cuerda, agudo, mixto, breve, rápido, vibraciones, alegre, inquieto, intelectual, intermedio, inquieto, ácido-agrio, suave.”

Se evidencia cierta relación de las *líneas quebradas*, en la concepción pionera de Kandinsky (1972:75) respecto al cambio de color asociado a diferentes ángulos en transformación (dinámica “correspondencia”):

[...] cuanto más agudo es el ángulo, tanto más se acerca al máximo del calor, y al revés, el calor disminuye paulatinamente al abrirse el ángulo recto rojo, volviéndose cada vez más y más frío, hasta la aparición del ángulo obtuso (150°). Este último es típicamente azul, contiene un presentimiento de curva, y en su curso ulterior aparece el círculo como meta final .

Y adjunta unos dibujos aclaratorios (Figuras 28 y 29):

30° amarillo (ángulo agudo) 60° anaranjado, 90° rojo (ángulo recto), 120° violeta (ángulo obtuso) 150° azul. El siguiente salto de 30° constituye el paso de la quebrada a la recta: negro, horizontal (Kandinsky, 1972:75).

Completamos la referencia a los tipos de líneas, García de la Torre (1970:94) estableciendo correspondencias, ahora con la *Línea mixta*: “rojo, percusión, mixto, fuerte, acusado, violento, radiaciones, sintónico, excitado, instintivo, cálido, violento, salado-picante, fuerte.”

Anteriormente Kandinsky (1972) ya relacionó el cambio de color con diferentes ángulos en transformación, culminando con una famosa correlación línea- plano-color, que merece la reproducción de su ‘narrativa’:

Dado que los ángulos nombrados pueden, en su desarrollo posterior, convertirse en planos, las relaciones entre línea, plano y color surgen por sí solas (Kandinsky, 1972:77).

Y con unas conclusiones muy operativas para una docencia ‘interdisciplinar’ en artes aplicadas:

De modo que presentamos a continuación la *indicación esquemática de las correlaciones de línea-plano-color*: Quebradas / Formas primarias / Colores primarios: ángulo agudo / triángulo equilátero / amarillo, ángulo recto / cuadrado / rojo, ángulo obtuso / círculo / azul (Kandinsky, 1972:77).

También desde la cultura italiana, Marcolli (1978) valora el trabajo de Kandinsky (de origen ruso y posterior nacionalidad francesa), construyendo un lenguaje cromático en coherencia con las líneas y las formas:

De las angulaciones ha llegado más tarde a la forma geométrica de cada color: para el amarillo, el triángulo; para el rojo, el cuadrado; para el azul, el círculo (Marcolli, 1978:63).

Incluyendo las correspondencias entre los colores secundarios (mezclando los primarios) y sus formas geométricas ‘coherentes’:

Después para el naranja, el pentágono, como suma del triángulo y del cuadrado, es decir, del amarillo y del rojo; para el verde un trapecio sobre un semicírculo, como suma del círculo y el triángulo en la misma dimensión, es decir el azul y el amarillo; para el violeta, por último, un semicírculo sobre medio cuadrado, como suma del cuadrado rojo y el círculo azul (Marcolli, 1978:63).

Sanz (2009) en sus *Consideraciones finales* sobre color y lenguaje se interesa por Bachelard y Jung, a propósito del lenguaje científico y sus limitaciones, pues “solo proporciona la posibilidad de realizar aproximaciones parciales” y ofrece una bibliografía ‘científica’ expandida, con un pedagógico “Véanse:”

Carl Gustav Jung et al., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, pp. 15-102; y Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp.7-32 (Sanz, 2009:322).

Curiosamente Bachelard (1975:24) en la *Introducción* del texto apuntado por Sanz (*La poética del espacio*), también cita a Jung, insistiendo en el cuestionamiento crítico de la ciencia, puesto que “el psicoanalista puede muy bien estudiar la naturaleza humana de

los poetas, pero no está preparado” para estudiar las imágenes poéticas. Esto es debido a “su permanencia en la región pasional”, y ‘esa’ visión profesionalizada tiene consecuencias, pues “el poeta se convierte en un caso clínico.” Un cuestionamiento de la ciencia equiparable al que vimos respecto a Newton, por parte de Goethe y Wittgenstein, aspecto evidente cuando esta crítica de Bachelard es confirmada por “C.G. Jung lo ha dicho muy claramente en sus *Ensayos de psicología analítica*.” Por tanto, la *psychopathia sexualis* y otros análisis se desvían del lenguaje artístico. Así la ciencia puede hacerse más relevante que la poesía, cuando “el psicoanálisis de la obra de arte se ha apartado de su objeto.”

También encontramos un sentido crítico (ahora sobre la cultura del diseño en la sociedad de consumo) en el discurso de otro representante de la cultura francesa, pues “el lenguaje, o para ser más preciso, el *discurso*, ha sido objeto constante de mi trabajo” que Barthes reconoce desde su primer libro (*El grado cero de la escritura*). Se remonta a 1956 cuando “había reunido una especie de material mítico de la sociedad de consumo” que publica en la revista Nadeau, *Les Lettres Nouvelles*, bajo el nombre de *Mitologías*. Así Barthes (1993) en *La aventura semiológica* recuerda sus inicios en esta disciplina, con un primer acercamiento a Saussure deslumbrado por la denuncia/esperanza de su lenguaje:

[...] fue entonces cuando leí por primera vez a Saussure, y tras haberlo leído quedé deslumbrado por esta esperanza: suministrar por fin a la denuncia de los mitos pequeñoburgueses (Barthes, 1993:10).

Y descubre las posibilidades científicas de la semiología para el cuestionamiento crítico (aplicable a la docencia), “el medio para desarrollarse científicamente” y ese medio era:

[...] la semiología o análisis concreto de los procesos de sentido gracias a los cuales la burguesía convierte su cultura histórica de clase en cultura universal: la semiología se me apareció entonces, por su porvenir, su programa y sus tareas como el método fundamental de la crítica ideológica (Barthes, 1993:10).

2.06 Vocabulario del color

El fenómeno cromático tiene repercusiones lingüísticas con principios fundamentales en relación con lo que Edwards (2006:20) denomina *estructura del lenguaje* del color:

Dado el importante papel del lenguaje en el color, el solo hecho de saber usar su vocabulario es inmensamente útil para ver, identificar y obtener colores mezclando.

Su objetivo es entender y aplicar “los principios fundamentales” (para ver y usar el color), que para nosotros son parte integral de los ‘fundamentos’ dentro de una tradición investigadora:

El vocabulario básico, derivado de la teoría del color, consta de menos de doce términos esenciales. [...] El objetivo es fijar en tu mente la *estructura del lenguaje* del color desarrollada a lo largo de los siglos por pintores y teóricos del color (Edwards, 2006:20).

Esta referencia a la *estructura del lenguaje* nos lleva a revisar la definición de *Lingüística estructuralista* que nos remite a Ferdinand de Saussure. En la definición aportada por Redal (2005-L1:342) es la teoría lingüística (iniciada por Saussure) que “aplica el estructuralismo como método” para el estudio del lenguaje.

Aunque son 12 los términos esenciales del color anunciados por Edwards (2006:193-195), finalmente en el *Glosario* que plantea se amplían hasta 52 estos términos, de los cuales enumeramos uno por letra (a modo de ejemplo), y hemos querido destacar la “Rueda de color”, por su conexión con el devenir cultural antes citado. Señalamos (en ordenación alfabética) por su interés para nuestro trabajo: Acromático, Color local, Díada, Equilibrio de color, Grisalla, Imagen residual, Luminosidad, Matiz, Paleta, Rueda de color, Saturación, Tétrada, Unidad, Valor.

En la definición del término *glosa* (afín con *Glosario*), encontramos una sintonía disciplinar en la estructuración de nuestro trabajo con las citas. Redal (2005-L1:336) lo define como: “Nota explicativa sobre una palabra, que contienen algunos manuscritos” y pueden situarse al margen, pero incluso puede aparecer “refundida con el propio texto.” En este sentido ‘sintonizamos’ en esta tesis con la glosa clerical, consistente en “una serie de anotaciones que los monjes realizaban en los márgenes de los manuscritos latinos que copiaban.” Las *glosas emilianenses* (San Millán de la Cogolla, en La Rioja) y las *glosas silenses* (Santo Domingo de Silos, en Burgos), que datan del s. X son “el primer testimonio de la utilización de la lengua vulgar o romance en la escritura”, y con las que

conceptualmente sentimos ‘complicidad’ cuando estamos intentando estudiar nuestros fundamentos lingüísticos (en artes aplicadas).

En el *Vocabulario del Color* de Betty Edwards (2006:20) también aparecen referencias a la tradición grecolatina, “en la mitología griega la diosa de la memoria era Mnemósine” y tiene relación con las palabras *mnemónico* o *mnemotecnia*, aplicables como “procedimientos de asociación mental.” En nuestro contexto “la rueda del color es un valioso método mnemotécnico para los pintores” sin olvidar “su origen en el fabuloso cerebro de Newton.” Por lo que la autora lo presenta en la Fig.3-1. CÍRCULO DEL COLOR DE NEWTON, en su *Opticks*, libro I, parte II, Londres, 1704. Aunque el que usa pedagógicamente Edwards es un círculo cromático de 12 colores, ya utilizado por Itten en la Bauhaus y que deriva del ‘clásico’ de Goethe (y ‘otros’) con seis colores.

Cierto ‘juego’ pedagógico con el lenguaje nos permite ir del círculo del color de Newton al Círculo de Copenhague, para volver a encontrarnos con el estructuralismo de Saussure, desde los ecos del citado *Glosario* de Edwards.

En la definición del término *Glosemática*, Redal (2005-L1:336) dice: “Teoría del lenguaje desarrollada por Louis Hjelmslev y el Círculo de Copenhague” a partir de Saussure, que constituye una de las expresiones más elaboradas del estructuralismo europeo. Parte de una “lógica” que ensaya una teoría lingüística universal “a partir de lo que tienen en común en su estructura las distintas lenguas e incluso otros sistemas de comunicación.” Y nuestro interés interdisciplinar en relación con el lenguaje debe tomarlo en consideración.

El fenómeno circular tiene repercusiones como método didáctico, estructurando las relaciones cromáticas, articulándolas (“vocabulario”) conceptualmente entre la *similitud* y el *contraste*. Edwards (2006:21) remite al experto en color John Gage para destacar las ventajas de la concepción de Newton cuando “enrolló” los colores en un círculo. Así “se visualizan y memorizan con más facilidad” y también “son evidentes las relaciones naturales de los colores” mostrando “la *similitud* “y “el *contraste* de los colores opuestos.” Estas relaciones “dieron origen al vocabulario del color” que se sigue utilizando hoy en día. Apreciamos cierta correspondencia lingüística entre *similitud* / sinónimo, y por otra parte entre *contraste* / antónimo.

La definición que da Redal (2005-L1:356) de *vocabulario*, se ajusta a la variedad de palabras especializadas que Edwards aplica a una actividad tan concreta como es el color. Sobre todo, en la acepción de “conjunto de palabras de una lengua que se usan” (en una región), en una actividad concreta” como en este caso el color.

A partir del vocabulario del color como fundamento, Edwards (2006:21) va construyendo un discurso, encadenando relaciones alrededor de la rueda de color. Los términos técnicos de similitud y contraste aportados por Newton se corresponden en un vocabulario renovado con el de “*colores análogos*” que son los contiguos o adyacentes en el círculo, y “*colores complementarios*” que son los pares opuestos, y ya hemos estudiado dentro de los contrastes. También el vocabulario se va ampliando con relaciones que tienen implicaciones alfanuméricas ‘rotatorias’, para la jerarquización de los colores y utiliza claves numéricas con el dos, el doce y el tres. Términos ‘pareados’ como análogos, contiguos, complementarios, opuestos, son de gran utilidad para identificar “los tres conjuntos básicos de colores” aquellos que organizan “la rueda de doce colores: los primarios, los secundarios y los terciarios.” La ‘sintaxis’ matemática (*sustractiva* utilizando pigmentos) consiste en mezclar los 3 primarios (amarillo, rojo, azul) entre sí, para obtener los secundarios (naranja, violeta, verde) y repitiendo la operación de mezcla de los precedentes ‘hasta el infinito’, que suele quedarse en los terciarios, configurando así el círculo cromático más utilizado, que consta de 12 colores (3 primarios + 3 secundarios + 6 terciarios).

La estructuración funcional que Edwards hace del lenguaje cromático, se aproximaría a una *normativización* lingüística, que establece ciertas reglas para que la comunicación pueda darse, incluso entre artistas, facilitando además la docencia. Redal (2005-L1:47) recuerda que para que “una lengua pueda funcionar como vehículo de comunicación” es fundamental la existencia de “una norma unificadora que establezca unas reglas” que pueden ser de índole ortográfica, gramatical y léxica. En consecuencia, se pueden “identificar qué usos” (de la lengua, o del color) “son correctos y cuáles no” y facilitar un resultado ‘armónico’.

Antes de pasar a otra etapa pedagógica del color, Edwards (2006:26) establece un resumen clarificador utilizando el nuevo *vocabulario*. El primer aspecto a tener en consideración para obtener un color o matiz mezclando colores, es comprender (memorizar incluso) ‘el estructuralismo’ de la rueda de color con “colores primarios, secundarios y terciarios, colores análogos y colores complementarios.” La siguiente etapa docente consiste en “saber identificar los tres atributos de un color”, que son “color o matiz, valor e intensidad.”

Así vamos apreciando como progresa *la normativización* llevada a cabo con autoridad por la catedrática Edwards, un proceso que fija el uso correcto del color. Redal (2005-L1:47) nos previene sobre una problemática que se puede dar en una lengua que se

va fragmentado en diversas variedades (“minorización”) y que implica “falta de uniformidad en su uso” y va “dificultando la comunicación”, también indispensable en las artes aplicadas. Por eso en una lengua es importante “un proceso de normativización que fije los usos que se consideran correctos.” La necesidad del reconocimiento por parte de los participantes (hablantes, artistas, profesionales, etc.) implica que “la *normativización* se realice desde instituciones de prestigio.”

Así se hizo en el esfuerzo de modernización del euskera en los años 60, 70 y 80 del siglo XX. Se intentó establecer lo que era la lengua estándar y más tarde se llegó a lo que se llamó la lengua unificada: ‘euskera batua’ que, al principio, no era otra cosa que una lengua literaria común para superar las diferencias dialectales en una lengua que, hasta entonces, vivía al margen de la norma lingüística y que ha terminado siendo la lengua de comunicación.

En el vocabulario del color observamos el paso de una fase más teórica a otra más relacionada con la práctica (docente incluso) que requiere una previa *Identificación del color*. Edwards (2006:26) considera fundamental identificar un color por “tres atributos: por su nombre, valor e intensidad.” Esta necesidad de identificación por los nombres con este “lenguaje especial del color” se debe a que “casi nunca hay una similitud exacta” entre los colores que “vemos” y los pigmentos que “mezclamos”. En su docencia (muy influyente) indica que “el número de pigmentos puros con que trabajamos suelen ser de 8 a 10”, que corresponden a los tres primarios, los tres secundarios ya explicados con el círculo cromático (“rueda de color”), más negro y blanco (y en todo caso otros dos o tres colores ‘básicos’ más).

La normativización cromática se va a fundamentar para su operatividad práctica, en un método que funciona a modo de 3 coordenadas ‘cartesianas’ del color (en homenaje al matemático/filósofo Descartes, con el que se denomina coloquialmente a las coordenadas tridimensionales x, y, z.). Edwards (2006) en el epígrafe *Los 3 atributos del color: Color o Matiz, Valor e Intensidad* destaca la importancia del “nombre.” Explica que “para poder obtener el color que percibe” se deben identificar ese color por “1) el color por su *nombre*, 2) el *valor*, y 3) la *intensidad*”, un listado de palabras que tiene un valor ‘absoluto’ y permite ‘controlar razonablemente’ “todos los colores que existen en nuestro mundo.”

Para identificar un color, primero determinamos qué color es, por su *nombre*, recurriendo a la fuente básica (los 12 colores de la rueda); a continuación, determinamos su *valor*, es decir su grado de claridad y oscuridad, y por último evaluamos su *intensidad*, el grado de viveza o de apagamiento del color (Edwards, 2006:28).

La definición de *vocabulario* también busca un criterio ordenador y añade unas breves explicaciones, tal como está haciendo Edwards (2006). Redal (2005-L1:356) ‘parece’ referirse también al color: “Lista o conjunto de palabras ordenadas según un determinado criterio, con definiciones o explicaciones breves.”

En el vocabulario del color un aspecto relevante es la *Identificación del nombre del color*. Para explicar el método y establecer la primera ‘coordenada cromática’ (el nombre) Edwards (2006:29) toma como ejemplo los términos lavanda o malva, que en su dualidad (‘sinónimo’) ya evidencia cierta problemática, que empieza a resolverse con la rueda de colores (o círculo cromático) a la que venimos aludiendo. Empezamos por un cuestionamiento del lenguaje ‘ordinario’: “En la figura 3-10 tenemos un color que se podría llamar *lavanda* o *malva*”. Esos nombres “elegantes o fantasiosos no nos sirven.” Se hace necesario un método (‘cartesiano’), así procediendo ordenadamente se deja de lado (temporalmente) las otras coordenadas que tienen que ver con “el grado de claridad u oscuridad” y también “si es vivo o apagado” ese color ‘innombrable’ (con precisión).

Para Edwards (2006:29) ahora lo fundamental es discernir con relativa aproximación ¿Cuál es el problema?: “¿cuál de los 12 colores básicos de la rueda es el punto de partida para nombrar el color de la figura 3-10?” La respuesta apropiada (solución) pasa por el círculo cromático y requiere una ‘comparativa’ que situé ese color en ‘su posición’, entre otros colores adyacentes similares: “Entonces decides (correctamente) que el punto de partida es el color terciario *rojo-violeta* de la rueda de color.”

Revisando otros referentes cromáticos encontramos que Wittgenstein (2014) con la complicidad de Goethe (1999) aluden al color *lila*, recordando al *malva* (a modo de ‘sinónimo’) de Edwards (2006):

I-72. Una cosa era irrefutablemente clara para Goethe: ninguna claridad puede surgir de la oscuridad (así como más y más sombra no producen luz). Y esto podría expresarse como sigue: se puede llamar lila a un azul a un azul blancuzco rojizo o café a un amarillo negruzco-rojizo, pero no se puede llamar azul amarillento rojizo verdoso a un blanco, cosas así (Wittgenstein, 2014:12).

La duda siempre está presente, incluso en el color, como Descartes, que tampoco quiere dejarse engañar:

No obstante, también sería falso decir “Simplemente mira los colores en la naturaleza y verás que así es”. Porque el mirar no nos enseña nada acerca de los conceptos de colores (Wittgenstein, 2014:12).

Aunque vimos que en el análisis que Reguera (2014) hace de Wittgenstein (2014), considera que sus *Observaciones sobre los colores* no son directamente útiles para los artistas, también considera que su ejercicio de filosofar (literalmente) sobre el color es equiparable al de un pintor y lo integra en su interés (reiterado) por Goethe. En relación con los colores “el ejercicio de filosofar” para Wittgenstein “se parece mucho al de un pintor” que quiere construir un buen cuadro, “que resuma lo mejor posible esos innumerables usos diferentes/semajantes de cada palabra”, aquellos

[...] aparecidos en “una descripción gramatical pormenorizada de ellos”. Esa es su labor. *Base goetheana, perspectiva conceptual, estímulo para filosofar y caracterización del concepto de color*, desde estos presupuestos, [...] (Reguera, 2014:iv)

En el método didáctico de Edwards (2006:29) que parte del vocabulario del color, ahora pasa a determinar la segunda coordenada cromática, la relacionada con la *Identificación del valor*, y establece una comparativa dentro de una escala gráfica entre el blanco y el negro (fundamento de este trabajo). La segunda pregunta cromática “¿En qué grado de claridad o de apagamiento está este rojo-violeta en relación con la escala de valores de blanco a negro?” implica otra nueva comparativa que exige cotejar el color *lavanda* o *malva* que ya sabemos nombrar como *rojo-violeta*, “con los grados de la escala de valores de la figura 3-11.” Se trata de una escala de 7 grises y por yuxtaposición comparativa “decides que el *rojo-violeta* es claro (grado 2).” Estudios precedentes demuestran que “unos 7 pasos en valor e intensidad son más o menos el máximo que puede retener un ser humano en la memoria visual.”

Por lo que para identificar dos de los tres atributos cromáticos se utilizan comparativamente: el blanco, muy claro/grado 1, claro/grado 2, valor medio/grado 3, oscuro/grado 4, muy oscuro/grado 5, negro.

La tercera y última coordenada cromática en la pedagogía de Edwards (2006) corresponde a la *Identificación de la intensidad*. Recurre a la comparativa en otra escala gráfica y luego en la práctica pictórica utiliza el concepto de color complementario que proviene de la aplicación del círculo cromático. Se trata de determinar “el grado de viveza” (intensidad) mediante la tercera pregunta:

¿Qué grado de viveza tiene este color con relación a una escala de intensidad que va desde el color más vivo posible (uno de los colores puros de la rueda) al más amortiguado posible (en que el color está tan amortiguado que no se distingue ningún color)? (Edwards, 2006:30)

En este caso la comparativa utiliza una escala de cinco elementos (figura 3-12):

[...] color puro, muy vivo/grado 1, vivo/grado 2, intensidad media/grado3, apagado/grado 4, muy apagado/grado 5, no-color), decides que el *rojo-violeta* es apagado (grado 4) (Edwards, 2006:30)

Y las tres coordenadas ('cartesianas') 'nombran' con precisión el color a un nivel pedagógico suficiente (por no entrar ahora en otros parámetros más técnicos):

Ya has identificado el color por los tres atributos que lo describen: *Color*: rojo violeta, *Valor*: claro, *Intensidad*: apagado. (Edwards, 2006:30)

Es el momento de pasar de la teoría a la aplicación, con la mediación del círculo cromático (localizando el color complementario mediante una línea que pasa por el centro):

Entonces puedes proceder a hacer la mezcla, añadiendo blanco al rojo-violeta para aclararlo, y amortiguándolo con su complementario, el amarillo-verde, puesto que añadir el complementario del color es la mejor manera de disminuir su intensidad (Edwards, 2006:30).

Tras recordar cómo empezamos nuestros referentes cromáticos al citar el *Glosario de El Vocabulario del Color* de Edwards (2006), ahora proponemos un acercamiento a un 'Vocabulario filosófico'. Reguera (2014) analiza a Wittgenstein (1889-1951) desde una relación de palabras. Destacamos en **negrita** las que conceptualmente nos interesan (a las que hemos aludido) y entre las que se encuentra la 'geometría del color' en íntima relación con nuestro trabajo. En homenaje al círculo cromático en 'el final' de este epígrafe situamos 'un comienzo'/ recapitulación presentado por el autor, se trata de "un índice analítico de los autores citados en el texto y de sus conceptos más relevantes, sobre todo para lo visto en esta *Introducción*:"

Barth, Karl. Carlomagno. Dios. **Lo empírico**. Fenomenología. Física. Fisiología. Freud. **Geometría (del color)**. *Gestalt*. Goethe. **Gramática**. Historia. James, W. Lichtenberg. **Lógica**. **Matemática**. Newton. **Praxis**. Psicología. Rembrandt. **Runge**. **Schubert**. Teología (Reguera, 2014:xxii).

No obstante, las tres coordenadas ‘cartesianas’ del color tienen variada terminología, con una lejana proximidad conceptual con el término sinónimo, que desgraciadamente no es literal (solo confusas y a veces contradictorias aproximaciones), lo cual perturba la docencia del ya difícil *Vocabulario del Color*. Edwards (2006) nos previene: “encontrarás muchas variaciones en la terminología del color, problema que añade más complicaciones”, y nos presenta las “variaciones” más frecuentes:

Valor: matices, tintes, luminancia, luminosidad. *Intensidad*: croma, cromatismo, saturación. *Escala de grises*: neutros, acromáticos. En todo caso, *color (el nombre)*, *valor e intensidad* son los términos más sencillos y más usados para los tres atributos del color (Edwards, 2006:31).

2.07 Lenguaje filosófico comparado

Del vocabulario del color pasamos al lenguaje de la filosofía. Wittgenstein (1889-1951), además de la filosofía y el color, practica la arquitectura y lo hizo en sintonía con Adolf Loos, arquitecto también vienés y coetáneo. Bresnick (2012:74) ofrece un titular: “delante de Wittgenstein, Loos exclamó: ¡Tú eres yo!, reconociendo muchas de sus propias ideas en las del filósofo” que escribe en sus memorias Paul Engelmann, amigo de Ludwig Wittgenstein y discípulo de Loos. Una afirmación ‘interdisciplinar’ con la que el arquitecto reconoce la relación entre arquitectura y filosofía. Esta exclamación del arquitecto puede considerarse un ‘sinónimo’ que tiene su ‘antónimo’ en la aplicación del filósofo a la arquitectura, construyendo para su hermana Margaret una vivienda que reflejara su “fuerte personalidad” y claridad de ideas. Inicialmente Margaret le encarga a Engelmann en 1926 (y participa con él) el proyecto de su vivienda (nueva construcción) en la calle Kundmannngasse 19 de Viena.

Desde fechas muy tempranas Loos contó con colaboradores, entre los que destacamos a Engelmann. Documenta Schachel (1972:25) que en septiembre de 1912 “Loos solo tuvo tres ayudantes que trabajaban en su despacho: Wilhelm Erbert, Paul Engelmann y Helmuth Wagner von Freunheim.”

Wittgenstein (1889-1951) trabaja en arquitectura ‘al estilo’ de Adolf Loos, cuando “a instancias de su hermana, Ludwig Wittgenstein vuelve a Viena para ayudar en la obra de la casa.” Ella consideró que “sería buena terapia para combatir los estados de ansiedad” del filósofo. Aunque Ludwig no trabajó directamente con Loos, sino con su colaborador Paul Engelmann. Incluso el proyecto presentado el 13 de noviembre de 1926 “para solicitar la licencia de obras está firmado por los dos,” aunque en el desarrollo Engelmann “se retira discretamente,” cediendo a su amigo el proyecto y Ludwig Wittgenstein “se hace cargo de la ejecución.” Esta sintonía entre Loos y Wittgenstein queda reflejada en el titular que utiliza Bresnick (2012:74), *‘Tú eres yo’, el proyecto de Wittgenstein*.

Su filosofía constructiva ya viene de ‘muy’ atrás, empieza de manera casi mítica/fundacional con una cabaña, con ecos de la ‘poética’ cabaña de Laugier (*Ensayo sobre la arquitectura*, 1753). Carmona (2015:115) afirma que “Wittgenstein estableció paralelismos sólidos entre el arte de pensar y la arquitectura.” En 1913 (con 24 años) decidió “construirse una cabaña en el fiordo noruego” donde planeaba pasar temporadas dedicado a su “trabajo filosófico como una lidia con uno mismo” y con la personal manera de ver las cosas. Y precisamente: “pensaba que en eso mismo consistía la arquitectura.”

Un catedrático de Proyectos de Arquitectura, Iñaki Ábalos (2000), se interesa por otra cabaña de filósofo, algo posterior. En el epígrafe titulado *Heidegger en su refugio: la casa existencialista*, esta construcción básica adquiere la dimensión de una tipología representativa de todo un pensamiento/lenguaje arquitectónico. Sobre todo, a partir de la *Carta sobre el humanismo* (1947) el “tema metafórico de la casa” se va apoderando del propio sistema filosófico de Heidegger:

“El lenguaje es la casa del Ser. En su hogar, el hombre habita”. La casa servirá al despliegue de una retórica arquitectónica capaz de desplazar al lenguaje de la filosofía, un despliegue en el que la filosofía llegará a ser un pensamiento sobre la habitación (Ábalos, 2000:44).

Esta pequeña cabaña (*die Hütte*) de 6 x 7 metros la utilizó mientras trabajaba “en muchos de sus más famosos escritos” Martin Heidegger (1889-1976), lo hizo a lo largo de cincuenta años, incluso cuando llegó a ser Rector de Universidad de Friburgo. Sharr (2009:contraportada) explica que Heidegger “desde verano de 1922” pensó y escribió en “una pequeña cabaña en las montañas de la Selva Negra” en Todtnauberg al sur de Alemania, a menudo solo (en algunas fotos aparece con su esposa Elfride) reclamando una intimidad emocional e intelectual con el edificio, también con sus alrededores y con el ‘natural’ paso de las estaciones.

En paralelo a esta arquitectura elemental, Heidegger (1889-1976) va construyendo su “existencia” filosófica, en el aquel lugar que invitaba a “la reflexión y la contemplación”. Según Sharr (2009:114) “el edificio tiene significado como presencia física y textual”, así en la cabaña (y su paisaje) se reflejan algunas observaciones notables del filósofo: “el sentido de su propia existencia y elementos conceptuales que estructuran su pensamiento.”

Ábalos (2000:59), en un lenguaje casi tan oscuro como el de Heidegger, explica como éste acaba ejerciendo de ‘docente’ arquitectónico (desde 1922 ocupó la cátedra de Filosofía en la Univerität Marburg) estableciendo unos fundamentos (muy influyentes) de la disciplina habitacional. De manera que la casa era “expresión de una subjetividad” que se construía a sí misma a través de “problematizar el significado del construir”, enfrentándose así a los “hechos originales y fundacionales del habitar”.

Contrastamos este trabajo de Heidegger sobre los fundamentos filosóficos del habitar, con la inmediatamente posterior filosofía constructiva de Wittgenstein (2015) que también se interesa por la “búsqueda del fundamento.” Afirma Carmona (2015:115) que al visitar la casa Margaret “se tiene la sensación de que no sobra nada” y “a pesar de su

majestuosidad, es sorprendentemente austera.” Su singular diseño de cortinas de metal (‘rejas’ nocturnas invisibles por el día) implican alguna pregunta filosófica “¿cómo y para qué se usa una cortina? De igual modo deseaba Wittgenstein arrojar luz sobre el uso de las palabras y disipar falsas imágenes.” De manera reiterada el filósofo invitaba “a seguir el ejemplo de la arquitectura y de las artes.”

La oscuridad rodea no solo el lenguaje de Heidegger (1889-1976). El filósofo a la edad de 33 años ya tenía una familia que incluso colabora en la construcción de la cabaña, “las obras se llevaron a cabo durante el verano de 1922.” No queda clara la autoría de este proyecto, “se ha encontrado muy poca información al respecto”, siendo más relevante la participación de Elfride, esposa de Heidegger que la de él mismo, quien confirma que ella “organizó y supervisó la construcción.” Según Sharr (2009:114) “la implicación del filósofo en la construcción no fue directa”, pero se supone que “se hubiera interesado por la distribución y el proceso de construcción.” En la cultura contemporánea francesa podríamos citar otra cabaña mínima de ‘filosófico retiro’, la de Le Corbusier en la Costa Azul, el “*Cabanon*” 1951-1952:

En este juego filosófico/constructivo de Wittgenstein (1889-1951) estamos implicando a Heidegger y ahora ampliamos los referentes hasta Descartes. Con el filósofo francés Wittgenstein comparte la duda como queda patente en el “escepticismo” manifestado en *Sobre la certeza* (1949), obra póstuma donde muestra que “hay determinadas cosas de las que no podemos dudar porque forman parte de nuestro marco de referencia.” Carmona (2015:123) en el epígrafe *El límite de la duda* considera que estas reflexiones están parcialmente influidas por “la lectura de unos escritos de Moore contra el escepticismo.” Recordemos que su amigo George Edward Moore, 1873-1958 (profesor en Cambridge) defendió el acercamiento al sentido común, y que el escepticismo corresponde a una corriente filosófica que sostiene que “nada puede conocerse a ciencia cierta, ni siquiera lo externo.”

El ‘escepticismo’ es el fundamento en el *Discurso del Método* (1637) de Descartes, la duda se hace metódica y tiene sentido metodológico, Munari la relacionará con la cultura del diseño. Atkinson (2012:119) destaca que Descartes cree que “no debemos aceptar nada como cierto y sí eliminar todos los prejuicios antes de poder alcanzar el conocimiento,” utiliza la “duda metódica” dejando de lado toda creencia (‘fe ciega’). El objetivo ‘pedagógico’ de Descartes tiene un valor crítico, pues pretende demostrar que “podemos llegar al conocimiento incluso si partimos de la postura más escéptica posible y

dudamos de todo.” Su ‘enseñanza’ vital: “Es necesario dudar de todo y tanto como sea posible al menos una vez en la vida.”

Para dudar se necesitan certezas, precisamente uno de los últimos pensamientos filosóficos de Wittgenstein, que “estaba de acuerdo en que había que frenar el escepticismo” pero de manera diferente a la de Moore, que pecaba de “usar las palabras metafísicamente.” Según Carmona (2015:124) para Wittgenstein:

La duda parte necesariamente de una base de certeza, de otra forma carece de sentido. Para dudar de algo he de estar primero seguro de una serie de cosas. Esa base de certeza constituye nuestro marco de referencia.

En un paseo gráfico ilustrado (a modo de ‘narración gráfica’) con un ‘mapa conceptual’ esquemático acompañado por flechas, destacando pedagógicamente con **negrita** (en el original) algunas palabras clave, Atkinson (2012) nos muestra como Descartes parte del escepticismo y llega a la certeza. En paralelo recordaremos que en culturas orientales de influencia budista (también marcada por el ‘escepticismo’ oriental) se parte de otras certezas como el principio de impermanencia:

Puede que un **demonio maligno me haga creer** cosas que son falsas >>

No hay **nada** de lo que pueda estar **seguro**. >>

Pero cuando digo “soy; existo”, **no puedo equivocarme** respecto a ello. >>

Un demonio maligno solo podría hacérmelo creer **si realmente existo**. >>

Pienso, luego existo (Atkinson, 2012:118).

Después de estas disquisiciones filosóficas retomamos ‘la obra’ de Wittgenstein (1889-1951) que además de la filosofía y el color, practica una arquitectura en sintonía con Adolf Loos. Wittgenstein inicia una formación técnica, en 1906 se matricula en la Technische Hochschule de Charlottenburg de Berlín para estudiar ingeniería mecánica y en 1908 inicia sus estudios de aeronáutica en la Universidad de Manchester. Hasta 1911 no empieza sus estudios de filosofía con Bertrand Russell (autor del prólogo del *Tractatus*) como mentor, en el Trinity College de Cambridge. El filósofo por una revelación ‘monacal’ en cierto modo hace voto de pobreza (en 1913 muere su padre y hereda parte de una enorme fortuna) y de mecenazgo cultural, concretamente en julio de 1914 “donó anónimamente dinero procedente de su herencia a varios artistas necesitados que él mismo seleccionó”. Bresnick (2012:75) documenta que entre los artistas beneficiados se “incluían a los poetas Georg Trakl y Rainer Maria Rilke, el pintor Oskar Kokoschka y el arquitecto Adolf Loos.” Hasta la muerte de Loos en 1933 ambos mantuvieron la amistad y “fue a través del

arquitecto como Wittgenstein conoció a su discípulo Paul Engelmann,” quien se convirtió en su amigo y de toda la familia, haciéndose cargo de la vivienda de Margaret.

En estas relaciones con discípulos arquitectónicos (Loos >> Engelmann >> Wittgenstein) revisamos también el equivalente filosófico. Destacamos como Descartes, calificado practicante de la “epistemología, orientación racionalista”, tiene un ‘antes’ en Aristóteles y un ‘después’ en Kant, que Atkinson (2012:118) nos precisa:

ANTES: Siglo IV. A.C. Para Aristóteles cuando realizamos cualquier acción, incluso la de pensar, somos conscientes de ella, y, así, somos conscientes de nuestra existencia. C.420 d.C.

Algunos críticos incluso le han acusado de ‘plagio’ clerical:

En *La ciudad de Dios*, san Agustín de Hipona proclama que está seguro de existir, pues incluso estar en un error sería una demostración de su existencia: para poder equivocarse, hay que existir (Atkinson, 2012:118).

Entre la aceptación y la negación (‘sinónimo / antónimo’) cartesiana tenemos:

DESPUÉS: 1871 En su obra *Crítica de la razón pura*, Immanuel Kant contradice a Descartes, pero acepta la primera certeza, “pienso, luego existo”, como núcleo y punto de partida de su filosofía idealista (Atkinson, 2012:118).

Immanuel Kant aun practicando otra rama filosófica, la “metafísica con orientación al idealismo trascendental”, tiene un “antes” en Descartes, pero utilizando un referente distinto al *Discurso del método* (1637). Atkinson (2012:166) destaca una mayor influencia de otro texto de Descartes publicado en 1641 “*Meditaciones metafísicas*, donde pone en duda todo conocimiento que no sea el de su propia conciencia.”

A su vez Wittgenstein desde la rama de la “filosofía del lenguaje, orientación lógica”, tiene el mismo precedente de Descartes, pues en el “siglo IV a.C. Aristóteles sienta los fundamentos de la lógica.” Atkinson (2012) señala que “el *Tractatus* se enfrenta a la misma tarea que Immanuel Kant”, pero lo hace de una manera mucho más radical y además “qué se puede decir con sentido,” incluso sintonizando con aquel:

[...] de un modo semejante a como Kant intentó establecer los límites de la razón, Wittgenstein desea establecer los del lenguaje y, en consecuencia, los del pensamiento (Atkinson, 2012:248).

Wittgenstein tiene una “sospecha”:

[...] que una gran parte de las discusiones y los desacuerdos filosóficos provienen de una serie de errores básicos acerca de cómo pensamos o hablamos acerca del mundo (Atkinson, 2012:248).

Otro tipo de ‘errores’ de interpretación suceden alrededor de ‘la obra’ de Wittgenstein (1889-1951) que, como hemos afirmado, además de la filosofía y el color, practica la arquitectura ‘al estilo’ Adolf Loos. Bayón ha estudiado en profundidad esta casa y establece las diferencias entre Loos y Wittgenstein (Bayón Mariano. “La casa de Ludwig Wittgenstein”. *Arquitectura*, 281, 1989, p.28). Bresnick (2012) alerta de que la casa de Margaret “parece de Loos, pero no puede ser suya”, pues Loos tras una blanca fachada “texturiza y colorea, decora el interior”, mientras que “Wittgenstein lleva la lógica loosiana del desadorno, esta abstracción arquitectónica, hasta el interior de su proyecto.” Mariano Bayón sostiene ciertos ‘silencios’:

Wittgenstein calla: calla en el exterior, calla sus afirmaciones filosóficas en la arquitectura, paredes desnudas incluso en el interior (Bresnick, 2012:75).

El filósofo “toma la palabra del maestro” pero va más allá en su ‘papel en blanco’ esperando la escritura:

[...] la casa es un fondo neutral para ser ocupada por los cuadros y esculturas de la colección de su hermana (Bresnick, 2012:75).

En este juego de erróneas interpretaciones, décadas después, tenemos alguna “paradoja” (figura retórica de pensamiento) minimalista en otras arquitecturas interiores tan blancas, y supuestamente neutras, como la de Wittgenstein. Zabalbeascoa / Rodríguez (2000:14) utilizan la expresión lingüística “la última paradoja” al constatar cómo “las formas en principio más neutras”, por tanto, anónimas y supuestamente sin estilo “terminan convirtiéndose en las más acusadas e inconfundibles.” Algo que también apreciamos en la cultura francesa con las ‘anónimas’ franjas bicolors (“útil visual”) de Buren. En el minimalismo “nada hay tan reconocible como” una escultura (un cubo de acero) de Donald Judd o “un interior inmaculadamente blanco de John Pawson,” ‘no/sí’ confundir con la arquitectura interior de Wittgenstein.

En algunos detalles, como el diseño de la cama de Margaret Wittgenstein aparecen reflejos que nos llevan hasta París, en un juego (con reflejos de espejos) de referencias históricas. Bresnick (2012:76) se sorprende con “la *suite* de Margaret” (en francés ‘sequito,

cortejo'⁵) que tiene dos puertas de espejo que flanquean su cama y que curiosamente “está ubicada en el espesor del ‘muro’ que separa el espacio del dormitorio” de su salón privado (‘unido’), “concatenado con el salón principal.” Esta curiosa disposición de la cama de Margaret no aparece en las primeras versiones de Engelmann, “por lo que se atribuyen a Wittgenstein” y es “casi idéntica al modelo que inventó Thomas Jefferson” en 1796 para su propio dormitorio en Monticello (Virginia, USA). El político ‘diseñador’ se sirve de un ‘cultismo’ (‘pre-cultura’ del diseño), pues lo hace después de su “conocimiento de la ubicación de la cama” dentro de una alcoba, en el “París del siglo XVIII”.

En París aparece en 1925 Le Corbusier que, con su espíritu nuevo (*L'Esprit Nouveau*, revista y pabellón), se encuentra próximo a un espíritu monacal (Wittgenstein como decíamos intentó ser monje e hizo ‘voto de pobreza’) que imprime carácter en los usuarios. Al respecto, Zabalbeascoa / Rodríguez (2000:14) también se interesan por “la identificación que Loos establecía entre la ausencia de ornamento y fuerza intelectual.” Y lo hacen cuando estudian la actual concepción ética/filosófica del minimalismo, asociada a “la idea de pobreza como lujo interior que subyace en esta filosofía.” También relacionada con *L'Esprit Nouveau* (título de la revista parisina y del Pabellón de 1925) de un vanguardista (no siempre ‘minimalista’) arquitecto francés:

En la misma línea, Le Corbusier pedía a los habitantes de sus casas una nueva actitud y un “espíritu nuevo”. Ya en 1907, Mies van der Rohe, había colocado en el muro de piedra de la casa Riehl una palabra que resumía su espíritu: monacal (Zabalbeascoa / Rodríguez, 2000:14).

Curiosamente bajo el titular *'Tú eres yo', el proyecto de Wittgenstein*, Bresnick (2012:77) establece notables diferencias entre Loos y Wittgenstein. Destaca la exclusiva concepción tridimensional del espacio en Loos que no impide el reconocimiento ‘titular’ del arquitecto al filósofo. Así “Wittgenstein tampoco desarrolla en la casa” espacios de diferentes alturas en conexión, invención de Loos que denominó “el *raumplan*”, con un cierto atisbo de él en la relación entrada, vestíbulo y cuarto de desayuno. Aunque “las plantas altas de la casa de Margaret carecen del interés espacial de la planta baja.” No obstante “el mismo Loos reconoció en Wittgenstein su propio reflejo”, incluso de amistad y agradecimiento (fue uno de los beneficiados de la herencia familiar de 1913) a modo de “reconocida vinculación teórica”, valorando la “búsqueda del espacio lógicamente abstracto, de la pura razón” de Wittgenstein.

⁵ Viene de la idea de “fila de piezas seguidas” (“Chambre jumelée avec un salon à usage privé.”).

La filosofía del ‘tu eres yo’ tiene otras implicaciones culturales cuando Wittgenstein se interesa por el lenguaje de Kraus (famosa cita de *la urna y el orinal*). Carmona (2015:32) nos recuerda que “Wittgenstein se sentía en deuda con Loos y Kraus” y recíprocamente (como ya hemos citado con Bresnick y Bayón) “Loos, con casi veinte años más, se identificó en tal grado con él que afirmó, tras conocerlo, que Wittgenstein era él mismo.” Respecto a Kraus “compartía la misma lucha que Loos”, destacando que lo que ambos habían hecho hasta entonces “(de forma gramatical y literal respectivamente) era mostrar que existe una diferencia entre *una urna y un orinal* y que dicha distinción sostiene la cultura.” Valorando la ‘funcionalidad,’ cuando manifiesta que es “necesario atender al uso, pues ese modo de mirar era un pilar de la civilización.”

Sobre este curioso fundamento (algo escato-‘lógico’) de la cultura insistirá Foster (2004:16) décadas después desde el diseño. Foster, estudiando el texto de Loos *Pobre hombre rico* (1900), critica el concepto de ‘diseño hasta el último detalle’ característico del Art Nouveau, y cita literalmente a Kraus, que llamaría a esta falta de distinción que excluye “toda vida y todo esfuerzo futuros” una falta de “margen de maniobra.” Foster (2004) se hace eco del citado juego lingüístico de 1912 (ahora completado) sobre el uso del *orinal y la urna* que clarifica actitudes culturales coetáneas a la arquitectura de Loos.

Adolf Loos y yo -él literalmente y yo lingüísticamente- no hemos hecho otra cosa que mostrar que hay una distinción entre una urna y un orinal y que es sobre todo esta distinción la que provee a la cultura de un margen de maniobra (*Spielraum*). (Foster, 2004:15).

Y Kraus establece un juego ‘circular’ de palabras:

Los otros, los positivos (es decir aquellos que no hacen distinción), se dividen entre los que utilizan la urna como un orinal y los que usan el orinal como una urna. K. Kraus, *Die Fackel (La antorcha)*, diciembre 1912, p.37 (*Pensar con la historia*, Madrid, Taurus, 2000). (Foster, 2004:15).

Actualmente Foster (2004:16) completa el discurso funcionalista en defensa (ya en 1912) de un arte ‘bien’ aplicado:

Aquí “los que utilizan la urna como un orinal” son los diseñadores [‘totalitarios’] Art Nouveau que quieren infundir arte (la urna) en el objeto utilitario (el orinal). Los que hacen lo contrario son funcionalistas modernos que quieren elevar el objeto utilitario a arte.

Y, como era previsible, el orinal de Kraus reclama una referencia cultural al posterior urinario de Duchamp, por parte de Foster (2004:17), pero esto implica un cambio de

discurso (que ahora no hacemos) indicando que pocos años más tarde, con su “urinario disfuncional”, *Fuente*, presentado como arte, Marcel Duchamp “dejó a unos y otros con un palmo de narices”.⁶

Esta crítica cultural tiene una coetánea crítica gramatical en Wittgenstein. Carmona (2015:33) precisa que “la separación de Loos entre arte y utilidad” distinguiendo entre fantasía creativa y funcionalidad, “tiene mucho que ver con la crítica de Wittgenstein a la gramática superficial del lenguaje.” Wittgenstein en la segunda etapa de su filosofía (renegando de su famosa etapa anterior con el *Tractatus*) plantea que “la idea de que el significado de una cosa está en su uso.” Y considerando que arquitectura y filosofía eran preferentemente “una habilidad”, se veía a sí mismo “como un artesano, y con su caja de herramientas deseaba poner fin a las ilusiones gramaticales.”

Cuando Hermione la hermana mayor de Wittgenstein en su relato (memorias y dibujos de la casa) de los años cuarenta *Family Recollections* define su arquitectura de 1926 como “casa convertida en lógica” nos resuena al *Tractatus logico-philosophicus* de 1921. Bresnick (2012:78) añade algunas vivencias de Hermione: “Aunque yo admiraba enormemente la casa, siempre supe que ni podría ni querría vivir en ella.” Recuerda que, desde la niñez, todo lo que le rodeara a Margaret necesitaba ser original, en consecuencia, años después: “La casa era, sencillamente, una proyección de su personalidad, una sutil emanación de ella”, con la ‘escritura’ constructiva de su hermano Ludwig.

La estructura lógica arquitectónica, pero también filosófica, se puede descomponer en partes como veremos en el método de Descartes. Atkinson (2012:249) ‘refleja’ la sencillez del proyecto para Margaret en el pensamiento filosófico “las ideas centrales del *Tractatus* están basadas en un principio bastante sencillo” a pesar de la impresión inicial de gran complejidad. Así considera que “tanto el lenguaje como el mundo están estructurados formalmente”, además parece ‘seguir’ el método cartesiano de descomposición, al completar la frase: “y dichas estructuras se pueden descomponer en sus elementos constituyentes.” Este sistema “intenta analizar tanto la estructura del lenguaje como la del mundo” y luego, extraer unas conclusiones filosóficas, mostrando el modo en que lenguaje y mundo se relacionan.

Veamos algún referente filosófico que no ve tan directa la relación ‘lógica’ de esta casa con el *Tractatus Logico-Philosophicus*. Carmona (2015:117) apunta que, aunque hay estudiosos que “interpretan el edificio como un producto de su primera filosofía”

6

Actualmente se cuestiona la autoría de M. Duchamp y se atribuye la obra a la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927).

relacionándola directamente con el *Tractatus*, él lo asocia más con su segunda etapa. Pues “los comentarios de Wittgenstein sobre arquitectura (donde la emparenta con la filosofía)” pertenecen al período de “transición entre el *Tractatus* [1921] y las *Investigaciones* [1929-1949].” Se trate de la primera o segunda etapa, es indiscutible que “el edificio pone en juego conceptos fundamentales de su filosofía madura” que, en este sentido, (‘recíprocamente’) habría sido ‘asistida’ por la arquitectura.

Pero a nivel de lenguaje visual no parece ‘lógica’ la portada del texto de Carmona con un dibujo de Nacho García, donde Wittgenstein porta un grueso volumen en el que puede leerse *Tractatus*, cuando en realidad sabemos que es una obra maestra “uno de los textos más estrictos de la filosofía del siglo XX”, pero condensada en solo ochenta páginas de “comentarios breves numerados técnicamente.” El hecho de que Wittgenstein “hable de los ‘límites’ del lenguaje y del mundo” hace que Atkinson (2012:248) lo situé en la tradición de Kant, quien en su *Crítica de la razón pura* (1781) se propuso “investigar los límites del conocimiento”, con preguntas como “¿qué puede conocer?” o “¿qué quedará siempre fuera del entendimiento humano?”

Parafraseando el título de Kant, se podría hacer alguna crítica ‘razonable’ a la casa diseñada por Wittgenstein. Es contradictoria, de aparente sencillez, incluso más radical que Loos en los austeros interiores, pero de compleja concepción y elevado costo en sus detalles y proceso constructivo. En la contemporánea arquitectura minimalista sucede algo parecido, acabados muy sofisticados y caros para conseguir un aspecto sencillo y ‘limpio’. Tan contradictorio como el devenir filosófico del autor, que años después renegaría de su ‘única’ obra publicada en vida (*Tractatus*). Bresnick (2012:78) adjunta un texto de Wittgenstein a su amigo John Maynard Keynes, donde “consideraba la casa como algo propio” y que Keynes ‘tradujo’ para su mujer como una casa de un estilo “a la Corbusier.” Entre las características de la casa de Margaret están la “sencillez en su abstracción” aunque por sus sofisticaciones ‘intelectuales’ y constructivas (radiadores, persianas / rejas, etc.) “sobradamente complicada en su concepción y ejecución.” Así lo relata e ilustra el filósofo: “Adjunto encontrarás algunas fotografías de mi casa y espero que no te disgustes demasiado por su sencillez.”

Con Wittgenstein aparecen ciertas contradicciones en las apariencias. El *Tractatus* tiene pocas páginas, pero es una gran obra. La casa que construye para su hermana parece sencilla, pero tiene importantes complicaciones de ‘obra’. Carmona (2015:118) señala como la filosófica “noción de uso” también es aplicable al “diseño de cortinas, puertas y baldosas” y cada uno de los objetos que diseñó para Margaret. A modo de ejemplo de la

paradójica complejidad de la sencillez, tenemos una importante cantidad de “radiadores que hizo fabricar” para ser colocados en las esquinas (pasando así desapercibidos) “tuvieron que hacerse en dos partes soldadas posteriormente en un ángulo de noventa grados” y eso hizo que tardasen “todo un año en estar listos y tuvieron que realizarse fuera de Austria.” Margaret correspondió a esta problemática sencillez utilizando esos radiadores “en los meses de verano” literalmente como artes ‘aplicadas’ al usarlos como “pedestal para sus esculturas.”

En paralelo, apuntamos como algunas décadas después en el minimalismo arquitectónico también se dan ciertas contradicciones, a nivel intelectual/material o de estética/ética. Zabalbeascoa / Rodríguez (2000:14) señalan como confluyen en el minimalismo contemporáneo una “mezcla de humildad ascética y soberbia aristocrática.” Destacan un aspecto económico sorprendente, “la paradoja de que la economía de medios no siempre se traduzca en economía de presupuestos, más bien lo contrario.”

La pureza total en formas y materiales requiere muchas veces materias primas nobles o nacidas con la última tecnología y el trabajo de artesanos que garanticen la perfección de los acabados (Zabalbeascoa / Rodríguez, 2000:14).

Conclusión paradójica: el minimalismo arquitectónico (incluyendo nosotros la casa Margaret en Viena ‘pensada filosóficamente’ por Wittgenstein):

[...] sería una especie de movimiento moderno sublimado en lo formal que traiciona el criterio de economía de materiales, tiempo y esfuerzo defendido desde principios de siglo [XX] (Zabalbeascoa / Rodríguez, 2000:14).

Las filosóficas reglas de juego de Wittgenstein implican matizaciones arquitectónicas muy sutiles, que tienen consecuencias constructivas y económicas (que en este caso se desestiman). Carmona (2015:117) en *La Casa Wittgenstein* explica el pensamiento filosófico para “el diseño del radiador”, que tomó en consideración “las proporciones de toda la habitación y las que originaría el propio objeto”, incluyendo la distancia al suelo y la pared. Para organizar “las baldosas estudió previamente las fuerzas perpendiculares de las ventanas y las posibles entradas y salidas de las habitaciones.” Y aspectos aparentemente inapreciables para la percepción fueron ‘considerados’, llegando a “engrosar paredes y subir el techo de una de las habitaciones de la casa apenas tres centímetros” justo antes de la inauguración, “con el objetivo de garantizar la singular armonía de su obra.” Considera que no haberlo hecho habría implicado el “incumplimiento

de las reglas del juego”, salirse de sus límites y hacer una jugada imposible, por tanto, habría sido “incoherente”. Estas reglas de juego a nivel creativo corren paralelas a las reglas del lenguaje establecidas en su filosofía.

Según Carmona (2015:120) en la última etapa de Ludwig Wittgenstein (en las *Investigaciones filosóficas*, 1953), manifiesta que “aprendemos los conceptos en el lenguaje, en un entramado de prácticas con sus correspondientes dimensiones lingüísticas”, de hecho, a los niños se les educa para ello. Para Wittgenstein “usar el lenguaje es una cuestión de responder de forma adecuada, de actuar correctamente” y tiene un sentido de aplicación, pues se espera que ‘funcionemos’ “de acuerdo a las reglas, los límites, que conforman las prácticas humanas.”

Revisamos algunas reglas del lenguaje filosófico establecidas desde otra fuente documental. Nos interesamos por un texto que promete una relación entre lenguaje y filosofía, *Léxico de filosofía*, que además resulta de aplicación a la docencia (serie *Diccionarios para la enseñanza*). En el repertorio por autores, aparecen los conceptos, términos y expresiones relacionados con cada filósofo tratado en la obra, con Wittgenstein aparecen 5 conceptos y entre ellos, lenguaje. Russ (1999:518) le atribuye a “Wittgenstein, Ludwig Josef” ‘solo’ 5 conceptos filosóficos: “Eternidad. Filosofía. Lenguaje. Mundo. Pensamiento”, de los que nosotros ‘necesariamente’ destacamos el lenguaje.

Las reglas del lenguaje comienzan por la propia definición, que es tan antigua como moderna (seguía pendiente), pero sobre todo ambigua:

Lenguaje: La reflexión sobre el lenguaje es antigua, pero las definiciones clásicas del mismo siempre han sido demasiado generales (facultad de expresión verbal del pensamiento, etc.), y nunca se llegó a distinguir claramente entre lengua y lenguaje (Russ, 1999:226).

Para Russ (1999) desde Saussure el lenguaje ‘construye’ la lengua:

Será con la aparición del *Curso de lingüística general*, de F. de Saussure, el fundador de la lingüística, cuando se defina por primera vez el lenguaje como la facultad para construir una lengua. Desde entonces, lenguaje y lengua aparecen disociados, y esta ruptura ha marcado todo el pensamiento contemporáneo (Russ, 1999:226).

Comparemos un par de “definiciones particulares de filósofos”, donde sorprende la ‘mínima’ (y algo críptica) expresión utilizada por Wittgenstein para “lenguaje”. Quizás coherente con su obra maestra de 80 páginas, el *Tractatus* (su única obra publicada en

vida) pero también con la austera casa de su hermana Margaret, con ‘llamativo’ diseño ‘en blanco’:

Lenguaje / Wittgenstein: “La totalidad de las proposiciones el lenguaje.” *Tractatus logico-philosophicus*, párrafo 4001, ed. Alianza, Madrid, 1987, p.49 (Russ, 1999:227).

Menos ‘minimalista’ es la referencia de Russ (1999) cuando se trata de Saussure:

Lenguaje / Saussure: “Evitando estériles definiciones de palabras, [distinguimos], en el seno del fenómeno total que representa el *lenguaje*, dos factores: la *lengua* y el *habla*. La lengua es para nosotros el lenguaje menos el habla [*parole*].” *Curso de lingüística general*, 1ª parte, cap. II, ed. Akal, Madrid, 1980, p.116. [...] (Russ, 1999:227).

Tomemos otra vía de referencias para Wittgenstein, valorando ahora su sentido docente, paradójicamente carente de explicaciones, pues la utilización de unas reglas sustituye cualquier explicación (‘docencia’). Este ‘minimalismo pedagógico’ Carmona (2015:116) lo relaciona arquitectónicamente, pues Wittgenstein “nunca se propuso explicar el significado de la casa de su hermana”, porque consideraba que “el arte no puede ser parafraseado” (aunque en nuestra tesis nos vemos ‘literalmente’ obligados). Pone un ejemplo literario, pues “el significado de un poema depende absolutamente de la estructura y el ritmo de sus versos”, a otro nivel decía que “que el contenido y la forma de una obra de arte coincidían, que eran inseparables.” Por tanto, la ‘lectura’ arquitectónica que propone requiere una ‘reglamentación’: “solo cabe que nos acerquemos a la casa para vislumbrar qué es lo que nos muestra. Que nos dejemos llevar por sus reglas.”

Nos inquieta la filosófica afirmación/negación de la paráfrasis que hace Wittgenstein y que puede afectarnos cuando parafraseamos la bibliografía. Veamos si Redal (2005-L1:346) nos puede ayudar con la definición de *paráfrasis*, mediante su cita literal:

Enunciado equivalente a otro, aunque expresado con otras palabras, generalmente más extenso que este, con el fin de presentarlo de forma más sencilla.

Entendemos que debemos parafrasear ‘paradójicamente’, utilizando un ‘minimalismo inverso’, una especie de pedagógico sinónimo maximalista de ‘la cita’.

También Redal (2005-L1:346) ofrece otra definición de *paráfrasis* que sintoniza con nuestro ‘sistema comparativo’, contrastando críticamente los variados referentes:

En la gramática transformacional, relación que se establece entre dos enunciados semánticamente idénticos, pero de construcción distinta, como ocurre entre una oración activa y la pasiva correspondiente.

En el epígrafe ‘comparativo’ *Trabajos de clarificación semejantes* que Carmona (2015:116) está planteando sobre Wittgenstein, para el filósofo “tampoco era de recibo intentar explicitar el contenido de una obra de arte.” Esta actitud ‘antipedagógica’ conlleva una mera exposición ‘minimalista’ pues “había que dejar que la propia obra de arte lo reflejase, lo mostrase, en lugar de tratar de determinarlo de modo tajante, sin dejar hueco alguno para la imaginación.”

‘Sugerente’ esta filosofía ‘pedagógica’ de Wittgenstein, pero imposible de aplicar en una tesis, por ‘normativa’, por otras “reglas” diferentes a las propuestas por el filósofo.

No obstante, sí que encontramos algunas explicaciones esquemáticas sobre Wittgenstein en una ilustración con ‘cuadritos’, que utiliza (en el original) **palabras clave en negrita** y flechas, a modo de mapa conceptual ofrecido (pedagógicamente) por Atkinson (2012:248):

El **lenguaje** está compuesto de **proposiciones**: asertos acerca de las cosas, que pueden ser verdaderos o falsos. // El **mundo** está compuesto de **hechos**: las cosas son de una manera determinada. >> Las proposiciones son “**figuras**” de los hechos, de la misma forma en que los **mapas** son figuras del **mundo**. >> Cualquier proposición en que **no figuren** hechos **carece de sentido**. Por ejemplo, “matar es malo”. >> En consecuencia, mi lenguaje **se limita** a **afirmaciones** de hechos sobre el mundo. >> **Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo**.

Estas explicaciones esquemáticas de Atkinson (2012:249) sobre Wittgenstein se acompañan ‘lógicamente’ de una ilustración con jeroglífico egipcio (sin sentido metafórico), entendido como un mundo con figuras estructurado lógicamente (redundancia voluntaria) como lenguaje. Se nos recuerda que los antiguos egipcios utilizaban símbolos e imágenes estilizadas de “los objetos del mundo en secuencias estructuradas lógicamente” con lo que podían “crear una forma de lenguaje escrito: los jeroglíficos.”

Atkinson (2012:248) clasifica a Wittgenstein en la *Rama*: “Filosofía del lenguaje” y en la *Orientación*: “Lógica.” Y se aportan referentes anteriores y posteriores:

ANTES: Siglo IV a.C. Aristóteles sienta los fundamentos de la lógica. *Principios del siglo XIX*. Gottlob Frege desarrolla las bases de la lógica moderna. *Principios del siglo XX*. Bertand Russell desarrolla una notación que permite transliterar el lenguaje natural en proposiciones lógicas.

Sorprendentemente él mismo aparece como su propio continuador, renegando del ‘juvenil’ *Tractatus* y aportando otras concepciones del lenguaje:

DESPUÉS: *Década de 1920*. Miembros del Círculo de Viena como Moritz Schlick o Rudolph Carnap usan algunas ideas del *Tractatus* para desarrollar el positivismo lógico. *A partir de 1930* Wittgenstein reniega del *Tractatus* y empieza a estudiar modos muy distintos de concebir el lenguaje (Atkinson, 2012:248).

Reyes Mate (2017:8) explica ese ‘otro’ lenguaje posterior, que ‘rectifica’ su magistral obra temprana. Wittgenstein quería publicar *Investigaciones filosóficas* que había sido mecanografiada en 1949 pero muere en 1951. Siendo catedrático en Cambridge (desde 1939) animado por sus alumnos y “tras 20 años de silencio” se decide a publicar, urgido también “por la necesidad de corregir los errores del *Tractatus Logico-Philosophicus*”, obra temprana que le lanzó a la fama. En aquella primera etapa pensó que “podía conocer la estructura del mundo a través del lenguaje ideal de la lógica.” En la última etapa, con *Investigaciones filosóficas* “dudaba de que un lenguaje supuestamente perfecto sirviera para descerrajar la realidad”, un nuevo proyecto que, para Jesús Padilla, responsable de su traducción y autor de su *Introducción*, es “una de las obras cumbre del siglo XX.”

En el cambio de rumbo de su filosofía del lenguaje al final de su vida, la palabra tiene significado en función del contexto, tal como se refleja en *Investigaciones filosóficas*: Carmona (2015:132) confirma que trabajó en ellas desde 1929 a 1949 y que, publicadas póstumamente, “son fruto de una nueva concepción del lenguaje” y establecen que “el significado de una palabra radica en el uso que se hace de ella en un determinado contexto.” Con esta nueva concepción utiliza una nueva ‘herramienta’ analítica que aplica al uso contextualizado de la lengua, pues “mediante el análisis del uso de las palabras se disipan numerosos problemas de corte filosófico y psicológico.”

También en el posterior lenguaje ‘rectificador’, Wittgenstein propone el cambio de la teorización a la ‘contemplación’ (o tal vez de ‘auténtica’ meditación). Mate (2017:8) insiste en la importancia de una ‘máxima’ conclusiva de Wittgenstein: “hay que renunciar a hacer teoría”, ‘suponemos’ que en beneficio de la praxis (incluidas las artes aplicadas), porque implica “embutir la variedad del mundo en un modelo reductor”. Reyes Mate pone el ejemplo algunos turistas japoneses que pasean por el interior de Notre Dame “haciendo fotos sin mirar lo que ven.” Aunque con el incendio de la catedral se ‘solucionó’ esta problemática, atendemos el consejo del último Wittgenstein ‘contemplativo’: “no pienses sino mira.”

Se aprecia un cambio de lenguaje en Wittgenstein, pasando de interesarse por un “lenguaje ideal” que soñó en su juventud, a hacerlo por un lenguaje ordinario. De modo que años después piensa que “el remedio está en el lenguaje de cada día”, pues “el significado está en el uso” y viene dado “por los contextos prácticos y sociales en los que se usa.” Estas afirmaciones ‘prácticas’ que Mate (2017:8) nos transmite del último Wittgenstein, son de gran interés para las artes ‘aplicadas’. “El lenguaje puede así ser comparado a un juego” que se practica “de acuerdo a determinadas reglas que hay que descubrir en cada caso.” Unas reglas que funcionan a modo de ‘fundamentos’ del lenguaje, ya más lúdico, pues “la metáfora ‘juegos del lenguaje’ se ha convertido en mascota de su propuesta filosófica.”

2.08 Docencia cromática

Hemos apreciado como el juego puede relacionarse con el lenguaje, incluso a nivel filosófico, ahora valoramos como a un nivel más tangible, el juego tiene una gran relación con la enseñanza infantil. Wittgenstein (1889-1951) también es docente, comenzó en 1919 (con treinta años) a estudiar magisterio, pero su práctica posterior no es óptima. Ese mismo año se funda la Bauhaus en Alemania y, si hubiera seguido una vocación más artística, podría haberse encontrado con Albers (1888-1976) casi de su misma edad, que empezaría a estudiar allí (1920) también con casi esa misma edad tardía (fue el estudiante de más edad). Posteriormente hubiera podido ser maestro/profesor de otra disciplina (no filosófica), quizás relacionada con el color (como Albers). Veamos algunos apuntes biográficos al respecto.

Carmona (2015:114) nos aporta el relato vital/docente que se inicia ‘ya’ con “la decisión de convertirse en maestro de escuela”, esta se produce “estando prisionero” en Cassino; al mes siguiente de ser liberado (agosto 1919) “ya estaba cursando los estudios de magisterio” en Viena. Abandonó la lujosa casa familiar y su fortuna (como apuntábamos se convertiría en mecenas artístico). Al curso siguiente estaba destinado en “un humilde pueblecito rural al sur de Viena,” no obstante la docencia fue problemática, pues “ni sus métodos docentes ni su carácter casaban con el ambiente.” Luego pensando que encontraría un ambiente más favorable “peregrinó por diferentes pueblos de la zona durante seis años.”

Nos interesa ampliar el trabajo que Albers (1888-1976) realiza con el color, estudiando ahora su innovadora concepción pedagógica, con una fundamental repercusión en la docencia de artes aplicadas. Recordemos el comienzo de su texto publicado en Estados Unidos en la Universidad de Yale en 1971 y del que parcialmente se hará eco Edwards, quien luego publicaría el suyo en Nueva York en 2004. Albers (1982:14) en la *Introducción* de *La interacción del color*, advierte que el libro “no se ajusta a una concepción académica de ‘teoría y práctica’. Invierte ese orden y coloca la práctica antes que la teoría,” que la entiende como “una conclusión derivada de la práctica.” En este sentido diríamos que las artes ‘aplicadas’ salen beneficiadas ‘conceptualmente’. Cada ejercicio que propone el libro se explica e ilustra “para sugerir un modo de estudio”, alternativo al modelo ‘recetario’ habitual, aquí los ejercicios son planteados ‘inversamente’ “no para dar una respuesta concreta”, a evitar. Se pone en crisis el modelo académico, sustituyendo las ‘bellas’ artes por el cuestionamiento de la percepción artística, su ilusión / desilusión:

A través de la decepción (ilusión) cromática, los ejercicios prácticos muestran la relatividad e inestabilidad del color. Y la experiencia enseña que en la percepción visual se da una discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico (Albers, 1982:14).

En el supuesto de que Wittgenstein (1889-1951) hubiera estudiado ‘magisterio’ en la Bauhaus, podría haberse interesado por el misticismo/filosófico de Itten, maestro de Albers, incluso en el tema del color. Aspecto que interesaría tanto a Wittgenstein como a Albers quienes aportan sus respectivos textos cromáticos, reflejados en nuestro trabajo (Albers / Itten / Wittgenstein). Carmona (2015:114) en el epígrafe “¿Qué pasó entre el *Tractatus* y las *Investigaciones*?” se interesa por la práctica y abandono final de la docencia de Wittgenstein. Parece que “exigía demasiado a sus alumnos” y ocasionalmente “frustrado, usaba métodos severos” como el coscorrón y el tirón de orejas, que motivó el rechazo de la comunidad educativa (alumnos, padres y profesores) en todas las escuelas en las que estuvo. “Abatido por uno de estos incidentes, decidió abandonar la enseñanza.” Volvió a Viena destrozado y “ese comportamiento le pesó toda la vida” formando parte de su confesión. ‘Culminando’ este desastre docente, “trató de hacerse monje, pero el superior del monasterio en cuestión no lo aceptó”, creyendo que su motivación no era la correcta.

Albers (1982:90) en el titular *Sobre la enseñanza del color. Algunos términos cromáticos*, explica la secuencia ‘lógica’ (para nosotros un término ‘ya, siempre con ‘ecos’ del *Tractatus lógico*...) en su docencia. Recordemos el comienzo del texto publicado en Estados Unidos en la Universidad de Yale en 1971. Insiste en que “la teoría no precede, sino que sigue, a la práctica” y así promueve un aprendizaje más duradero. “Su finalidad es el desarrollo de la creatividad materializada en el descubrimiento y la invención” y en general se potencia el “pensar situaciones”, un concepto educativo nuevo poco habitual, que tiene su ‘lógica’:

[...] hemos descrito los problemas cromáticos básicos a resolver, y los hemos presentado con arreglo a una secuencia lógica, dentro de la cual cada problema sirve de preparación para las siguientes (Albers, 1982:90).

Con el título (muy lingüístico) *Los nombres de los colores* Edwards (2006:158) revisa su propia docencia de interpretación naturalista, en este sentido muy diferente a la abstracción dominante en la docencia cromática de Albers (1982). En las *figuras 12-2 a 12-5* apreciamos algunos ejemplos de “pinturas de las estaciones” del *ejercicio I* que “fueron los primeros pasos en el uso del color para expresar ideas.” Propone una ‘lectura’

ajena (verificación interpretativa) pidiendo a los amigos una interpretación de los resultados del ejercicio y señala que “los colores se prestan fácilmente a la interpretación, aun cuando las manifestaciones en color de cada persona son muy individuales.”

Curiosamente en las explicaciones de Albers (1982:91) aparece algún término en francés (*laissez-faire*), relacionado con el juego docente. Hace un manifiesto docente propositivo de rango ‘superior’: “Creemos que la educación artística debe ser parte esencial de la educación general, incluida la llamada educación superior”, ofreciendo un fácil estímulo inicial, un “*laissez-faire* natural”, un paso temprano “del juego sin objeto al estudio” (y trabajos directos), que se ofrecen junto con un “entrenamiento básico”.

Itten (1888-1967) inspira los trabajos cromáticos de Edwards (2006:158) “Los siguientes ejercicios, basados en las enseñanzas del colorista suizo Johannes Itten, te servirán para saber cuáles son tus preferencias”. En este sentido respecto a las pinturas de las estaciones de sus alumnos, Itten apunta que “es digno de mención que, aunque he pedido opiniones sobre las representaciones de las estaciones (de mis alumnos), nunca he encontrado a nadie que no identifique correctamente una estación.” En su progresión docente, Edwards propone un ejercicio para “expresar otras ideas subjetivas” y que presenta con unas ‘palabras clave’ para “pintar estados emocionales o sentimientos humanos: rabia, alegría, tristeza, amor, envidia, tranquilidad.”

Con anterioridad Itten también inspiró la docencia de Albers (1888-1976) que en 1920 es alumno (con 32 años es el de más edad de toda la Bauhaus) de Itten en el Curso Preliminar al que, tras la marcha del profesor por sus discrepancias con Gropius, sustituye en la docencia del curso (en 1963 publica en Yale *La interacción del color*):

Las prácticas lúdicas de Albers (1982:91) con el color consiguen unos ‘resultados’ que tendrán repercusiones pedagógicas fundamentales y, al igual que sucede con la duda sistemática en Descartes, se trata de unas prácticas que se orientan hacia la eliminación del engaño (incluso en la lectura). Consideremos el relato cromático, que parte de los resultados de la clase anterior, de unos ejercicios de “experimentación por tanteo” que tienen la significativa denominación de “tickets de admisión” a clase y que “se exhiben al comienzo de la clase siguiente.”

Son entonces comparados y evaluados por la clase entera, estudiantes y profesor (Albers, 1982:91).

Se establece una dinámica comparativa personalizada:

Primero cada miembro de la clase hace su selección y compara sus preferencias con sus propias aportaciones (Albers, 1982:91).

Así entre el juicio objetivo ('lógico') personal y colectivo (en interacción) se suprime el engaño en la lectura cromática:

Seguidamente el profesor y uno o varios estudiantes seleccionan los mejores ejemplos de "técnica psicológica". Damos esta calificación a una presentación convincente porque elimina la lectura engañosa del objeto de estudio y el efecto deseado (Albers, 1982:91).

La cultura norteamericana también aparece implicada en esa docencia del color. Recordemos que Albers emigra de Alemania antes de la segunda guerra mundial y en 1939 él y su esposa Anni Albers consiguen la nacionalidad norteamericana. Imparte docencia en diferentes universidades, siendo especialmente interesante su etapa docente en Carolina del Norte (Black Mountain College), hasta que en 1949 presenta su dimisión. También es muy importante su docencia en Yale, hasta que en 1958 se jubila.

La catedrática norteamericana, Betty Edwards (2006), en su estudio de *Los nombres de los colores* alude directamente a la cultura norteamericana. Desplaza el interés cromático de Albers por la "lectura engañosa" hacia una personal valoración de la reacción emocional y a la concepción del lenguaje que Chomsky propone. Partiendo de una amplia concepción: "en todas las culturas y a lo largo de toda la historia" se ha atribuido un significado a los colores, "además de darles nombres, a sus reacciones emocionales" y los investigadores han descubierto que los significados atribuidos a los colores son "constantes en todas las culturas y en todas las épocas." Añade Edwards (2006:158) que:

Algunos científicos han conjeturado que esta constancia podría indicar una reacción universal al color en la estructura del cerebro humano, similar a la estructura innata para el lenguaje propuesta por el lingüista Noam Chomsky.

Consultemos con los lingüistas este tema. Redal (2005-L1:29), en el epígrafe *El lenguaje: ¿una habilidad innata o aprendida?*, no aporta una respuesta concluyente de los expertos, "no existe una respuesta definitiva". Hay consenso en que "el aprendizaje juega un papel fundamental en la adquisición del lenguaje", como evidencia que los llamados "niños salvajes" (se han criado sin relación humana) "sean mudos." Este sería el conocido caso de Victor de l'Aveyron quien en 1797 fue encontrado (en soledad) con 12 años en un bosque cerca de Toulouse. Redal esquematiza la concepción del lenguaje y el aprendizaje que propone Chomsky:

[...] el lingüista Noam Chomsky propone la hipótesis de que los humanos poseen un circuito neuronal innato dedicado exclusivamente a la adquisición del lenguaje (Redal, 2005-L1:29).

No obstante, esta hipótesis sigue siendo cuestionada, “existen evidencias que la apoyan”:

Por ejemplo, la mayoría de los niños socializados, sea cual sea su procedencia, adquieren los componentes del lenguaje, prácticamente en el mismo orden, aunque a distinta velocidad (Redal, 2005-L1:29).

También desde la cultura norteamericana, otra catedrática D. Dondis (1980), en el epígrafe *Conocimiento visual y lenguaje verbal*, también cita esta concepción de Chomsky:

Los trabajos lingüísticos de Noam Chomsky indican que la estructura profunda del lenguaje es biológicamente innata. La alfabetidad verbal, el leer y escribir, ha de aprenderse, en cambio, mediante un proceso escalonado. Primero aprendemos un sistema de símbolos, formas abstractas que representan determinados sonidos. Esos símbolos son nuestro A B C, el *alfa* y *beta* del lenguaje griego que ha dado nombre a todo el grupo de sonidos-símbolos o letras, el alfabeto (Dondis, 1980:21).

Establece notables diferencias entre lenguaje y alfabetidad verbal, que “no son la misma cosa” puesto que “ser capaz de hablar un lenguaje es muy distinto de alcanzar la alfabetidad a través de la lectura y la escritura.” Este proceso escalonado implica una dualidad, aquella que Dondis (1980) acota entre *Conocimiento visual y lenguaje verbal*. Anticipando algunos aspectos que luego aparecerán en nuestro trabajo, podríamos hablar de un ‘paseo’ desde la letra a la palabra, interesándose ‘finalmente’ por la *sintaxis* (título de su libro):

Aprendemos nuestro alfabeto letra a letra, y después aprendemos las combinaciones de letras y sus sonidos, a lo cual llamamos palabras, que son representantes o sustitutos de las cosas, las ideas y las acciones. [...] El paso final para lograr la alfabetidad verbal implica el aprendizaje de una sintaxis común que establezca límites constructivos acordes con los usos aceptados (Dondis, 1980:21).

De modo que Dondis (1980:21) considera esto fundamental, puesto que son “los elementos irreductiblemente básicos del lenguaje” y cuando los controlamos, podemos “leer y escribir, expresar y comprender la información escrita.” Además, la toma en consideración como ‘modelo’ para estructura comunicativa, pues “la alfabetidad verbal constituye una estructura” con aspectos técnicos y “definiciones basadas en un consenso.” Por lo que

comparativamente (con humildad), parece que “la comunicación visual resulte casi totalmente carente de organización.”. No obstante, es optimista con su disciplina visual, pues “esto es solo apariencia.”

En ‘nuestra’ progresión lingüística, en este caso dentro del contexto docente norteamericano, presentamos una curiosa forma de texto de Albers (1888-1976), una especie de poema estructurado a modo de ‘tercetos encadenados’, dejando renglones vacíos entre cada grupo. El texto es un manifiesto / declaración sobre los estudios básicos. Corresponde a la conferencia “III. Los estudios de arte como formación básica: observación y expresión” (1965), tercera de un ciclo de *Tres conferencias en Trinity College, 1965* (“Examinar versus reexaminar”):

«Diseño como organización visual: Permítanme empezar con una declaración resumida que escribí hace algunos años para el *Yale Alumni Magazine*:

Diseñar es / planificar y organizar, / ordenar, relacionar y controlar

En pocas palabras, abarca / todo lo que se opone / al desorden y al accidente

Significa, por tanto, / una necesidad humana / y distingue el pensamiento / y la acción del hombre
(Albers, 2014:307).

Albers (2014) continúa su ‘poema’ con un desarrollo docente centrado en los fundamentos (“estudios básicos”):

En consecuencia, / una escuela de diseño / no es en primer lugar una oportunidad / para expresarse uno mismo

Es un área educativa / para enseñar sistemáticamente / y para aprender paso a paso / -a través del trabajo práctico / y por tanto a través de la experiencia- / a observar y expresar

Así pues, nuestro departamento de diseño / promueve especialmente / los estudios básicos: [...]
(Albers, 2014:307)

En el caso de Albers (1982:92) la docencia del lenguaje cromático implica la conjugación de verbos ‘pedagógicos’, aquellos que se desprenden del comentario de una práctica cuyo “procedimiento normal” consiste en ofrecer “un ejercicio de muestra y señalar su efecto específico.” Después se solicita a la clase que “produzca efectos iguales con colores semejantes y otros” y con sorprendente ‘pedagogía’, sin que inicialmente se les diga cómo hacerlo. Y se concluye con una ‘verbalización’ en infinitivo hacia el infinito (“dirigir...”):

Pasado un tiempo, la recogida de los primeros intentos (tanto los equivocados como los correctos o “encaminados” da ocasión de dirigir, conducir, apuntar (o indicar únicamente por comparación en uno y otro sentido) hacia vías nuevas de investigación prometedora (Albers, 1982:92).

Para nosotros, que estamos considerando los fundamentos del diseño, es muy importante la ‘superior’ importancia que Albers (2014:302) da a la palabra ‘básico’. El texto también corresponde a la conferencia “III. Los estudios de arte como formación básica: observación y expresión” (1965), tercera de un ciclo de *Tres conferencias en Trinity College, 1965* (“Examinar versus reexaminar”). Recuerda que en su primera conferencia mostró “un interés especial en los estudios básicos” en la confianza de que “especialmente en un nivel avanzado, los estudios artísticos, como los estudios filosóficos, conllevan una investigación básica.” Por lo tanto, es ‘fundamental’:

[...] la palabra “básico” ha adquirido otra connotación más allá de “introductorio”. Significa algo fundamental en lugar de algo elemental, una ampliación de las bases por medio de la conexión de campos e intereses cercanos (Albers, 2014:302).

Cuando Albers (1982:92) trata *Sobre la enseñanza del color*, vemos que tiene unas estrategias docentes inspiradas en el lenguaje. El concepto de práctica continua de unos ejercicios, buscando insistentemente nuevas re-soluciones toma su ‘referente’ de: “lo mismo que las reglas básicas de cualquier lengua exigen ser practicadas continuamente,” y como ella “no quedan nunca fijadas” por eso “tampoco pueden considerarse nunca acabados los ejercicios” en una ‘eterna’ búsqueda de efectos cromáticos definidos. De modo que propone una pedagogía interactiva, así “el estudio será un dar y recibir mutuo” donde “todo estudio concienzudo es básico” y personalmente responsable, pues “toda educación es autoeducación.” ‘Finalmente’ “esperamos de todo estudiante varias soluciones a cada problema”, puesto que las alternativas forman parte del sistema.

Albers (1982) da gran importancia a la práctica, como también proclama Edwards (2006:33) bajo el titular *Paso de la teoría a la práctica*, donde recuerda aquel lenguaje básico que hemos ido descubriendo con la ayuda del vocabulario del color. De este modo cuando se comience a trabajar con pintura (capítulos siguientes), se hará un “buen uso de este lenguaje básico”, para ver el color con “otros” ojos.

En este concepto de “lenguaje básico” que interesa a Edwards encontramos cierta correspondencia con la denominación / definición “estudios básicos de arte”, que Albers (2014:302) mantiene a lo largo de su trayectoria docente. El texto centrado en ese concepto básico se manifiesta incluso desde el título mismo de la conferencia “III. Los estudios de arte como formación básica: observación y expresión” (1965), tercera de un ciclo de *Tres conferencias en Trinity College, 1965* (“Examinar versus reexaminar”):

Entre esos estudios básicos sobre el arte en cuyo desarrollo intervine, el Diseño Básico fue el interés dominante de mi docencia en la Bauhaus en Alemania, desde 1923 hasta 1933 (Albers, 2014:302).

Su docencia cambia de continente, pero sigue siendo ‘básica’:

Durante los siguientes veintisiete años de docencia a este lado del Atlántico, desarrollé, independientemente de aquellos en el extranjero, una docencia básica sobre el color, y, en especial en Yale, una nueva docencia del dibujo. Y antes de jubilarme, volví a dar clases de diseño básico con el nombre de “Organización Estructural” en el Departamento de Arquitectura (Albers, 2014:302).

Incluso en la referencia al doctorado permanece el término ‘básico’, que define toda la carrera docente de Albers:

Y fue de lo más gratificante que durante mis diez años en Yale muchos estudiantes de doctorado de diversos campos de estudio se matriculasen (por iniciativa propia) en cursos básicos de arte oficialmente designados para principiantes (Albers, 2014:302).

Recordemos el comienzo del texto sobre la enseñanza del color que Albers (1982:93) publica en Estados Unidos en la Universidad de Yale en 1971. El fundamento de su método está en armonizar el corazón con la razón. Algo que ‘razonablemente’ nos remite a Descartes y su discurso metódico apoyado en la razón (aquí solo mente). Aunque aparezca alguna ‘metódica’ contradicción (aparente) inicial, pues “la enseñanza no es cosa de método sino de corazón” y precisamente por ese ‘pálpito’ “el factor más decisivo es la personalidad del profesor.” El interés del docente debe ser “el crecimiento del alumno” más que la mera “extensión de sus conocimientos.” La razón tiene otra lectura docente, cuando ironiza con la tópica expresión: “el profesor siempre tiene razón”, pues esto no suele despertar “respeto o simpatía” y ni siquiera demuestra su competencia y autoridad pedagógica.

No obstante, estas actitudes pedagógicas manifestadas (de ‘manifiesto’) por Albers (2014:302) están orientadas hacia trabajos más prácticos e incluso más felices. El texto corresponde a la conferencia “III. Los estudios de arte como formación básica: observación y expresión” (1965), tercera de un ciclo de *Tres conferencias en Trinity College, 1965* (“Examinar versus reexaminar”).

Manifiesta su creencia de que “todo el mundo ha sido dotado de algún don” y que unido al deseo humano natural de “ser productivo y útil y, por tanto, querido” conlleva un fundamental discernimiento lingüístico ‘vital’:

Descubrir que “hacer algo” anima más que “saber algo” significa dar un nuevo paso hacia la felicidad, porque es un paso hacia el respeto por uno mismo (Albers, 2014:302).

La ‘visión’ de Albers al final de su trayectoria docente le lleva a proponer unas recomendaciones ‘aplicadas’, que además valoran las sutilezas semánticas del lenguaje (“centro” en lugar de “edificio”), desde una adecuada comprensión del *zeitgeist*:

Esto me lleva de nuevo a la recomendación, en la enseñanza y en el aprendizaje, de un cambio de orientación hacia trabajos más prácticos en talleres, laboratorios y estudios. El hecho de que ahora tengamos aquí en Trinity College un nuevo “centro de las artes” en lugar de un nuevo “edificio de las artes” simboliza una nueva tendencia de nuestro tiempo, nacida de una necesidad de nuestro tiempo (Albers, 2014:302).

La actitud pedagógica de Edwards (2006:33), enfatizando ‘la praxis’ es equiparable en algunos de estos aspectos con la de Albers, y se hace explícita en el epígrafe *Paso de la teoría a la práctica* en el que se evidencia cómo incide el lenguaje en lo que vemos. Antes de comenzar la práctica se subrayan “aspectos lingüísticos del color” por lo que se debe comprobar que se ha “memorizado el vocabulario” que como hemos comentado consta de términos como: primarios, secundarios, terciarios, análogos, complementarios, y especialmente los atributos del color (a modo de coordenadas cartesianas), que son color por su nombre, valor e intensidad. Edwards también se interesa (como Albers) por “las complicaciones para ver los colores”, tales como la constancia del color, el contraste simultáneo (influencias entre colores adyacentes descubierto por Chevreul). Así “cuando comencemos a trabajar con pintura” se podrá hacer “un buen uso de este lenguaje básico para ver el color con otros ojos.”

Esta frase final referida a los ojos en relación con la docencia, tiene un curioso parecido con una frase ‘histórica’ de Albers (2014:292). Su primera ‘frase educativa en inglés’, pronunciada a su llegada a Norteamérica (con problemática relacionada con el lenguaje). El texto corresponde a la conferencia “I. Educación general y educación artística: posesiva o productiva” (1965), primera de un ciclo de *Tres conferencias en Trinity College, 1965* (“Examinar versus reexaminar”). Veamos el relato histórico previo, que comienza en 1933 con el cierre de la Bauhaus en Berlín. Albers (2014:292) y su

esposa fueron los primeros miembros de esa escuela llamados para dar clase en Estados Unidos. “Fue por una recomendación del Museo de Arte Moderno de Nueva York, para el Black Mountain College que se acababa de fundar en Carolina del Norte.” En la respuesta de Albers al primer telegrama dijo “no hablo inglés”, me respondieron: “vengan de todas formas”. A su llegada un estudiante le preguntó qué pensaba enseñar, rotundo afirmó: “a abrir los ojos” fue la respuesta “y mi primera frase educativa en inglés.” Por aquella época (al parecer) solo Bennington y el Black Mountain College (donde el impartiría docencia durante décadas) “consideraban el arte de central importancia en la educación universitaria.”

Además de estas ‘anglosajonas’ razones (con fundamento alemán), la razón que interesa a Descartes es semánticamente ‘algo’ distinta a la razón apuntada por Albers (1982), que tiene importantes repercusiones pedagógicas cuando se centra en las buenas preguntas que, por otro lado, también son fundamentales para el filósofo francés. La sinceridad del profesor resulta muy pedagógica y parece muy ‘razonable’:

[...] el profesor tendrá realmente razón y se ganará siempre la confianza de sus alumnos cuando admita que no sabe, que no puede decidir, y, como sucede con tanta frecuencia con el color, que es incapaz de hacer una elección o dar un consejo (Albers, 1982:93).

Añade el papel pedagógico fundamental del estímulo de ‘la duda razonable’ como herramienta crítica y de progreso, utilizando una pedagogía ‘interrogativa’:

Además, la buena enseñanza está más en plantear buenas preguntas que en dar buenas respuestas (Albers, 1982:93).

Finalmente, Albers (2014:307) nos aporta un importante término/concepto en francés, cuando cambia su docencia, del color al dibujo. A destacar la sintonía conceptual del término *matière* con textura, texto, diseño, tejido y lenguaje. La pedagogía americana de Albers valora ‘la condición normal’, explica que “nuestro dibujo de *matière*” no tiene como meta conseguir “un minucioso informe fáctico” del elemento u objeto. Sino que tiene “como objetivo una típica presentación de la apariencia normal de un material,” esto implica una investigación, puesto que “intentamos encontrar con qué medios o herramientas” (por ejemplo, el lápiz duro o el blando) y “mediante que ejecución manual,” se puede “producir una expresión gráfica inequívoca.”

Por lo tanto, el término *matière* podríamos considerarlo con un sentido relativamente equiparable al de la palabra *textus* (“tejer” en uso figurado), utilizada por

Martínez (2001:16) citando a Segre en *La intertextualidad literaria* (metáfora “la totalidad lingüística del discurso como un *tejido*”). Recordamos otra vez, como la noción etimológica de texto viene asociada con la del término tejido, un aspecto tradicionalmente relacionado con alguna de las artes aplicadas (diseño de indumentaria o Moda).

2.09 Lectura cultural del diseño

La lectura de ‘el texto’ nos conduce hasta Vilches (1992:contraportada), que se interesa por los modelos metodológicos relacionados con *La lectura de la imagen*, compartiendo nuestro interés por la pedagogía. Se parte de una contundente enunciación: “los textos le revelan al actor su propia imagen”, pero se trata de una afirmación que implica una pregunta sobre el estudio del “fenómeno de la recepción” o *lectura de la imagen*, “para no quedarse en una pura metáfora.” El estudio parte de las actuales tendencias en investigación de varias disciplinas, como “la semiótica textual, la pragmática moderna, la psicología y la retórica”, a los que habría que añadir la ‘lectura’ cinematográfica:

La ambición pedagógica de este libro se expresa en la propuesta crítica de algunos modelos metodológicos para analizar los procedimientos de secuencialidad y temporalidad cinematográficas [...] (Vilches, 1992:contraportada)

Recordemos no obstante que, esta “metáfora” (visualmente apuntada) sí que incorpora una relación de semejanza y cambio de sentido. Así que esta valoración semántica será de nuestro interés, además de que la metáfora incorpora a la lingüística la palabra figura, que es también propia de las disciplinas de la imagen. Redal (2005-L2:353) define la *metáfora* como “figura que consiste en usar palabras en un sentido distinto” del inicial, pero con “cierta relación de semejanza.” Cuando García Lorca dice “*cinco toros de azabache*” deriva a los toros en este negro intenso. Se distinguen dos tipos, así en la *metáfora pura* “se produce la sustitución completa del término real por el imaginario”, como en *las perlas de tu boca*. Mientras que en la *metáfora impura* “se conserva el término real junto al imaginario”, como en *tus dientes son perlas*.

El primer aspecto de interés en este contexto relacionado con la imagen, es la definición ‘icónica’ de texto (que ya venimos apuntando) y que Vilches (1992:29) toma de referentes anglosajones y franceses que empiezan por un acercamiento al sistema de signos o semiótica. En el capítulo “La imagen es un texto” aparece la referencia a Peirce y Saussure⁷:

En el actual panorama de las ciencias del lenguaje parece ampliamente aceptado que la lengua es un sistema de signos o una semiótica, sobre todo a partir de su “fundación” por obra de Peirce (1931-1935-1960 y 1965-66), y Saussure, F. de *Cours de linguistique générale*, Payot, París, (1916). (Vilches, 1992:29)

⁷ Peirce, Ch. Sander, 1931-1935-1960 *Collectec Papers*, Vol. I-VI: Harts y Weiss (ed.), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, Vol. VII-VIII A. W. Burker (ed.). Peirce, Ch. Sander, 1965-66 *Collected papers*, Vol. I-VIII, The Belknap Press of Harvard University Press.

‘Lógicamente’ para Vilches (1992:29) esta doble fundación semiótica tiene diferencias teóricas y metodológicas, a partir de “la apropiación estructuralista del signo” el desarrollo de la semiótica, incluso de la semiótica aplicada que a nosotros nos interesa (semiótica de la literatura o de la imagen, por ejemplo), “se ha diversificado” en dos “universos” bien ‘acotados’ culturalmente. Una “semiótica estructuralista general” creada (sobre todo), a partir de los “estudios franceses e italianos”; y una “semiótica pragmática” dominada, en gran parte, por el “área anglosajona”.

Nuestro interés por los fundamentos, nos lleva a revisar la definición de algunos campos disciplinares implicados en el estudio del significado de las palabras, tales como semántica, lexicología y lexicografía. Redal (2005-L1:219) empieza por definir la *semántica* desde un enfoque ‘muy’ lingüístico del significado de las palabras:

La *semántica* es la parte de la lingüística que se ocupa del significado de los signos lingüísticos. Estudia las relaciones de uno significados con otros y los cambios de significación que experimentan las palabras.

Un aspecto muy específico estudia el vocabulario:

La *lexicología* se ocupa del estudio del vocabulario. Estudia la palabra en relación con el sistema léxico de la lengua (Redal, 2005-L1:219).

Mientras que otro de los aspectos sería más teórico y también operativo, muy aplicado en los diccionarios:

La *lexicografía* se ocupa de los principios teóricos en que se basa la elaboración y redacción de los diccionarios (Redal, 2005-L1:219).

La afirmación, “*La imagen es un texto*” (capítulo 2) permite a Vilches (1992:33) integrar en su estudio diferentes disciplinas icónicas como la fotografía, el cómic, o el teatro. Partiendo de “el texto”, si se estudia como un conjunto de “procedimientos que determinan un continuo discursivo”, entendido como “representación semántico-sintáctica.” Este procedimiento de estudio puede aplicarse también a disciplinas visuales:

Una fotografía puede ser estudiada como un texto visual, a partir de destacar las marcas sintácticas (su plano propiamente expresivo o significante), el semema actualizado (su significado denotado). (Vilches, 1992:33)

También la semántica como representación puede ser estudiada en el cómic:

Si se trata de una representación semántica, exclusivamente, ésta puede ser estudiada independientemente de su nivel expresivo. De ahí que una tira cómica pueda ser estudiada en su aspecto de viñeta o de “leyenda” (Greimas-Courtes, 1979). (Vilches, 1992:33)

Incluso varios lenguajes aparecen implicados en el teatro:

Asimismo, si se estudia el texto teatral, éste comprenderá el estudio de los diversos sistemas de lenguajes implicados en la pertinencia teatral: verbales (entonación), gestuales, espaciales, proxémicos, literarios (Vilches, 1992:33).

En relación con esta valoración (‘fotográfica’) del “semema” como significado denotado, Redal (2005-L1) nos recuerda el valor objetivo del significado denotativo, respecto al valor subjetivo del significado connotativo. Veamos esa unidad mínima (fundamento) de significado, *los semas*:

Es posible analizar el significado denotativo de una palabra en rasgos mínimos de significado. El sema es la unidad mínima de significado que sirve para diferenciar una palabra de otra que está semánticamente cercana a ella. Niña: (animado) (humano) (femenino) (no adulto). Mujer: (animado) (humano) (femenino) (adulto). (Redal, 2005-L1:219)

En diferentes disciplinas relacionadas con la imagen aparece el concepto de discurso, en tanto proceso continuo que puede ser detenido por la textualización, cuando se analiza/lee una sola imagen de un conjunto. Vilches (1992:33) explica que el modo de trabajar sobre el texto denominada “*textualización*” implica “una detención del proceso continuo de un discurso” para “desviar” su complejidad hacia la manifestación. Como ejemplo, el estudio de un fotograma de una película, “supone la detención del flujo de fotogramas que estructuran un discurso fílmico.” Podrían estudiarse un par de aspectos:

[...] o bien su “linealidad” (estudiar, por ejemplo, las relaciones espaciales sintagmáticas de ese fotograma), o su “elasticidad”: es decir, el estudio de ese segmento de texto como un “topic” (o tema) (Vilches, 1992:33)

Este puede ser interpretado “según el campo semántico que se le aplique”, y entonces cambiará su ‘lectura’, por ejemplo:

[...] la misma fotografía de una central nuclear será “lexematizada” o “tematizada” en forma radicalmente diferente si quien lee la imagen es un ingeniero que trabaja en su construcción, o es un activista del pacifismo (Vilches, 1992:33).

Cuando Vilches se refiere en términos semánticos a la operación de “lexematizar o tematizar” está buscando una deliberada afinidad con la lingüística. Para una mejor comprensión consultamos a Redal (2005-L1), y si antes nos interesamos por los semas ahora lo hacemos por los lexemas relacionados con el significado básico y sobre los cuales ya tratamos al interesarnos por la forma y los morfemas. La definición de lexema implica el sentido de ‘fundamento’:

Parte de una palabra que aporta su significado básico, por oposición al morfema, que expresa exclusivamente significados gramaticales (género, número, tiempo, etc.); p. ej., en *perro*, *perr-* es lexema, y *-o*, es el morfema (Redal, 2005-L1:341).

Para profundizar en la afirmación: *La imagen es un texto*, Vilches (1992:61) se pregunta ahora si *¿Existe un itinerario de la mirada?* Y, sin querer entrar a estudiar una “teoría de la lectura”, descubrimos una interesante concepción dinámica a modo de ‘paseo por el texto’ que, tomando como referente el texto escrito, aporta el término barrido en el contexto de la lectura de la imagen. Parece oportuno aclarar alguna problemática derivada de “la competencia lingüística y la competencia icónica del lector o espectador.” Es necesario comprender la génesis, pues “el concepto de lectura tiene su origen en la linealidad del lenguaje verbal/escrito” en tanto que “las diferentes unidades de la cadena hablada se componen, una tras otra”, mientras que ‘otras’ lecturas dimensionales son posibles. Por el contrario, la “lectura de la imagen” funciona como un “barrido” bidimensional.

Cambiando de disciplina Vilches (1992) explica el concepto de barrido con una imagen muy pedagógica que relacionaremos con la cultura del diseño, la del “barrido” con una aspiradora (Dyson, en nuestro caso):

El concepto de barrido, *balaye* o *sweeping*, significa un dispositivo técnico que sirve para asegurar la exploración de una superficie por un *punto* físico, como un pequeño campo de muestreo, semejante a la acción que realiza una aspiradora sobre un trozo de moqueta (Vilches, 1992:62).

Esta concepción de barrido tiene un sentido ‘multidisciplinar’ puesto que “es una operación que pertenece a diferentes campos” (incluso ‘literalmente’ con el campo, en el

“trabajo en espiral en la tierra”). Un concepto que también nos afecta porque “sería fundamental en la percepción de las formas” aunque:

[...] no es instantáneo y depende de las restricciones propias de la percepción visual diferentes de la lectura del texto escrito. Moles, A. et. Alt. *La Comunicación y los Mass Media*, Mensajero, Bilbao, 1975 (Vilches, 1992:62).

Moles (1974) en su *Conclusión* teórica sobre los objetos que nos rodean, se interesa por el sentido estático/dinámico de los objetos, haciendo referencia a notables de la cultura francesa que establecen un distanciamiento con el fenómeno consumista. Tomando como referencia inicial una *percepción del entorno*, Moles busca una definición del objeto “en sí”, según la expresión de Jacques Perret y Merleau Ponty. Se trata de “una definición de orden fenoménico, en el sentido estricto del análisis sugerido por Husserl.” Moles considera que “la pasividad del objeto es *esencial*” fundamentada en una experiencia vital, que al inscribirse en la evolución humana está asentada en el ser perceptivo. Al respecto tenemos una referencia objetual ‘despectiva’ que hace Sartre:

“Los objetos, he aquí algo que no debería atraer porque no vive [...]; nos servimos de ello los ponemos en su sitio, vivimos entre ellos, son útiles, nada más” (Moles, 1974:181).

Desde la cultura del diseño tenemos que contrariar este “nada más” de Sartre con un ‘publicitario’ ¡nada menos!, al tiempo que la expresión “nos servimos” pasamos a conjugarla como ‘nos sirven’ ciertos objetos, valorando su funcionalidad y semántica.

Al respecto, debemos revisar ‘literalmente’ el lenguaje del diseño, en el aspirador inglés sin bolsa Dyson, que curiosamente escrito en vertical sobre el aparato se puede leer de un lado ‘dyson’ y del otro ‘uoshp’(¿). Este objeto tiene tras de sí todo un relato que incluso tuvo su exposición en Londres en 1996, en el Design Museum titulada “Doing the Dyson”. Como pie de foto Guy Julier nos explica que el Dyson DC-01, diseñado por James Dyson en 1989-1992 y fabricado por Dyson Appliances Ltd., no usa bolsa y se basa en la creación de un mini “ciclón dual” (de ahí las siglas DC-01). Julier (2010:128) destaca “las innovaciones que este producto aportó a la semántica de los aspiradores”, con especial atención al “modo en que el producto comunica su función y valor.”

Recordemos que históricamente el aspirador no surge en Inglaterra sino en Estados Unidos y forma parte de un conjunto de nuevos objetos industriales, engrosando una categoría de novedades que Sparke (2010:24) titula *El consumo ostentoso y la difusión del gusto*. Al comienzo de la primera guerra mundial, en 1914, llegaban a Inglaterra productos

americanos para el hogar como “el cepillo mecánico US Bissel.” En esa época (entre el XIX y el XX) eran novedades ciertos objetos industriales ahora cotidianos:

El aspirador doméstico hizo su aparición en el Reino Unido en el cambio de siglo, precedido de su éxito en el mercado norteamericano, y en la primera década del nuevo siglo, la bicicleta y el automóvil eran novedades comunes en el escenario urbano (Sparke, 2010:24).

Además de los aspectos ‘afines’ con el eficaz funcionamiento del aspirador, se aprecian aspectos relacionados con la comunicación, estableciéndose asociaciones semánticas de tipo visual. Julier (2010:129) explica que en aspirador DC-01 Dyson hay aspectos funcionales directamente expuestos, así el característico “efecto ciclón es visible a través del cilindro transparente.” No obstante, la denominada “succión al 100” se comunica, en gran medida, mediante una “asociación de tipo visual”. Se parte de “la imagen mental de una espiral de aire” (ciclón), que se expresa como “círculos concéntricos” dentro del cilindro contenedor del polvo. Por tanto, este motivo principal en cuanto a “estilo” se repite ‘reiteradamente’, “desde el asa hasta el enchufe” con un total de “356 líneas curvas” en todo el conjunto. Incluso aparece en las ruedas que tienen “tres círculos concéntricos en su interior”, y un pequeño “guardabarros.” En el lenguaje ‘circular’ del diseño comunicativo de Dyson destaca la sugerencia de “energía y dinamismo”, recordando la “idea de la penetración en el cilindro de una tangente” (ángulo óptimo para el funcionamiento del ciclón). Incluso algunos de los círculos “tienen un propósito utilitario” como sucede con:

La tapa del tubo en forma de espiral, permite que éste se prolongue, pero cuando se recoge en posición vertical da la impresión de reagruparse en un montón de anillas, que a su vez dan continuidad a los motivos circulares del asa (Julier, 2010:129).

En relación con otro aspirador precedente, Sparke (2010:54) destaca la concepción de *Nuevos métodos de producción, nuevos materiales* en la histórica aspiradora Hoover, otro hito en la cultura del diseño. Estos nuevos productos industriales, después de ser inventados, había que “fabricarlos y comercializarlos en el libre mercado” y era importantísima “la tarea del diseñador” para que tuviesen “un aspecto valioso y deseable.” De modo que a nivel visual y simbólico los nuevos productos “comenzaron a alinearse” con el entorno ‘clasista’ de uso. Así los que estaban destinados a la ‘reclusión’ en la cocina tenían “un aspecto mecánico y burdo” (manejados por los criados o el ama de casa). Mientras que los aparatos que “estaban destinados a exhibirse por toda la casa” tenían “un

aspecto más sofisticado” incluso artístico. Es el caso del aspirador eléctrico Modelo O de Hoover, con ostentoso “diseño *Art nouveau* en su carcasa metálica.”

Precisamente para San Martín (1997:383) el aspirador Hoover (otro modelo posterior) aparece como icono en el arte contemporáneo, estableciendo además el artista una valoración de la identidad de género. En un pie de foto (nº 675) encontramos a Jeff Koons ‘utilizando’ varios modelos, que configuran el largo título su obra: *Nueva Hoover Quadraflex, Nueva Hoover Convertible, Nueva Hoover Dimensión 900, Nueva Hoover Dimensión 1000*, (1986). Colección Susan y Lewis Manilow, Chicago.

San Martín (1997:382) aporta un ‘relato’ de género y también sexual, definido por Koons:

Elijo las aspiradoras por su sexualidad, porque creo que la aspiradora tiene sexo masculino y femenino a la vez. Son máquinas chupadoras, tienen grandes agujeros en ciertas zonas, pero también tienen diferentes accesorios que son fálicos.

La aspiradora forma parte de un conjunto de aparatos innovadores originarios de Estados Unidos, ofrecidos a una incipiente sociedad de consumo en la frontera entre el siglo XIX y XX. Sparke (2010:54) nos recuerda que los ahora “familiares” “aparatos de consumo”: la máquina de coser, el teléfono, el frigorífico, la bicicleta y el coche, etc. así como “la mayor cantidad de productos innovadores”, se concibieron en Estados Unidos. En Europa como había “abundancia de mano de obra”, era menos intensa “la presión para crear nuevos inventos” ‘liberadores’ del trabajo.

En *Diseño y cultura* Penny Sparke (2010:55), decana y profesora de Historia del Diseño en la Kingston University de Londres, aporta cierta ‘cultura de género’ en las observaciones sobre el aspirador Hoover de 1908. Habría que denominarlo ya ‘aspiradora’, cuando en las ilustraciones aparece con decoración ‘de estilo’ pintada y, sobre todo, utilizada por una ‘usuaria’, sobre una elegante alfombra, pasando ‘la aspiradora’ y vestida con telas a juego con la bolsa del aspirador, tal como Sparke explica a pie de ilustración. En la *Figura 2.3* se apunta el ‘motivo’ de la atracción femenina:

La compañía Hoover añadió un motivo *Art nouveau* a la superficie de la carcasa del Modelo O de 1908, con la intención de atraer al ama de casa (Sparke, 2010:55).

En la *Figura 2.4* se aprecia la ‘prematura’ importancia de la publicidad en revistas. En el intento de expresar ‘un lujo racional’, el aspecto más tecnológico se confirma mediante un dibujo del aparato seccionado, explicando su funcionamiento:

Combinando la descripción de la funcionalidad del aspirador con la imagen de una usuaria vestida a la última moda, la compañía Hoover unía racionalidad y lujo en este anuncio publicitario publicado en la revista *Good Housekeeping* de noviembre de 1918 (Sparke, 2010:55).

Tanto la citada aspiradora Hoover utilizada por Jeff Koons como obra de arte, como los recipientes de cocina yuxtapuestos con jarrones clásicos de piedra y dorados (sobre una repisa de pared) de Steinbach, forman parte de toda una apología consumista ‘potenciada’ desde el arte contemporáneo, equiparable a lo acontecido con el arte pop en décadas anteriores. San Martín (1997:383) en el pie de foto 677 subraya la contemporánea actitud del arte ‘aplicado’ al consumo:

Haim Steinbach, *El más dulce tabú* (1987). Staatsgalerie, Stuttgart. Colocados sobre estanterías referidas al minimalismo (Judd, Artschwager), los objetos de Steinbach comentan con sarcasmo y complacencia la pulsión del consumo.

Nuevos métodos de producción y nuevos materiales van generando una cultura del diseño, donde la racionalidad (que ya interesó a Descartes) intenta imponerse a otras consideraciones consumistas. Sparke (2010:54) apunta que “la teoría arquitectónica” más familiarizada con la funcionalidad (‘vanguardista’), introdujo en el hogar “la promoción de una cultura de la planificación racional.” Aunque, en los años previos a la primera guerra mundial, “el concepto de ahorro de trabajo” se limita a la “reorganización” de los utensilios tradicionales sencillos. Pero fue un estímulo suficiente para los fabricantes, que por primera vez se dirigen a las “amas” de casa como “seres racionales”, y estimuló a los consumidores a pensar en términos de “consumo racional”.

No obstante, el contemporáneo apropiacionismo artístico, que San Martín (1997:382) relaciona con cierta debilidad artística (ejemplificada por Steinbach), no parece defender este consumo racional. Con la denominación *Apropiacionismo y arte débil*, aparece en el arte contemporáneo una ‘contra-tendencia’, alejada de todo cuestionamiento del ‘sistema’, característico de las vanguardias. Así “en el arte débil el artista no *dice nada*”, con cierto tono ‘anti-lingüístico’, consensuando “la idea de no *añadir* proposiciones.” En todo caso se auto propone “como reflejo del colapso conceptual” que el arte ‘ha conseguido’ “por sí mismo”. Su ‘fundamento’ es “el distanciamiento y la *simulación*.” La mera repetición (apropiación) y la “ausencia programática de creatividad”, es el soporte de “una idea complacientemente nihilista.” Así el *apropiacionismo* ‘deconstruye’ todo discurso, como puede observarse en algunos artistas representativos:

La obra de artistas como Jeff Koons, Louise Lawle, Sherrie Levine, Robert Gober, Haim Steinbach o Simon Linke refleja una profunda insatisfacción con el papel del artista como explorador de lo desconocido. A través de la apropiación construyen un contra-discurso del arte enfrentado a las ideologías difundidas sobre lo artístico (San Martín, 1997:382).

En la frontera entre el arte y la industria, la belleza se considera ‘fundamento’ y esto también puede observarse en el primer aspirador eléctrico Hoover decorado ‘superficialmente’ con “curvas del *Art nouveau*, pintadas en color púrpura sobre fondo rosa.” Penny Sparke (2010:71) observa ‘perpleja’ como históricamente en el escaparate doméstico, el objeto funcional tiene que aparentar ser un objeto artístico, especialmente “para el ama de casa o la criada” que lo utilizará. Era “crucial añadir ‘belleza’ a cualquier aparato” incluso desde el lenguaje, así “*American Beauty*” (belleza americana) fue la denominación publicitaria de una plancha eléctrica norteamericana de 1912.

Décadas después con el aspirador Dyson podemos apreciar el cambio del rosa al gris y amarillo. También la novedad tecnológica de la visible succión del aire (ciclón DC-01) establece un conjunto de asociaciones semánticas con el aire de la industria aeronáutica, incluyendo el ruido como comunicación de eficiencia. Julier (2010:130) descubre que el asa tiene “unas aletas de ventilación que no tienen ninguna utilidad” pero con “asociaciones secundarias” posiblemente a la maquinaria industrial, a los vehículos a motor (incluso a los aviones). El color gris plata (moteado) puede asociarse con “la industria aeronáutica”, mientras que los detalles en amarillo pueden recordar a “la maquinaria de la industria pesada.” El ‘sonido’ forma parte de la comunicación, “es ruidoso” y produce “dos sonidos diferenciados” que insisten en la relación aeronáutica. El que es similar al “despegue de un avión” se produce cuando empujamos el aspirador (rotación de los cepillos), y cuando colocamos el aspirador en posición vertical se produce un sonido más agudo que se identificaría con “el aterrizaje del avión.” Así el DC-01, un aspirador o una máquina ‘voladora’ (DC-10 avión de McDonnell Douglas, de 1970), pues:

A través de estas referencias a los viajes aéreos, el elemento del ciclón irradia eficacia, buen funcionamiento, movimiento y progreso, que son las connotaciones que debe comunicar el aspecto externo del aparato (Julier, 2010:130).

Sin embargo, Munari (1973:26) en el epígrafe *Proyectistas y estilistas* alerta sobre los excesos estilísticos de esta tendencia o estilo aerodinámico en un pasado reciente (anterior al Dyson DC-01). Recuerda con añoranza a los ‘heroicos’ pioneros de las vanguardias del XX “en los primeros tiempos del racionalismo”, cuando afirmaban que

“un objeto era bello por ser funcional”, consideraban ‘solo’ el aspecto práctico, teniendo como referentes “las formas de los instrumentos de trabajo, quirúrgicos, etc.”

Hoy ya no se toma en consideración la belleza, sino la coherencia formal y también la “decorativa” del objeto como elemento psicológico (Munari, 1973:26).

Por belleza se puede entender “estilo” y se puede aplicar a cualquier objeto nuevo, aspecto conceptualmente cuestionado (con ironía) por el diseñador italiano:

[...] por esto hemos tenido el pasado estilo aerodinámico no solo en los aviones y los autos, sino para los tiradores de los muebles, en los cochecitos para recién nacidos y sofás [...] incluso en un coche fúnebre, que es lo máximo a que puede aspirar un estilo aerodinámico (Munari, 1973:26).

Sparke (2010:196) en *Los nuevos diseñadores* considera que la aspiradora Dyson ya está plenamente integrada en la cultura del diseño, equiparándose con el nivel de prestigio del ordenador Apple. Incluso observa un cambio de paradigma lingüístico (anglosajón) en la ‘aspiración’ (Hoover *versus* Dyson). Se observa “la identificación de un diseñador con un objeto”, incluso decorativo (‘sin complejos’), un fenómeno que se empieza a popularizar con las teteras de Alessi, y también aparece relacionado con productos de alta tecnología como el Thunderbird de Mays. El diseñador Jonathan Ives, creador del popular ordenador iMac aumenta “las apariciones en prensa” y en paralelo “los ordenadores y las aspiradoras se convirtieron en productos de diseño”, adquieren una dimensión cultural. A destacar ‘el nombre’ de James Dyson como “diseñador de aspiradoras radicalmente diferentes”, incluso “el término ‘Dyson’ reemplazó gradualmente en inglés al de ‘Hoover’.”

En el lenguaje del diseño Dyson también lleva su comunicación semántica al texto con una lectura que tiene asociaciones secundarias con la máquina, expresadas mediante la perfección del círculo como regulador. Esta forma muy utilizada en la más conocida, innovadora e influyente escuela alemana de ‘artes aplicadas’, conecta a Dyson con las vanguardias históricas de la tipografía, pero también con los ideales del movimiento moderno. Julier (2010:130) señala que las asociaciones de “cariz maquinista” (no solo aeronáutico) que se usan en los productos Dyson también implican ‘a la letra’. Utiliza una tipografía que “se deriva” de la Bauhaus alemana (1919-1933), concretamente de su profesor Herbert Bayer que en los años 30 creó la familia tipográfica Universal. El estilo Bauhaus tienen una peculiar identidad, con la “eliminación de las mayúsculas” y la inspiración “circular de las letras” (más que ovalada), persiguen una “mayor legibilidad”

(sobre todo desde lejos). De Alemania a Inglaterra, décadas después el logotipo de Dyson “retoma el tema del círculo”, que desde la cultura del diseño indica “una asociación historicista con el movimiento Bauhaus”, que asume “los ideales propios del movimiento moderno de eficacia visual y funcional”, con adecuación al propósito planteado / diseñado.

En tipografía la denominación *Universal*, además de con Herbert Bayer, también se relaciona con otra tipografía de nombre parecido, *Univers*, diseñada por Frutiger. Este tipógrafo muy relacionado con Francia discute esa supuesta mayor legibilidad de la circularidad tipográfica, descartando así las mayúsculas (mal relacionadas con el círculo), aspecto que se aplica en “dyson” escrito solo con minúsculas. Frutiger (1981:137) cuestiona en ‘titulares’ algunos *Intentos de simplificación extrema*, particularmente referidos al “alfabeto construido a partir de una forma circular.” Señala que en este criterio compositivo “fue descartado” ‘radicalmente’ de manera deliberada en “el alfabeto de las mayúsculas, de muy difícil expresión ‘en redondo’.” Por el contrario “las minúsculas presentan como promedio una pluralidad de signos” ‘fácilmente’ basados en las formas redondeadas.

También aporta una ‘mayúscula’ conceptualización de la génesis gráfica, pues la antes citada constatación prueba que:

[...] el desarrollo de letras mayúsculas a minúsculas ha tenido lugar por vía de la escritura a mano, dado que la configuración circulariforme conviene mucho más con el fluir de la expresión escrita manual que con el ordenamiento en sucesión mayestática de los trazos lapidariamente rectos (Frutiger, 1981:137).

El lenguaje semántico utilizado en Dyson se fundamenta en la forma, el color, la textura e incluso el sonido, todo ello orientado a transmitir un dinamismo representativo de la eficacia moderna. Julier (2010:130) recuerda que “el análisis” que hemos citado del Dyson Cyclone DC-01 es “vagamente semiológico.” Cuando hemos examinado “las formas, los colores, las texturas y los sonidos”, estimamos que “crean un contenido y un significado.” De este modo se identifican los “vínculos entre el propio objeto” (en términos semiológicos, el “signo”), lo que “indica” (el “significante”) y lo que “representa” (el “significado”). Como vimos, aquella repetición de las formas circulares en el asa ‘recordaba’ unas aletas de ventilación, que en terminología semiológica habría que decir “*denotaba*.” Las aletas en una moto (o en algunos aviones) se suelen utilizar para disipar el exceso de calor. “Esto connota movilidad, velocidad o incluso modernidad” en este aspirador / ‘moto’-rizado, por tanto, la forma de esa asa ‘funciona’ como: “estandarte

de nuestra era de modernidad y eficacia” diría, sin palabras la ‘marca’ Dyson (‘incluso’ James Dyson).

Esta connotación de movilidad, establece cierta sintonía con la *Conclusión* teórica de Moles (1974:181) sobre los objetos que nos rodean, donde se interesa por el sentido estático/dinámico de los objetos. Un extrañamiento conceptual sirve de partida, pues “los objetos animados, el reloj de cuco, el de pulsera, el automóvil, siguen siendo algo extraños a la idea de objeto.” No obstante, se prevé cierta evolución futura que modifique “la mentalidad y los valores del ser biológico” en un condicionamiento que:

[...] hace desaparecer la dicotomía, tan fundamental, no obstante, entre lo *viviente* y lo *no viviente*, en el momento en que estos caracteres perceptivos esenciales de *movilidad autónoma* no sean ya un criterio definidor del ser vivo. El hombre se encamina hacia una simbiosis con las máquinas en la que pierde interés la distinción entre los seres y las cosas (Moles, 1974:181).

La semántica del producto con fundamento lingüístico ‘soporta’ el lenguaje del diseño de Dyson, implicando también valores emocionales por asociación de ideas. Julier (2010:131) destaca cómo “el lenguaje del diseño” se considera una derivación de una rama del diseño industrial denominada “*semántica del producto*” expresión de 1984 debida a Krippendorf y Butter. En resumen, este “método” puede describirse como:

[...] un “diseño por asociación e ideas”: los diseñadores establecen qué valores emocionales quieren que el consumidor encuentre en el producto, y partiendo de ellos crean formas que inducen las asociaciones que, con suerte, inculcarán esos sentimientos (Julier, 2010:131).

Hemos visto como el color (gris y amarillo en Dyson) forma parte fundamental de la estrategia semántica y en este sentido Philippe Starck utiliza el gris y el plateado (entre otros) a modo de ‘manifiesto.’ Bürdek (1994:106) valora “el poder simbólico del mensaje” relacionándolo con la “situación social”. Parte del “gris” que expresa una “indiferencia” inicial, que pasa a “negro” cuando “una crisis económica” se agudiza. Luego la situación política promete “un cambio esperanzador” (gobierno socialista con Jack Lang como ministro de cultura), que se exterioriza con “franjas plateadas”, y el “éxito actual” se muestra por medio del “color dorado”.

Precisamente el color plateado también lo utiliza Dyson, para transmitir una semántica del producto asociada a la industria aeroespacial, coherente con su innovadora aspiración por ciclón. Este es el problema técnico más importante que hubo que resolver antes de desarrollar la apariencia semántica que hemos ido comentando. Julier (2010:131)

nos remite a la explicación del propio James Dyson, con respecto al *Dyson Cyclone*. El color “plateado” (gris), lo consigue con un plástico (casi transparente) y un moteado de aluminio, que le da cierta “estética NASA”. Con el “amarillo” alude a las “señales de peligro en las obras”, pero también a las “rayas de las avispa y los tigres”, a modo de máquina depredadora. Los “nervios” de la parte delantera del asa también están “para reforzar esta idea” (atención animal) y también para suavizar la transición visual entre el cuerpo y el asa (también principio biónico / animal).

El hecho de sugerir “aletas de ventilación, alta tecnología, y una estética de motocicleta” conforma lo que Dyson llama un “subproducto del diseño” (Dyson, James, *Against the Odds: An Autobiography*, Orion Business Books, Londres, 1998, p.199-200). (Julier, 2010:131)

No obstante, según Julier (2010:131) aun teniendo en cuenta estos aspectos cromáticos y estéticos, James Dyson (diseñador principal) “admite” que la “apariencia semántica” del producto es “menos importante” que la resolución de los “problemas técnicos”.

Otra declaración del diseñador tiene relación con la resolución funcional, que debe ser expresada adecuadamente en su aspecto, utilizando un lenguaje semántico apropiado, Julier (2010:130) alude a la “ilusión estética” de Haug: “la forma nos indica, indirectamente, cuál es el rendimiento del producto”, como introducción a la afirmación de James Dyson⁸:

El buen diseño, generado a partir de la función del objeto, explica por qué éste es mejor, y por qué debe comprarse. Si tiene el aspecto adecuado [...] genera la impresión de su propia efectividad (Julier, 2010:131).

James Dyson forma parte de aquellos innovadores que Sparke (2010:196) denomina *Los nuevos diseñadores*, entre los que también figuran Mays o Starck, y que con el cambio de milenio se asocian a un cambio de paradigma mediático, aquel que incorpora la narrativa en el diseño. A finales de la década de los noventa, la situación cambió radicalmente y los “diseñadores de coches empezaron a ser objeto de atención” y en este nuevo contexto la imagen del diseñador de coches cambió significativamente. Así los “valores” que hasta ese momento “se habían limitado a las teteras de Alessi y los exprimidores de Phillippe Starck”, se extendieron al automóvil. El director de diseño de Ford, J. Mays (responsable de la recuperación y actualización del famoso Thunderbird) explicaba la importancia del

⁸ Dyson, J., *Against the Odds: An Autobiography*, Londres, Orion Business Books, 1998, p. 206.

‘relato’, pues la “labor del diseñador” de coches en el 2002 era “contar historias”. El concepto de “narración se incorporó” finalmente a este objeto de alta tecnología “por excelencia”.

Por otra parte, ‘apreciamos’ como Starck aporta una concepción más democrática del diseño, poniendo el diseño a unos precios más asequibles y en contextos mercantiles accesibles: Bürdek (1994) contrapone lo que ocurre en los movimientos ‘elitistas’ de vanguardia italiana (Alchimia, Memphis), con la aportación cultural francesa de:

Starck compagina sus muebles con aspiraciones democráticas, es decir, procura que su producción y su venta se hagan a precios asequibles. Algunos de ellos fueron presentados por la empresa de venta por correo *Les Trois Suisses* en el catálogo de otoño/invierno de 1988-1989 (Bürdek, 1994:106).

Phillippe Starck también aporta un ‘plus’ (término muy apropiado para la cultura francesa del diseño), un “nombre” con toda su carga ‘lingüística’. Sparke (2010:193) a pie de foto (Figura 8.6) que corresponde al televisor M5107, diseñado por Phillippe Starck en 1994 para Saba, señala una nueva situación en el lenguaje semántico, en la que Starck ya se había convertido en un diseñador “superestrella” adorado por los medios. La “vinculación de su nombre a un producto” actuaba como un “valor añadido”.

En la cultura del diseño en Francia se nota una influencia inicial del diseño italiano, con una posterior aportación ‘interdisciplinar’ a cargo de la filosofía ‘vanguardista’. Bürdek (1994:106) nos sitúa a principios de los años ochenta, cuando “la evolución del diseño en Italia influyó también en Francia.” Encontramos algunos grupos de jóvenes diseñadores como por ejemplo Nemo o Totem, o los más conocidos “Pascal Morque y Philippe Starck”, que años después son figuras ejemplares del diseño francés y “trabajan a nivel mundial”:

Bajo la influencia de filósofos posmodernos como Jean-François Lyotard o Jean Baudrillard se realizan proyectos de muy diverso tipo en los que se combinan materiales bien diferentes: hormigón y plástico, cristal y hierro, materiales nobles y materiales pobres (Bürdek, 1994:106).

En las décadas de los ochenta y los noventa en Francia, la cultura del diseño recibe ‘lógicamente’ el apoyo del Ministerio de Cultura, en sintonía con la docencia del diseño. Sparke (2010:232) destaca el papel del *zeitgeist*, pues “varios países europeos” sintieron la necesidad de “crear su propia marca” en las décadas de los ochenta y los noventa, debido a que habían comprendido la “interdependencia entre identidad y consumo.”

Francia, por ejemplo, durante la presidencia de François Mitterrand, y siguiendo las directrices de su ministro de Cultura Jack Lang, realizó grandes esfuerzos por promover el diseño moderno en los ochenta, consciente de que se había rezagado frente a países como Italia (Sparke, 2010:232).

Además de las obras de arquitectura, se encargaron los denominados “Grandes Proyectos”, como los que (por ejemplo) cambiaron la imagen internacional de París:

[...] sus iniciativas abarcaron la creación, en 1979, de la VIA (Valorisation de l’Innovation de l’Ameublement), que sirvió para financiar a diseñadores individuales de muebles; de la ENSCI (École Nationale Supérieure de Création Industrielle). (Sparke, 2010:232)

Otra fuente documental insiste en este mismo punto, es decir el apoyo oficial a la cultura del diseño de mobiliario en Francia, para ‘envidia’ de los diseñadores de otros países. Bürdek (1994:106) señala que VIA (Valorisation de l’Innovation de l’Ameublement) juega un “papel importante en la promoción” del nuevo diseño en Francia. Potencia el diseño de mobiliario mediante concursos, exposiciones, trabajo de promoción y “pone en contacto al diseñador con potenciales fabricantes de su obra”. VIA organiza periódicamente encuentros ‘interdisciplinares’ con participación del Ministerio de Industria, allí se valoran (‘Valorisation’) proyectos de diseñadores y se “estiman sus posibilidades de mercado”. ‘Finalmente’:

Se elaboran prototipos con los trabajos escogidos en número suficiente para realizar pruebas de los sistemas de fabricación. En pocos años se han desarrollado y han llevado al mercado mas de 500 objetos de mobiliario (Bürdek, 1994:106).

Los nombres con más proyección son los ya citados (Morgue y Starck) que llevan a la cultura francesa del diseño a un ‘rotundo éxito de público y crítica’, mediante una adecuada interacción entre cultura y mercado potenciado por VIA. Sparke (2010) destaca como el “empeño” de la VIA “generó un fuerte movimiento” de diseño moderno francés, así diseñadores como Pascal Morgue y Philippe Starck alcanzaron un estatus de “superestrellas”:

La nueva “marca” nacional del país, preocupada por el diseño, se promocionó ampliamente en exposiciones, tanto nacionales como en el extranjero, así como en revistas de todo el mundo. Esta estrategia deliberada para renovar la imagen de Francia como moderno estado de finales del siglo XX, con un fuerte vínculo entre cultura y mercado, fue un gran éxito (Sparke, 2010:232).

2.10 Lectura artística y relato visual / textual

Al considerar la posibilidad de que la imagen puede leerse como un texto, cabe preguntarse sobre la existencia de un itinerario en la mirada. Maldonado, Tardy y Lindekens (entre otros), realizan diferentes aportaciones al respecto. Vilches (1992:62) sobre “el concepto de lectura literal de la imagen”, transmite algunas investigaciones realizadas mediante “experimentaciones sobre la trayectoria de las pupilas.” Tomás Maldonado⁹ pensó que existía un “recorrido obligado de la mirada” frente a una imagen. Otros autores como Michel Tardy¹⁰ explican que la mirada tiende a moverse en el “sentido de las manecillas del reloj” y se detiene “más tiempo en el sector izquierdo” del cuadro. También desde la cultura francesa René Lindekens¹¹ observa una constancia en el itinerario de la lectura, interesándonos su ‘paralelismo disciplinar’, pues el recorrido de la mirada “no varía demasiado entre la lectura de la imagen y la del texto escrito”.

En los fundamentos sintácticos de la alfabetidad visual relacionados con la composición, Dondis (1980:42) establece una doble preferencia, la primera ‘prioriza’ el recorrido vertical / horizontal. Y la segunda, que cuando afirma que “el ojo favorece la zona inferior izquierda”, coincide parcialmente con Tardy (la mirada se detiene más tiempo en el sector izquierdo). Por lo tanto, existe “un esquema primario de escudriñamiento” (referentes verticales-horizontales) y “un esquema de escudriñamiento secundario”, que responde al “impulso perceptivo” inferior-izquierdo, una preferencia de origen múltiple y no tiene una explicación tan concluyente como para las preferencias primarias. Estas preferencias en el orden de exploración/escudriñamiento del plano tienen cierta relación con la lectura y afectan al equilibrio o la tensión de un cuadro.

El estudio del itinerario de la mirada suele estar muy centrado en la propia cultura occidental y en el racionalismo (en afinidad con Descartes) que el francés Lyotard cuestiona. Vilches (1992:62) apunta que las citadas hipótesis (Maldonado, Tardy y Lindekens) “no parecen demasiado fiables” pues “no han tenido en cuenta las determinaciones de la cultura” (la occidental) donde se han realizado los ensayos. Otra problemática se alinea con los cuestionamientos de J.F. Lyotard¹² (*Discours, Figures*, Klincksieck, París, 1974). Tiene relación con “una gran dominación de la educación racionalista” (‘francesa’ incluso) que “ha inhibido la formación de una cultura abierta” a

⁹ Maldonado, T., *Avanguardia e razionalità*, Turín, Einaudi, 1974.

¹⁰ Tardy, M., “Les zones privilégiées de la perception de l’image”, *Terre d’image 2*, 1964.

¹¹ Lindekens, R., *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, París, Bruselas, Didier-Aimav, 1971.

¹² Lyotard, J.F., *Discours, Figures*, Klincksieck, París, 1974.

las sugerencias (sensibles y emocionales) motivadas por “las líneas, los colores, los valores y ritmos.”

Dondis (1980:42) argumenta la ordenación de la lectura temporal del plano compositivo en función de los hábitos de lectura, destacando así la preferencia inicial por la parte izquierda, observada en un plano tanto pictórico como teatral. Señala que el “favoritismo para con la parte izquierda” está derivado de los hábitos occidentales relacionados con la imprenta, y su ‘derivada’ la de “leer de izquierda a derecha.” No obstante, se apuntan otras teorías de origen fisiológico, como el hecho de que el “lado izquierdo del cerebro tiene un riego sanguíneo mayor que el derecho” aunque se reconoce como simplificación de otras diferencias más complejas de la estructuración del sistema nervioso de los dos hemisferios. También algunos “antropólogos proponen explicaciones” basadas en que el origen del hombre se sitúa al norte del Ecuador, como polémica incluida.

Lo fundamental para Dondis (1980:42) es que nos ‘sobran’ las razones teóricas: “aunque no sepamos con certeza la razón, tal vez baste saber que este fenómeno se produce realmente.” Tenemos una posible comprobación empírica, cuando esperamos la teatral entrada del actor por la izquierda: “no tenemos más que observar hacia qué parte del escenario se dirigen preferentemente los ojos del público cuando no existe acción en él y se levanta el telón.”

Respecto al itinerario de la mirada Vilches (1992:63) no aprecia un dogma aplicable ‘indiscriminadamente’, puesto que “no parece que se pueda universalizar un recorrido de la lectura literal sobre la imagen.” Parece que la lectura ‘real’ de la imagen es más compleja, pues la lectura es más bien “discontinua”, con “detenciones”, vueltas “atrás”, “vacilaciones”, que el lector realiza constantemente sobre la superficie visual. La imagen visual es un estímulo para que el lector organice su lectura de modo parecido a “una partitura musical.” Los signos legibles se disponen ‘objetivamente’ para todos, pero “cada intérprete *tonaliza* y temporaliza su propia música.”

Dondis (1980:43), al tomar en consideración los factores culturales, también relativiza (“aunque solo sea conjetural”) las preferencias ‘lectoras’ asociadas a las observaciones. Pero los hechos constatan que “las diferencias de peso arriba-abajo e izquierda-derecha” tienen gran incidencia en las decisiones compositivas. No obstante, factores culturales, fisiológicos etc. impiden todo dogmatismo ‘globalizante’, pues estos hechos “cambian” para: las personas “zurdas” o para aquellas que, por su lengua, “no leen de izquierda a derecha”. Con estas preferencias en el reparto de los pesos compositivos se están generando unas expectativas que la composición propuesta (por ejemplo, en un

cuadro), puede reforzar o contradecir. Tenemos una “composición nivelada y de tensión mínima” cuando “el material visual se ajusta a nuestras expectativas”, teniendo en cuenta lo relativo al “eje sentido”, a la “base estabilizadora horizontal”, al “predominio del área izquierda” del campo sobre la derecha, y a de la “mitad inferior” del campo visual sobre la mitad superior. Evidentemente cuando se dan las “condiciones opuestas” (‘antónimos’), tenemos una composición visual de “tensión máxima,” próxima a una ‘descomposición’.

Vilches (1992:63) propone como ejemplo de lectura / itinerario, un cuadro con un animal pastando (nosotros como lectores), apreciando como esta lectura tiene mucho de exploración de un territorio desconocido. Paul Klee en *Über die Moderne Kunst* /reeditado en *Théorie de l’art moderne* (Dendel-Gonthier, París, 1971/1924), afirma que “el lector es semejante” cuando ‘lee’ un cuadro (o una fotografía) “al animal pastando en un prado, que explora el espacio pictórico.” Incluso Vilches apunta que “la lectura es también análoga a la exploración de los primeros hombres en la Luna,” se tiene una idea / mapa de la experiencia, pero se produce una interacción, pues “esta previsión es continuamente corregida por la superficie que se va encontrando.”

Dondis (1980:44) concluye su exploración del plano compositivo definiendo zonas más sensibles para la atracción del ojo, pues “los elementos visuales situados en áreas de tensión tienen más peso” que los elementos nivelados. Por lo que, según lo expuesto hasta aquí, la zona inferior izquierda es la zona más estable, la que mejor soporta los pesos / acontecimientos visuales (zona con equilibrio compositivo poco comprometido). Teniendo en cuenta que en este contexto “el peso” significa “fuerza de atracción para el ojo” y tiene una gran importancia para “el equilibrio compositivo”, podríamos decir que es su fundamento estructural.

Theo Van Doesburg (1985) en sus vanguardistas (ya históricos) *Principios del nuevo arte plástico* nos ofrece el proceso de lectura de un ‘animal pastando’ / vaca, que presenta un paralelismo con la evolución en el arte contemporáneo, desde la figuración a la abstracción geométrica. Aporta una pluralidad de lecturas, de puntos de vista que abordaremos en las páginas siguientes. En *el Ejemplo III* ‘concluye’ que no todas las personas experimentan las mismas cosas de la misma manera y ofrece un ‘relato’ campestre:

Pongamos por ejemplo la vaca en tanto que objeto de la experiencia, un campesino la considerará desde el punto de vista de la ganadería y como productora de leche (Van Doesburg, 1985:44).

En consecuencia “su atención” se dirigirá a las cualidades ‘lácteas y cárnicas’, que mediatizan la lectura de su estética:

[...] cuando el campesino dice que una vaca es bella, este “bella” se refiere a que está muy cuidada, sana, que da mucha leche y es de gran tamaño, etc. (Van Doesburg, 1985:44)

Además de la lectura múltiple y progresiva del neoplasticismo que hace Van Doesburg, la lectura pictórica también implica a las palabras, literalmente. Así, curiosamente, ‘lo último’ (el lenguaje extra-pictórico) es lo primero, empecemos por determinar las coordenadas ‘alfanuméricas’ de un cuadro (a modo de ‘coordenadas cartesianas’), estableciendo su *autoría y fecha*. Laneyrie-Dagen (2013:2) parte de una ‘supuesta’ obviedad, “actualmente, las obras de arte se firman”, para explicar que no siempre fue así. El origen lo sitúa “a partir del siglo XIV” cuando la persona es puesta en valor y el “individuo genial” concibe “la obra maestra” y en algunos casos se da “la obligatoriedad de la firma.” Así desde “finales de la edad media como mínimo” los cuadros suelen llevar (no siempre) “la firma del artista en el lado que se observa” o también en el reverso, incluyendo con frecuencia “la fecha de composición.” Aquí es donde Nadeije Laneyrie-Dagen en *Leer la pintura*, establece literalmente ‘un principio’ de lectura, pues “la descripción de un cuadro debe comenzar con estas informaciones.”

Tenemos otras lecturas del cuadro, la belleza de la vaca es diferente para un campesino que para un veterinario quien valora profesionalmente su ‘bella’ salud. Continúa el relato de Van Doesburg (1985:44), que en *el Ejemplo III* cambia de lector ‘vacuno’. El campesino es sustituido por el veterinario, que dirigirá su atención hacia “otras características” de la vaca, aquellas relacionadas con su ‘aspecto’ salutífero. Por lo tanto, el “veterinario ve” al animal “según su profesión” (la ciencia veterinaria). Si elogia a la “vaca como bella” esto significa en primer lugar que está “sana”, que es “fuerte”, bien formada, etc.

En un cuadro contemporáneo (incluso con vaca) las letras más importantes se sitúan en la zona inferior, con poca incidencia compositiva (como ya nos explicó Dondis). Laneyrie-Dagen (2013:2) apunta que en las obras recientes es habitual que la firma aparezca en la “parte inferior de la pintura en el ángulo derecho.” Hay cierta ‘máxima’ asumida culturalmente, “la firma del pintor debe ser discreta”, suponiendo (sin certeza) que aparezca en la zona visible del cuadro, el artista intenta que se integre en la composición, que no sea un estorbo para la lectura artística.

Por otra parte, la codificación numérica también se va tipificando, aunque siempre puede hacerse muy personalizada (incluso ‘autobiográfica’). Ocasionalmente “la fecha acompaña a la firma” y puede aparecer con “cuatro cifras” (1907 en *Les demoiselles*

d'Avignon) y también solo con las “dos últimas.” La originalidad del pintor puede hacerle llevar ‘su diario’ hasta el cuadro, como “sistema de datación”, así sucede con el artista francés:

Camille Saint-Jacques, quien, en vez de fechar sus obras con el año civil, lo hace con la sucesión de los años y los días en su cronología personal. Nació en 1957, y fecha un cuadro de 1991 con “XXXIV, 175” (Laneyrie-Dagen, 2013:2).

Aunque siempre es posible que el pintor se acerque a la letra desde la poética mitológica, haciendo así ostentación de cultura. Laneyrie-Dagen (2013:2) señala que no es muy frecuente (aunque sucede) “jugar con las palabras de la firma” a modo de “provocación o acto de fe.” Curiosamente en la década de 1980, a propósito de una serie de pinturas con temática de antigua mitológica:

Jean-Michel Alberola firma “*Acteon fecit*” (“Lo hizo Acteón”), una forma de evidenciar que el pintor, al igual que el cazador Acteón, quien sorprendió a Diana mientras se bañaba y por ello fue condenado a morir, es quien hace ver lo que el común de los mortales no sabe ver o no se atreve a ver (Laneyrie-Dagen, 2013:2).

La importancia de la firma en las obras pictóricas contemporáneas es evidente. Un cuadro vale, a veces, porque tiene una firma reconocida. Lo que tiene cierto paralelismo con lo que ocurre en la cultura del diseño. Recordemos el caso de Starck cuyo “nombre” actuaba (en pasado pero con ‘futuro’) como un “valor añadido”, aunque no firmase físicamente sus obras. Sparke (2010:193) recuerda que hacia 1985 ya se había convertido en un diseñador “superestrella” presente en todos los medios de comunicación.

En la cultura artística francesa inmediatamente anterior a este diseñador encontramos algún caso de autoría magnificada, donde la firma del artista ‘superestrella’ es el motivo principal de la obra. La firma se convierte en ‘el tema’ repetido programática y mecánicamente, igual que ya hizo Warhol con los conocidos rostros serigrafados. Laneyrie-Dagen (2013:3) apunta a ‘otro’ francés, Louis Cane, quien “convirtió su firma en el motivo principal”, así como en “el tema de sus cuadros.” Nacido en 1943 cursó estudios ‘decorativos’ en la *École nationale des arts décoratifs* de Niza y luego en París, y es representante de la abstracción postpictórica y miembro de del grupo *Supports / Surfaces*. Algunas de sus *Toile tamponnée* (1967) se encuentran cubiertas con las palabras “Louis Cane artiste peintre”, que con frecuencia forman columnas verticales en colores alternos (de lejos podría parecerse a las bandas alternas de Buren). Esta “afirmación” repetida se da

en pleno apogeo del movimiento maoísta, debiendo tenerse en cuenta que para esta ideología “pintar es una profesión que no distingue al artista del artesano o del obrero.”

También en la cultura artística francesa contemporánea la orientación más ‘racionalista’ aporta más precisión, más datos concretos para la datación, pero en estos casos se debe trasladar a la parte habitualmente invisible del cuadro, a la parte posterior. Aquí podríamos encontrar una dialéctica conceptual entre imagen y texto, pero de imposible ‘lectura’ simultánea, tal como sí sucede en una novela gráfica. Laneyrie-Dagen (2013:3) apunta que ‘lógicamente’ cuando las firmas se sitúan “en el reverso de un cuadro suelen ser más completas.” En el sentido en ocasiones incluyen “la estación del año o el mes y, con menor frecuencia, el día.” Por ejemplo: “París, invierno” (u otoño, verano...) en la “parte posterior” de diversos dibujos y pinturas de Picasso durante su “período cubista”. Para los estudiosos estos datos son muy valiosos para una mejor comprensión de “la evolución de un estilo a lo largo del año.”

Pierre Soulages (1919-2022) aporta unas artísticas coordenadas ‘alfanuméricas’ tan precisas como las coordenadas cartesianas (ambos comparten cultura francesa). En el reverso de alguna de sus telas ofrece una “detallada” información manuscrita “*Pintura 63 cm x 102 cm*, 1990, óleo sobre lienzo, col. part.” Precisamente esta es la última obra del libro y en el reverso:

[...] figura una indicación que sirve de ayuda para la exposición (una flecha en el eje vertical del bastidor que indica que esa parte de debe situarse arriba, “HAUT”), una firma (SOULAGES), un título (“titre: Peinture 63 cm x 102 cm) y una fecha exacta (“7-12-1990”). (Laneyrie-Dagen, 2013:3).

Si el indicador de posición (flecha y “haut”) es importante para Soulages, para Baselitz es fundamental / indispensable, sobre todo en las conocidas obras en las que coloca la figura boca abajo: En el pie de foto 658 San Martín (1997:375) presenta como ejemplo ‘significativo’ la obra de Georg Baselitz, *Cantante negro* (1982). Con el fin de lograr la “autonomía entre el gesto y la representación”, Baselitz pinta sus “personajes al revés” o también utiliza el recurso de colocar sus “cuadros al revés”.

Con respecto a la presencia de la palabra en la obra pictórica, fue ‘normalizada’ “aproximadamente a comienzos del siglo XVII” como ‘la firma’ (frecuentemente acompañada por la fecha), no obstante, hemos de retrotraernos hasta el concepto / epígrafe *La firma... antes de la firma*. Laneyrie-Dagen (2013:3) nos retrotrae hasta la Edad Media, cuando la firma “era menos frecuente pero más visible” pues se ‘camuflaba’ dentro de un

texto más extenso (“una inscripción entera en su honor”), pudiendo incluir “su autorretrato”.

El ‘camuflaje’ de la firma del pintor puede integrarse en el estilo de la época y configurar una especie de firma ‘encriptada’ (a modo de ‘anti-lectura’) Laneyrie-Dagen (2013) señala la *Aparición de la Virgen a san Antón y a san Jorge* (1455, Galería Nacional de Londres), donde:

Pisanello coloca su firma, PISANUS, en la parte inferior de la pintura: las letras góticas flamígeras que trazan la palabra poseen el color de los vegetales y se retuercen como si se tratara de briznas de hierba acariciadas por el viento, lo que hace que la lectura sea un jeroglífico de difícil comprensión (Laneyrie-Dagen, 2013:4).

En otras ocasiones la firma del pintor tiene algo de acta notarial, ya que levanta ‘acta’ de su presencia / autoría y de su datación. Jan Van Eyck en *Los esposos Arnolfini*, en el centro del cuadro destaca un espejo circular colgado de la pared, allí se puede apreciar “la inscripción de dos líneas” situada en la parte superior del espejo:

“*Johannes de Eyck fuit hic. 1434*” (“Jan Van Eyck estuvo aquí”, y la fecha). En este caso no se trata de una firma propiamente dicha, sino más bien de un testimonio, un protocolo visual que convierte la imagen (el retrato de los esposos) en un acto oficial que sirve de alegato (Laneyrie-Dagen, 2013:4).

Precisamente en esta misma obra de Van Eyck el espejo circular, junto a la firma, es lo que más interesa a Hockney (2001:82), que hace una nueva lectura de ‘la vieja pintura’ y ofrece un conocimiento científico secreto para la consecución de un histórico / nuevo lenguaje realista. En la portadilla interior del texto de Hockney se nos dice que “aprovechando su experiencia como pintor, examina las obras más insignes de la historia del arte y revela que artistas como Caravaggio, Velázquez, Van Eyck, Holbein, Leonardo e Ingres utilizaban espejos y lentes para crear sus famosas obras maestras”. Veamos el equipo óptico utilizado por Van Eyck para tomar directamente la realidad con la ayuda del espejo convexo. Después de estudiar a Robert Campin, 1438 reconsidera ‘reflexivamente’ a *Los esposos Arnolfini*, un poco anterior (1434) y se centra en el espejo convexo. De modo que, si “volviera al revés el plateado y luego lo girara”, éste sería todo el “equipo óptico” que necesitaría para el meticuloso “detalle”.

Otro elemento reflectante que le interesa a Hockney (2001:82) es la lámpara colgante del techo en forma de araña, que “está hecha sin dibujo preparatorio ni correcciones” y además es el único objeto del cuadro que se ha pintado de esta manera,

artistas conceptuales relacionados con el lenguaje. Tal como sucede en la exposición titulada *Rèmy Zaugg. Cuestiones de percepción* que pudo verse hasta el 28 de agosto de 2016 en el Palacio de Velázquez, en el Retiro de Madrid, descrita en tono ‘místico’, como una revelación. Para nuestro trabajo nos interesa el subtítulo que EPS (2016:26) le asigna “Rèmy Zaugg no pinta, escribe”, en relación con la primera retrospectiva del artista suizo (1943-2005) que “pudo vivir una revelación parecida a la de san Pablo al caerse del caballo cegado por un resplandor”, el de Barnett Newman, el cuadro de 1951 *Day Before One*:

[...] le llevó a replantearse su forma de entender la pintura, incluso su propia existencia. Igual que el de Tarso, sufrió una conversión: la pintura debía ser sencillamente color y escritura (EPS, 2016:26).

La retrospectiva madrileña se interesa por las diferentes “cuestiones de percepción”:

Las más delirantes son sus investigaciones en torno al lienzo de Cézanne, *La casa del ahorcado*, donde se desmenuza en 27 grandes dibujos el color y los motivos impresionistas. Zaugg no pinta, escribe (EPS, 2016:26).

El artista en un mensaje concreto dice:

“Mira, ahora soy ciego”. Y en ese momento el espectador es capaz de compartir la lucidez (EPS, 2016:26).

En esta estela conceptual ‘marcada’ por Duchamp introducimos otro juego lingüístico (‘casi’ homofonía de nombres de pintores) en el contexto del minimalismo. Después de la ‘broma’ de Nauman escuchamos a Newman, pintor y autor de una conocida *boutade* “La escultura es aquello con lo que te tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura”, gracias a la cual los autores que la citan nos explican lo que ya no es. Zabalbeascoa y Rodríguez (2000:35) a propósito de los minimalismos que interesan a varias disciplinas contemporáneas, se preguntan *¿Es ya arquitectura o es todavía escultura?* y parece que faltan palabras para responder. En la era posmoderna cada vez es más difícil un ‘tropiezo’ escultórico con algo casi ‘innombrable’/indefinible, “aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y no era el paisaje.” Rosalind Krauss responde así a lo que “la escultura ya no es”, incluso cuando sale de la galería a la ciudad y a la naturaleza.

En las vanguardias pictóricas contemporáneas encontramos ecos del pintor con firma ‘triplicada’. Malevich (con sorprendente ‘final’ figurativo, después de su manifiesto radical de abstracción geométrica), en sintonía con Durero, incluye ‘firmas’ escondidas y contiene referencias a la abstracción geométrica anterior, particularmente semántica. Simmen y Kohlhoff (2000:85) valoran uno de los últimos cuadros de Malevich, *Autorretrato*, 1933, óleo sobre tela, 73 x 66 cm. Museo del Estado Ruso, San Petersburgo. “Remitiéndose al arte renacentista” se presenta sobre un fondo blanco con un semblante principesco, pero más allá del realismo estalinista ‘reinante.’ No obstante, “la prueba de que todavía trabaja dentro del marco del suprematismo está en su firma”, que sitúa abajo a la derecha y es abstracta, un pequeño “*Cuadrado negro*” rodeado de un cuadrado que lo enmarca, sin ninguna otra firma ‘manuscrita’. Su firma abstracta es una ‘traducción’ a pequeña escala de su obra ‘manifiesto’ *Cuadrado negro*, hacia 1914-15, óleo sobre tela 79,5 x 79,5 cm. Moscú, Galería Tretiakov.

Los ‘sucesores’ de Malevich, los minimalistas, se interesan por la literalidad y por la tautología. San Martín (1997:361) afirma que el minimalismo supuso “la última etapa del reduccionismo inaugurado por Malevitch” también con aportaciones de sus colegas rusos constructivistas y del grupo holandés De Stijl. En el minimalismo intentan dotar a sus *objetos específicos* (que no pretenden ser ni pinturas ni esculturas) con acabado industrial, de un ‘máximo’ nivel de abstracción, geometría, orden, simplicidad, claridad, pero sobre todo a nosotros nos interesa su componente de:

[...] *literalidad* (el objeto es el objeto) es lo que vincula al minimalismo con las corrientes conceptuales que aparecerán inmediatamente después, empeñadas, como él, en una elaboración tautológica de la obra de arte (San Martín, 1997:361).

Esta literalidad también la encontramos en el título de una obra consistente en 100 ‘baldosas’ de cobre situadas en el suelo formando un cuadrado de 10 ‘unidades’ de lado, a modo de gran ‘tablero de ajedrez’. Carl Andre, *100 cuadrados de cobre* (1968). Colección Becht, Naarden, Holanda. Aquí tenemos una obra representativa, de una escultura sin altura, y con un ‘nombre’ de menos: “peana”, un elemento que “aislaba el objeto de la realidad.” Como alternativa desde el minimalismo se proponen las “*floor sculptures*” en una versión ‘extrema’ al 100% con Andre. Años antes la tautología se aplica al título mismo de la obra, como explica San Martín (1997:361). Robert Morris, *Caja con el sonido de su propia fabricación* (1961). Colección privada. Se trata de una obra pionera del arte

procesual, donde la construcción se integra en la conceptualización, “alimentando un circuito cerrado de orden tautológico.”

Otros minimalistas, llegan incluso a titular ‘sin título’ (¿) algunas obras (*Sin título*). San Martín (1997:363) presenta a Donald Judd, *Sin título* (1967). Galería Sonnabend, Nueva York. Se trata de una obra de pared, de ambigua tridimensionalidad (entre relieve y escultura, sugiriendo cuatro cubos azules), que ofrece algunos rasgos definatorios del Minimal Art, como el uso de “materias primas preparadas por la industria.”

Hay otra forma histórica en la que el pintor utiliza un texto ‘invisible’. Las obras ‘normalmente’ no gozaron de título, aunque siempre de propietario, donante, etc., hasta que surge una aportación cultural/conceptual francesa:

«El título: Hasta la invención de los denominados salones en Francia, a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, las pinturas no gozaron de título en el sentido en que se concibe actualmente (Laneyrie-Dagen, 2013:5).

Laneyrie-Dagen (2013) subraya la importancia de las exigencias mercantiles, que ‘obligaron’ a titular las obras:

Con la aparición del mercado del arte surgió la necesidad de reconocer las composiciones por su título en las exposiciones y catálogos (Laneyrie-Dagen, 2013:5).

Siglos después, en el arte contemporáneo, por ejemplo, en el *arte povera* (entre otras tendencias) se discute / contesta la mercantilización. San Martín (1997) destaca el papel de Germano Celant como principal impulsor de este movimiento, característico de la “re-politización que se produjo en Europa hacia 1968” y que también presenta implicaciones lingüísticas:

A pesar de que las obras más significativas de esta tendencia alcanzan un alto grado de repliegue sobre el lenguaje, en el *arte povera* se hace patente una actitud crítica de cara a la sociedad industrializada y sus procesos de simbolización de las mercancías (San Martín, 1997:367).

Esta vertiente política toma protagonismo explícito en la obra, utilizando letras de neón insertadas directamente en la poética de ‘la obra misma’, como en alguna de Mario Merz. Por ejemplo, en la Exposición durante el 11 octubre de 2019 – 29 marzo de 2020 en el Palacio de Velázquez del Parque del Retiro de Madrid. *Che fare? (¿Qué hacer? 1968)* es el nombre de la obra y literalmente el título escrito con luz de neón azulada ocupa el centro de la obra, un alargado recipiente metálico de cocina (similar a los usados para el pescado).

Desde la Fondazione Merz (2019:4) se presenta el trabajo de Mario Merz como “un ejercicio de resistencia contra el proyecto depredador de la modernidad capitalista.” Se considera que más allá del “paradigma racionalista y productivista” del sistema cultural, el artista propone un todo indivisible de “naturaleza híbrida en la que lo político se fusiona con lo poético”, con un sentido ejemplar en el ‘manifiesto textual’. Así, *Che fare? (¿Qué hacer?, 1968)*, hace “referencia directa al escrito” en que Lenin presentó sus “propuestas estratégicas” y organizativas para los partidos revolucionarios.

Una obra muy representativa de Mario Merz (o más bien una serie ‘en repetición’) es la relacionada con el iglú, donde suele utilizar la luz de neón para escribir frases. Aurora Fernández Polanco (1999) estudia detalladamente la obra *Iglú de Giap, 1968* expuesta en Museo Nacional de Arte Moderno de París, como una estructura de metal (semiesfera de 200 cm de diámetro y 120 cm de altura) recubierta sacos de plástico llenos de tierra, recordando a los sacos terreros de las trincheras. Material similar al utilizado en *Iglú d’argilla (Iglú de arcilla, 1969)* donde la tierra aparece al desnudo, pues la forma del iglú se mantiene, pero la presentación no es la misma. En el *Iglú de Giap*, el texto literalmente ‘nos ilumina’ (con neón):

“Si el enemigo se concentra pierde terreno, si se dispersa pierde fuerza” (Fernández Polanco, 1999:81).

En la explicación de la obra de París encontramos política, filosofía e incluso budismo. Merz aclara la lectura semántica del texto, pues lo considera:

[...] una toma de partido política, pero en relación con la intención budista de la guerra y de la vida de la guerra que tenía Giap; no desde un punto de vista religioso, sino filosófico (Fernández Polanco, 1999:81).

La amplia explicación del *Iglú de Giap* deja no obstante sin aclarar su título, que ahora complementamos con otra fuente documental más ‘oficial’, Fondazione Merz (2019) que usa otro nombre ‘parecido’, *Igloo de Giap (Iglu de Giap, 1968, Centro Pompidou)* e incluso acentúa Giáp en la explicación. Otras obras de Merz son propias de una cultura italiana relacionada con el *zeitgeist*, donde los títulos de las obras son literalmente manifiestos y en muchos casos, escritos en la obra misma. En la obra del Centro Pompidou, Merz inserta “una frase del general militar norvietnamita Vo Nguyễn Giáp” (Fondazione Merz, 2019:5). También aparecen frases en italiano en otras obras:

Città irreale (Ciudad irreal, 1968) o

Sciopero generale azione politica relativa proclamata relativamente all'arte (Acción política de huelga general proclamada en relación con el arte, 1970) (Fondazione Merz, 2019:5)

Ejemplos representativos de su 'docencia' donde "lo político se fusiona con lo poético", en un momento histórico marcado por:

[...] por los ecos del Mayo del 68, las protestas de la juventud contra la Guerra de Vietnam, las luchas estudiantiles y obreras en Italia entre 1968 y 1969, o las huelgas en Polonia en 1970 (Fondazione Merz, 2019:5).

Continuamos con la lectura de las peculiaridades del *Iglú de Giap*, donde se explica su fundamento y que podríamos relacionar con otras geometrías de la razón, propias de la cultura francesa (cartesiana) y particularmente utilizadas en arquitectura. Fernández Polanco (1999:81) considera que es un 'fundamento' para el artista, pues "el iglú representa (encarna) la forma orgánica fundamental." A nivel semántico tiene varias lecturas, "su forma corresponde a un sistema geométrico racional", pero también otra lectura intercultural pues es "el hábitat nómada por excelencia." La lectura se hace plural "es a la vez mundo, universo, exterior, intemperie" pero también "guarida, interior, pequeño refugio, casa" que el artista define como: "una construcción para abrigarse, para conferir al hombre una dimensión social". Como espacio escultórico es 'antónimo', por rupturista e integrador, construyendo un futuro "por el principio de integración: la obra abierta" (término popularizado por Umberto Eco, *Opera aperta* de 1962, en un sentido equiparable al coetáneo de Roland Barthes de una obra abierta para que no muera):

Encierra un espacio y al mismo tiempo simboliza el espacio exterior, el del mundo; afirmando esta interacción constante entre dos espacios rompe la dicotomía clásica y el concepto tradicional de escultura (Fernández Polanco, 1999:81).

La forma de iglú también la encontramos en *Ukendt*, otra obra escultórica / arquitectónica de la artista Anja Franke y del arquitecto John Southern, pero alejada de los planteamientos conceptuales de Merz y 40 años después. Se trata de una instalación de 28 m² con una altura de 3 m. con una duración de la construcción de 6 semanas, terminada en 2007. Esta instalación fue erigida en el patio del Silver Lake Boulevard de Los Ángeles. Bahamón y Cañizares (2008:108) destacan su carácter interdisciplinar y también multicultural, pues "fusiona la construcción vernácula de las sociedades esquimales con los materiales propios del clima de California", yuxtaponiendo elementos antagónicos. La

construcción ecléctica integra materiales orgánicos (el bambú o el ratán) con otros de origen industrial sobre la estructura del iglú, finalmente recubierta con láminas de fieltro entrelazadas (material artístico ‘preferido’ también por Beuys, junto con la grasa y ‘otros’).

No todas las cúpulas comparten la misma filosofía y cultura, pues detrás de un lenguaje formal parecido encontramos enormes diferencias, como la que hemos visto entre Franke / Southern y Merz. O como la afinidad / distinción que apreciamos entre la blanca cúpula de un iglú esquimal y una obra visualmente similar en Brasilia, nueva capital diseñada por Niemeyer, con referentes a Le Corbusier. El arquitecto Oscar Niemeyer a sus 99 años inaugura en 2006 (con casi 50 años de retraso) el *Museo Nacional Honestino Guimarães* en Brasilia, de 14.500 m². Bahamón y Cañizares (2008:63) subrayan que este edificio “es el icono del Complejo Cultural situado en la Explanada de los Ministerios”, que a su vez es el icono del nuevo Brasil, reiteradamente fotografiado en los *mass media*. Se trata ‘simplemente’ de una ‘escultura’ blanca y de hormigón, que “con apenas 90 m de diámetro conforma una gran cúpula sobre la superficie ajardinada.”

A la geometría esférica del iglú se le añade en otras obras, la geometría de una “espiral” que tiene notables implicaciones matemáticas, así Merz introduce en sus iglús con “la progresión Fibonacci” una lectura como “obra abierta, dinámica, barroca” que para Fernández Polanco (1999:81) supone un alejamiento (‘antónimo’) de “una visión renacentista monocular.” Por ello finalmente “el esqueleto del iglú es recubierto por todo tipo de retazos de recorte, de piezas informes, también por ramas” en disposición espiral que según la filosofía de Mario Merz debe “seguir el ritmo orgánico mismo de la mano que lo hace”.

Como el de Merz, el iglú esquimal también se recubre. Bahamón y Cañizares (2008:19) relatan la ‘manualidad’ final realizada por las mujeres y los niños, que empiezan por ir “rellenando con nieve los agujeros entre los bloques”, a modo ‘puntos y comas’ del relato constructivo en espiral. Además de “cubrir el interior de la cúpula con otra capa de nieve”, que es compactada con la ayuda de palas. Después ‘el tiempo’ congelara esta nieve para “acabar de sellar la estructura.”

El recubrimiento del iglú esquimal está más trabajado que el interior ‘inacabado’ de Merz. Amos Rapoport (1972) que nos introduce en la cultura de la vivienda, comenta / escribe sobre este dato en un dibujo en el que subraya la complejidad del interior como muestra de la sofisticación cultural que también encontraremos en su lenguaje (ahora con el iglú escrito *igloo*). En este ‘relato’/cómic (dibujo y texto), el ‘aire’/espacio entre

palabras, tiene su ‘correlato’ en la poco conocida “cámara de aire” dentro del iglú, obtenida mediante pieles colgantes del techo de la cúpula:

Sección esquemática del igloo: viento / entrada / túnel con compartimentos para calentar el aire gradualmente y curvo para bloquearlo / suelo elevado para reducir las corrientes y beneficiarse del aire caliente / pieles / cámara de aire (Rapoport, 1972:132).

Mientras que el iglú artístico de Merz es un ‘simulacro’ formal expuesto en un museo y que solo se percibirá / contemplará exteriormente, el iglú esquimal deberá soportar una climatología muy exigente, se utilizará interiormente y requerirá otro nivel de revestimiento. En otro texto arquitectónico Neila (2004:113) describe con más detalle este revestimiento, diferenciando dos zonas funcionales: la nocturna y la diurna dedicada comedor y zona de reunión.

El iglú. Descripción formal: El domo principal mide 3 m de altura en el centro y 4,6 m de diámetro aproximadamente. La mitad posterior destinada a dormir está elevada y cubierta de musgo, ramas y pieles de caribú (Neila, 2004:113).

El nivel formal interacciona necesariamente con la construcción “espiral” para conseguir la forma semiesférica:

El iglú. Descripción constructiva: La nieve compactada por el viento, constituye el material base. El *inuit* corta con un cuchillo (única herramienta de la construcción) bloques de 90 cm de largo, 50 cm de ancho y de 15 a 25 cm de alto, ligeramente biselados para poder colocarlos formando una espiral que previene el derrumbe de las paredes (Neila, 2004:113).

La espiral que interesa a Merz (frecuentemente relacionado con la progresión matemática / geométrica Fibonacci) ya aparece integrada en la construcción manual de un iglú esquimal. He aquí la narrativa constructiva de Alejandro Bahamón y Ana Cañizares (2008), que empiezan por indicar el proyecto dibujado en la nieve, después de asegurar la calidad de la ubicación y el material apropiado:

[...] el constructor puede dibujar un círculo en la nieve que equivale a la planta del iglú. A partir de esta figura se trazan dos líneas paralelas separadas según la longitud que deban tener los bloques de nieve (entre 60 y 100 cm.). Entre las dos líneas, el cortador va extrayendo bloques de 30 a 60 cm de alto y entre 10 y 15 cm de ancho. De este modo se crea un pasillo por el que se acabará accediendo al interior del iglú (Bahamón / Cañizares, 2008:17).

Este concepto de pasillo es ajeno a los intereses artísticos de Merz, dado que su obra es inaccesible en su iglú, también semiesférico y espiral:

A medio pasillo, y coincidiendo con el trazado del círculo, se sitúa un primer bloque, y de forma sucesiva se van colocando otros, ligeramente desplomados hacia el dentro sobre el círculo inicial hasta rellenar la primera hilada. Ésta es cortada al bies para que el colocador pueda seguir levantando la pared en espiral (Bahamón / Cañizares, 2008:17).

La construcción termina en lo más alto, mientras que el uso comienza en el primer bloque colocado:

Finalmente, se fija desde dentro el último bloque, que cierra la parte superior de la cúpula y se crea el acceso practicando una abertura en el primer bloque insertado en el pasillo inicial. Éste, situado a una altura inferior al suelo del iglú a fin de evitar la entrada de aire frío, se cubre con nieve para transformarlo en acceso (Bahamón / Cañizares, 2008:17).

A propósito del iglú aparecen ciertas relaciones internas en la cultura italiana. En el estudio de la obra de Merz se hace referencia a la *Opera aperta* de 1962 de Umberto Eco, maestro de la semiótica. Fernández Polanco (1999:81) a propósito del *Iglú de Giap* de 1968 apunta que “Mario Merz habla de una correspondencia de su obra con lo que Umberto Eco considera *obra abierta*”, que se fundamenta en “un principio de multiplicación dinámica.” Por su parte Eco en su texto menciona el futurismo y a Merz, como en la dinámica futurista “lo que a él le interesa es el devenir, no lo estable ni lo determinado.” Ocasionalmente Merz practica una poesía que tendrá repercusión en su obra plástica, concretamente en sus componentes naturales y en la dinámica espiral de crecimiento, relacionada con la serie matemática Fibonacci, ya citada (progresión geométrica, sumando números correlativos).

Tiene un poema que se llama *La mecánica de lo orgánico*; aunque hable de elementos naturales (sol, lluvia, viento, nieve) y no de máquinas, nos recuerda a la dinámica futurista. Movimiento y proliferación. Todo le permite escapar de ese encierro que combate y quedarse con el aire de indeterminación, uno de los principios de la “obra abierta” que define Eco (Fernández Polanco, 1999:81).

Podría hablarse de cierta ‘multi’-cultura de la cúpula, con una proyección hacia el futuro por medio de las vanguardistas aportaciones de Fuller. La cúpula tiene también algunos importantes referentes en el pasado y un punto clave, hito histórico, situado en la cultura romana (Merz es italiano) de la que el Panteón de Roma es el paradigma. Shelter Publications (1979:84) traza una breve evolución histórica de las cúpulas, desde los

primeros cobijos (careciendo de herramientas metálicas) con pequeñas cúpulas de ramas entretejas, que al ser “cubiertas con hojas, paja o pieles de animal”, podrían ‘anticipar’ el artístico iglú de Merz. Luego “los alojamientos circulares con apoyos centrales” evolucionaron a partir de estas primeras cúpulas tejidas, que pasaron “a la forma rectilínea en los albores de la agricultura.” En la siguiente fase tecnológica con nuevas herramientas y materiales se desarrollan dos nuevas tipologías de construcción semiesférica, uno relacionado con la madera (derivada de la náutica) y otra la de ladrillo o piedra, utilizada para “cobijos (como los *trulli* de la Italia meridional), graneros o edificios monumentales.” Nos interesa especialmente la siguiente fase evolutiva, donde destaca la cultura italiana (y que mucho después ‘continúa’ artísticamente Mario Merz):

Con la invención del cemento por los ingenieros romanos surge un cuarto tipo de construcción cupular: la monolítica de cemento, con la que se cubren los enormes baños y edificios públicos de la Roma Imperial (Shelter Publications, 1979:84).

Siglos después del Panteón de Roma y sin olvidar la aportación / transmisión de Alemania, va a ser Italia (de nuevo) con Nervi, quien desarrolle la cúpula contemporánea. El nuevo lenguaje constructivo se da en el siglo XX, concretamente en 1922 cuando el doctor Bausersfeld construye en Jena, Alemania, la primera cúpula geodésica. Desde Shelter Publications (1979:84) se precisa que se trata de una semiesfera derivada del icosaedro (poliedro de 20 caras) “con estructura de barras de acero recubierta de una delgada capa de hormigón.” Un prodigio de ingeniería equiparable a los logros de la naturaleza, con una relación entre grosor y diámetro de la cúpula similar a la de la cáscara del huevo. La cúpula de Jena fue “la primera estructura laminar construida en el mundo”, la misma técnica sería “aplicada después a gran escala por el italiano Pier Luigi Nervi” (1891-1979), quien tomó referentes romanos y renacentistas, y también por el hispano mejicano Félix Candela (1910-1997). Aquí el lenguaje formal y el constructivo son inseparables. Estas cúpulas se suelen construir con paneles unidos o con elementos lineales unidos por los extremos, ambos sistemas “generalmente tienen base matemática”, aunque ‘no siempre’ la serie Fibonacci (progresión geométrica) que luego utilizará Merz.

Finalmente, queremos destacar la fundamental aportación cultural de Estados Unidos, con la concepción geodésica de la cúpula que hace Fuller. Sin olvidar su reinterpretación y aplicación desde la contracultura norteamericana (utilizando ‘materiales de desecho’), desde la que podríamos llegar a conectar ‘conceptualmente’ con la cúpula *povera* de Merz. Shelter Publications (1979:85) destaca el nacimiento del nuevo lenguaje (conceptual, formal, constructivo), que sin embargo es una ‘continuación’ 30 años después

en Estados Unidos del sistema icosaédrico de la alemana cúpula de Jena (doctor Bausersfeld, 1922). Así en 1954 “Buckminster Fuller patentaba el mismo principio del icosaedro subdividido” y construyó ‘cultura’ experimental, con “estructuras de ensayo para universidades” que denominó *cúpulas geodésicas* (que también tuvieron uso militar) y que divulgó con la palabra:

En las conferencias que pronunciara por todo el mundo durante los cincuenta y los sesenta, Fuller popularizó sus cúpulas como un importante avance de la tecnología y como la estructura más eficaz jamás inventada (Shelter Publications, 1979:85).

De manera insospechada (no deseada) el creador de la *cúpula geodésica* obtiene un resultado un poco más ‘*povera*’ del inicialmente previsto. Aunque Fuller pretendía una producción industrial de los componentes y una gran difusión como alojamientos de rápida construcción, según Shelter Publications (1979:85) “jamás se popularizaron” por deficiencias constructivas relacionadas con “problemas de impermeabilización” y otras problemáticas culturales, como “las dificultades para la subdivisión del espacio interior o posteriores reformas.” Por tanto, la supuesta ventaja teórica de un menor gasto de material “se pierde ante estos inconvenientes”, con una problemática económica añadida, pues “el costo de la cúpula era solo el 20% del final”, por lo tanto ‘poco *povera*’ en el sentido económico antes apuntado con Merz.

En cierto modo el espectacular incendio en la Expo de Montreal en 1967 de la cúpula geodésica que representaba ‘culturalmente’ a Estados Unidos fue premonitorio. A destacar como también fue asimilada culturalmente por Canadá, pues al terminar la Expo fue utilizada como estructura permanente para Montreal “hasta su destrucción por un incendio en 1976.” En el estudio de Moisés Puente (2000:161) del Pabellón de EEUU, Exposición Universal, Montreal, Canadá, 1967 (Buckminster Fuller + S. Sadao, Geometrics Inc., Seven Ass. Inc.) se ofrece una lectura como filosofía ‘ambiental’, “un control total del ambiente, una burbuja que aísla.” Dispone de 2.000 metros cúbicos de volumen ofrecidos por una geometría icosaédrica para “protegerlos de la atmósfera: una válvula de control ambiental en un ambiente benigno.” Desde este punto de vista del control climático, en Montreal se recupera algo del sentido original con el que se concibió (en la arquitectura vernácula) la cúpula autoconstruida con bloques de hielo. El ‘iglú’ de Fuller de 1967 en Montreal es una ‘mega construcción’, con una estructura de tubos de acero de 76 metros de diámetro y 61 de altura, cubierta con 1.900 paneles de material acrílico, “algunos perforados para poder ventilar.” Precisamente la ‘interacción’ ambiental

fue el argumento de la inmensa cúpula que proyectó en 1962 sobre el núcleo de Manhattan. Un icono que tuvo enorme difusión mediática, concebido como “pulmón de acero protector contra el *smog* y una posible contaminación radiactiva”, una cúpula que prometía “un ambiente climáticamente controlado: la atmósfera como proyecto.”

Desde Shelter Publications (1979:85) se ofrece una ‘lectura popular’, una continuidad del sueño (con alguna pesadilla) de Fuller. Desde la contracultura se efectúa el relevo generacional en el interés por la tipología de la cúpula, coincidiendo a nivel temporal y material (‘pobre’) con Merz. El relato contracultural comienza “a finales de los sesenta” y tiene un componente semántico fundamental, pues se asocia a “las cúpulas con un nuevo estilo de vida, *la contracultura*”, con “las comunas y la ecología”, desde la filosofía de hacer “más con menos.” Una expresión ‘paradójica’ atribuida al arquitecto alemán Mies van der Rohe (Pabellón Alemán en Barcelona, 1929) y que décadas después también se utilizará en el minimalismo. Un ideario alternativo con textos como los de E. Baldwin Smith¹³ con manifiestos como “[...] las esquinas limitan la mente. Las cúpulas la abren a nuevas dimensiones [...]” Aunque el ‘manifiesto’ germinal lo hace ‘el verbo’ de Fuller y crea ‘escuela’:

Un grupo de estudiantes de arquitectura y artistas escuchan una conferencia de Fuller en Boulder, Colorado, y fundan al poco la Ciudad Marginal, en las afueras de Trinidad. Construyen dos geodésicas y dos de los *zomos* inventados por Steve Baer (Shelter Publications, 1979:85).

Al intentar establecer unos fundamentos geométricos, encontramos además que, a finales de los sesenta, la cúpula tiene unas interesantes implicaciones en la comunicación y en el lenguaje (metáfora), sin olvidar la aportación a nivel formal/funcional/constructivo. Según Shelter Publications (1979:85) “el romanticismo añadido por Fuller a la ciencia y la tecnología” hace que para los espontáneos constructores alternativos “la cúpula geodésica se torne metáfora de la era espacial” y así la ciencia se vuelve trascendente. Una corriente entusiasta se lanza a la autoconstrucción y “con medios muy precarios inician una serie de experimentos” con materiales constructivos poco habituales (con resultados algo deficientes), que utiliza una nueva geometría mínima con “diseños poliédricos.”

En el *zeitgeist* de la llegada a la Luna en 1969 y de “las gráficas por computadora” (popularizadas en películas como *2001 una odisea del espacio*, Kubrick 1968) el lenguaje visual se renueva. Según Shelter Publications (1979:85) es cuando “los *mass media*

¹³ E. Baldwin Smith, *The Dome. A Study in the History of Ideas*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971 p. VII.

descubren en 1968 que las cúpulas resultan bien en foto” y su aspecto inédito y colorista resulta excitante, generando una ola entusiasta y participativa. Destaca como componente esencial el tetraedro, que se proclama como fundamento del diseño (incluso ‘algo’ más), en tanto unidad fundamental y mínima de máxima resistencia. Fuller describía el tetraedro como la “unidad constructiva del universo”, y de hecho para él, las “paredes de las células eran redes geodésicas”.

Retomamos nuestro interés por el lenguaje ‘literal’ en el arte contemporáneo. En algunas obras del *arte povera* el título es esencial, como en la obra de Giovanni Anselmo titulada *Infinito*, donde un ‘ladrillo’ de metal (geometría ‘mínima’) directamente colocado en el suelo, tiene grabado “FINITO” alineado al lado izquierdo, sugiriendo un brusco corte de “IN”. San Martín (1997:367) a propósito de la obra del italiano Anselmo, *Infinito* (1971-1973) (Colección Brolly, París) hace referencia a una precedente expresión ‘poética’ de Klee: “El arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible” y considera que finalmente “Anselmo reconduce esta propuesta a un límite de exactitud y concisión.”

En sí misma la denominación *arte povera* ya es todo un título y con autor que San Martín (1997:367) presenta como “movimiento surgido en Italia que recibió esta denominación en 1967 por parte de Germano Celant, su principal impulsor.” El concepto antes citado de “menos es más” (Fuller / Mies) aquí es evidente con el “desnudamiento” de la obra en el sentido de “crear un máximo de complejidad con los materiales y procedimientos constructivos más simples.” Pues la ‘etimología’ “*povera* no se refiere en la práctica tanto a la pobreza de los materiales como a la simplificación”, tanto de los procesos transformadores de la materia, como de la participación espontánea, utilizando aspectos basados en “la experiencia directa de la vida y la naturaleza.”

Consecuentemente algunas obras *povera* utilizan materiales de la naturaleza e incluso se ‘exponen’ en ella. En cierta reciprocidad conceptual, tendríamos a un artista que frecuentemente trabaja en la naturaleza exponiendo conceptos / textos en una galería. Peter Osborne (2006:122) a propósito de un ‘manuscrito’ de Robert Smithson, *A Heap of Language* 1966. (Lápiz sobre papel. 16,5 x 56 cm.) observa como incluso apila ‘literalmente’ textos, formando una montaña de textos escritos a mano sobre papel milimetrado, también ordenados a modo de capas / curvas de nivel (sistema acotado, de dibujo técnico), sustituyendo su cota numérica por la palabra. Formalmente tendría cierto parecido con el dibujo en alzado de un iglú de Merz, recubierto de materiales diversos (incluso letras). Smithson “construyó con palabras” manuscritas en inglés y perfectamente legibles una forma bidimensional que recuerda a un “terraplén” (el *heap* del título).

Empezó colocando el término “language” en la cima de dicho terraplén y lo ancló a una base inferior de capas de palabras y expresiones, todas ellas relacionadas con el lenguaje, que van desde “*phraseology, speechm tongue, lingo, vernacular*” (fraseología, habla, lengua, jerga, vernácula), pasando por términos que describen el lenguaje escrito, la traducción, los dialectos, los estudios caligráficos, etc. (Osborne, 2006:122)

Como en un relato, la obra de Smithson tiene un comienzo y un final, en este caso concluye en el lado inferior derecho, cerca de la firma y fecha, hasta “concluir” con el término “*cipher*” (cifra). Finalmente, para Osborne (2006:122) el texto de Smithson estimula la especulación sobre “la relación entre la forma, el lenguaje y el mundo físico”, puesto que aquí las “palabras funcionan al tiempo como unidades lingüísticas” y como “objetos” con los cuales se forma el “terraplén.”

2.11 Lectura artística *Sin título*

En algunas obras del *arte povera* el título / *Sin título* implica directamente a ‘la pintura’. Jannis Kounellis utiliza incluso la paleta misma del pintor, quemada (en tiempo pasado) y colocada sobre la pared de la galería y debajo sitúa unas piedras que, según ‘parece’, han sujetado la bombona de gas y el soplete. San Martín (1997:366) a propósito de la obra *Sin título* (1980) (Instalación en Gante, Museum Van Hedendaage) señala que “la obra se produce como confluencia entre el material”, entendido en un sentido amplio (las piedras, la paleta del pintor y la pared de la sala, ennegrecida por la quemadura) “y la inmaterialidad del fuego que solo adivinamos por su huella.”

Bajo la denominación / concepto de *Sin título* encontramos el nombre de un movimiento, su etiquetado lingüístico. En sintonía con esta concepción, consideremos ahora el minimalismo y sus paradojas ‘existenciales’ que Anatxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez Marcos (2000:20) valoran con acepción verbal como *Un arte intransitivo*. Destacan la paradoja ‘literalmente lingüística’, pues:

La fortuna de las etiquetas que parcelan la historia del arte muchas veces se ha debido menos a la convicción de sus defensores que a la obstinación de sus detractores.

Al igual que sucede con otros movimientos artísticos polémicos en su momento (ahora incontestables) “el *minimal* no existió nunca”, según los artistas que en su momento (años 60 y en Estados Unidos) fueron así ‘etiquetados’:

“La palabra ‘minimalismo’ (repetía Donald Judd años más tarde) no me gusta. No se trataba de un grupo ni de un movimiento... Lo que se denominaba grupo *minimal* era una entelequia. No nos conocíamos de nada” (Zabalbeascoa / Rodríguez, 2000:20).

Una queja parecida sobre la palabra / título con que suele denominarse al ‘no’ movimiento, la recogemos en otro artista ‘minimalista’ (cuestionamiento), Flavin. Queja que genera un amplio conjunto de ‘sinónimos’. Batchelor (1999:6) se hace eco del ‘manifiesto’:

“Tengo que poner reparos a tu invitación de participar en la exposición titulada *arte minimal*. No me gusta la denominación de propuesta como *movimiento* que tiene algo de dudoso, gracioso, epítetico, protohistórico.” Dan Flavin, 1967

Sobre qué nombre darle al movimiento, cómo ‘titularlo’, tenemos una amplia ‘narrativa’ histórica, no exenta de alguna paradoja. Zabalbeascoa / Rodríguez (2000:20) recuerdan

que la polémica asignación de la etiqueta a ciertos artistas, es equiparable a las “dudas sobre que nombre darle”, al ‘actual’ arte minimalista:

“Estructuras primarias” “objetos específicos”, “Arte ABC”, “arte negativo”, “literalismo” o “arte nihilista” fueron algunos de los nombres que se fueron aplicando en las críticas a las primeras exposiciones del nuevo arte (Zabalbeascoa / Rodríguez, 2000:20).

El veredicto final respecto al nombre histórico se produce ‘por escrito’ en enero de 1965, cuando se publica “un artículo de Richard Wollheim, cuyo título haría fortuna en todos los idiomas: *Minimal Art*.” El crítico de arte “estaba bautizando sin saberlo” a Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol Le Witt y Robert Morris (fundamentalmente), debido a la circunstancia de que en el escrito ‘fundacional’ se produce una paradoja / ‘errata’ entre artistas presentes y ausentes. De hecho según Zabalbeascoa / Rodríguez (2000:20), se hablaba de Duchamp, Mallarmé o Rauschenberg pero, “no de los artistas que más tarde se asociarían” a esta corriente y de la que serían sus más conocidos representantes.

Una equiparable problemática definatoria / ‘lingüística’ la encontramos en un texto avalado por la Tate Gallery de Londres, donde incluso se niega la existencia artística de algo que se está exponiendo públicamente. Batchelor (1999:6) es contundente: “Hay un problema con el Arte Minimal: que nunca existió.” Para la mayoría de los artistas etiquetados, lo consideraban “un término sin sentido” incluso “frustrantemente erróneo.” No obstante, históricamente se constata que “entre 1963 y 1965, un número de artistas establecidos en Nueva York comienzan de forma independiente, a exhibir”, se trata de obras tridimensionales, que para los críticos “tenían en común lo suficiente” como para poder ser consideradas “algo parecido a un movimiento.” Y con una actitud investigadora, que nos obliga a cotejar los datos en diferentes fuentes documentales, ponemos en práctica un ‘maximalismo’ con el minimalismo (con fundamento en el ‘sinónimo’ y en sintonía con la repetición minimalista), con la ‘mutación’ del término “paradoja” (antes utilizado) por el de “ironía”:

Se acuñaron varios nombres para esta nueva obra (como “Arte ABC”, “Arte Reiterativo” y “Literalismo”, pero fue “Arte Minimal” o “Minimalismo” la etiqueta que se adhirió. Y si el ensayo “Arte Minimal” de Richard Wollheim, publicado ya en 1965, bautizó al movimiento, cuya existencia es negada por los artistas asociados a él, resulta una ironía del destino para el texto de Wollheim que no hablaba de ninguno de los artistas cuya obra vino a calificarse más tarde como “Minimal” (Batchelor, 1999:6).

Entre la no existencia y la carencia de título de las obras artísticas ‘cuasi arquitectónicas’ podemos insertar la aportación de un arquitecto. Se trata de la *calidad sin nombre* promovida en arquitectura por Alexander (1981) con algunos ‘nombres’ en su definición:

La calidad sin nombre: Existe una cualidad central que es el criterio fundamental de la vida y el espíritu de un hombre, una ciudad, un edificio o un yermo. Dicha cualidad es objetiva y precisa, pero carece de nombre (Alexander, 1981:29).

Tomando correlativamente 6 obras minimalistas, encontramos una ‘curiosidad’ del “Arte Reiterativo” (o Minimal), la reiteración del título “Sin Título” (*Untitled* en el original), toda una problemática lingüística para los historiadores del arte.

Fig.5: Donald Judd, *Sin título*, 1970. Latón y plexiglás, 30,4 x 68,6 x 61 cm Cortesía de Pace Wildenstein.

Fig.6: Donald Judd, *Sin título*, 1972. Cobre, esmalte y aluminio, 916 x 155,5 x 178,2 cm Tate Gallery (Batchelor, 1999:11).

Iniciamos el relato visual de Batchelor (1999) con dos imágenes correlativas de Judd que ‘carecen de título’, que son seguidas por otras dos imágenes (también del *minimalismo*) de Le Witt que sin embargo tienen nombre (‘estructuralista’):

Fig.7: Sol LeWitt, *Estructura de Suelo Regular*, 1966. Madera pintada, 64,2 x 359,5 x 359,5 cm (Destruído).

Fig.8: Sol LeWitt, *Cinco Estructuras Modulares (Permutaciones Secuenciales sobre el Número Cinco)*, 1972. Madera y pintura esmaltada. Cinco piezas cada uno de, 62 x 98 x 62 cm Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo (Batchelor, 1999:11-12).

Sin embargo, las siguientes imágenes de Morris vuelven a ser ‘sin título’ definible:

Fig.9: Robert Morris, *Sin título*, 1965. Tres piezas, cada una de 243,8 x 243,8 x 60,9 cm (Destruído).

Fig.10: Robert Morris, *Sin título*, 1965/1971. Lámina de espejo y madera 91,4 x 91,4 x 91,4 cm Tate Gallery (Batchelor, 1999:12).

Desde la arquitectura Alexander (1981:36) define poéticamente ‘aquello’ *sin nombre*, “se trata de una sutil especie de liberación de las contradicciones internas.” Y su presencia se explica por parejas de contrastes (recordemos el interés de Itten por los *contrastes cromáticos*). Los verbos ‘antónimos’ poseer/carecer regulan la definición, así

“un sistema posee esta cualidad cuando es una unidad en sí mismo” y “carece de ella cuando está escindido.” La posee cuando “es fiel a sus propias fuerzas internas” y también cuando “está en paz consigo mismo”, por el contrario, carece de ella cuando “es desleal a sus propias fuerzas internas” y “lucha consigo mismo.” *La cualidad sin nombre* es la sensación más primitiva que un ser humano e incluso un animal pueden experimentar. “Tú ya conoces esta cualidad” afirma Alexander, pues corresponde a una emoción “primitiva” como la sensación del “propio bienestar, de la propia salud”, la intuición nos indica “cuándo algo es falso o verdadero.” El fundamento de su filosofía vital *sin nombre*, consiste en que para “comprenderla plenamente” debes “superar el prejuicio de la ciencia física”, según el cual todas las cosas son igualmente vivas y reales.

En el minimalismo aparecen también implicados aspectos lingüísticos, relacionados incluso con la cultura francesa, citando a Descartes. Zabalbeascoa / Rodríguez (2000:34) afirman que la obra de algunos minimalistas norteamericanos “entroncaba directamente con la filosofía racionalista europea”, era “la ilustración fiel de ese tipo de pensamiento.” Concretamente se están refiriendo a la valoración crítica ‘metafórica’ que hace Donald Kuspit de la obra de Sol LeWitt:

En ocasiones, las más elaboradas de estas construcciones parecen traducciones de sistemas filosóficos a un lenguaje puramente formal. Si alguien puede percibir la belleza estructural de los trabajos de Descartes o Kant, y recrearla en una metáfora exclusivamente visual, ese seguramente es LeWitt (Zabalbeascoa / Rodríguez, 2000:34).

Para otra autora, Rosalind Krauss, el minimalismo tiene una relación distinta con Descartes, en beneficio de aspectos más literarios que filosóficos. Batchelor (1999:11) se hace eco de la crítica de Krauss, quien tiene otra opinión filosófica, pues para ella “el modelo de esta obra no está en la lógica superior de Kant o Descartes.” Su fundamento es más literario, concretamente se centra en el personaje *Molloy*, de una historia de Samuel Beckett. Este “héroe de la narración” plantea unas “divagaciones compulsivas”, utiliza una “enorme cantidad de tiempo y energía mental inventando un sistema” para la circulación de 16 guijarros a través de su boca y los cuatro bolsillos de sus pantalones y chaqueta, para que todos los guijarros sean chupados regularmente. Su fundamento narrativo es inverso: “no para que brille la fuerza de la razón”, sino para tapar “un abismo de irracionalidad”. En el texto de Krauss de 1977, *LeWitt en evolución* la matemática y la razón de Descartes no parecen tener reflejo minimalista, en contradicción con su apariencia racional y la utilización de la geometría / matemática. Batchelor (1999:11) señala que la autora constata la paradoja de que en un mundo (*zeitgeist*) en el que “el racionalismo y el humanismo

parecen haber sido abandonados”, es extraño que “una representación tan lúcida de la razón pueda tener lugar.” Por lo que considera que “no representa la razón pura, sino casi lo contrario”, son asociables a la “reiteratividad” de una mente obsesiva, refiriéndose a la expansión en series de LeWitt:

[...] no tiene nada que hacer con la economía de un lenguaje matemático. Ésta tiene la locuacidad del discurso de los niños a los ancianos, su negativa a resumir, a usar el ejemplo sencillo que implique el todo, es como esas febriles relaciones de sucesos compuestas por una cadena de detalles casi idénticos, conectados con un y. (Batchelor, 1999:12)

Después de revisar el minimalismo, vemos ahora en el arte conceptual de On Kawara que el título ocupa la totalidad de la obra. Se trata de una obra ‘alfanumérica’ (fecha / título pintada, como toda obra), aunque la firma no es visible y el cuadro es doble, y en ‘el verso’ o cara de atrás aparece una referencia periodística (parte superior de la portada *The New York Times*). San Martín (1997:369) en referencia a su obra *Apr. 18. 1979* (recto y verso, 1979) estima que mediante “una enunciación tautológica” (fecha pintada en el cuadro) Kawara se interesa por la fugacidad del tiempo en los *Date Paintings* y levanta una artística ‘acta notarial’.

Palabra y signo son para Osborne (2006:112) claves en el arte conceptual, donde las técnicas de dibujo de letras, que ya se utilizaron en el arte pop, devienen firma identitaria. Características de un arte interesado por la semántica de las palabras y que comparte el soporte de las publicaciones / manifiestos con las galerías mismas, precisamente allí donde se expone la letra / concepto. En este sentido, afirma que “el lenguaje” puede considerarse la “firma” estilística del arte conceptual. A finales de los años sesenta del siglo XX las técnicas de dibujo con plantillas usadas por los rotulistas comerciales, y que fueron utilizadas por el arte pop, vuelven a ser usadas y sobre todo ‘re-consideradas’. Esas técnicas que manejan textos rotulados fueron utilizadas como reflexión sobre “el significado de la pintura” y “equiparó” en importancia el “contenido semántico” de las palabras con su “forma visual”.

En el arte conceptual el lenguaje se hace literalmente obra y aparece como única ‘imagen’ sobre el cuadro. Literalmente podemos leer la pintura, tal como San Martín (1997:368) apunta en *Calidad del material* (1967) de John Baldessari, donde ‘copia’ sobre el cuadro “frases recogidas de libros”, concretamente sobre “iniciación a la pintura”, lo que le da una dimensión irónica.

Puede constatarse que en el arte conceptual las “declaraciones lingüísticas” utilizan soportes muy diferentes. Osborne (2006:112) equipara la validez conceptual de diferentes

‘fundamentos / medios’ utilizados alrededor de 1967 por John Baldessari, pero también por Mel Ramsden o Ian Burn. Y la “página se tornó tan legítima como el lienzo”, un pedestal o la pared de una galería para la “expresión” del arte.

Desde esta diversidad de soportes el lenguaje puede compartir espacio expositivo con la imagen y el objeto, formando incluso una ‘trinidad’. Semejante, en cierto modo, al *Autorretrato con pelliza* (1500) de Durero, donde teníamos la imagen del artista flanqueada por su monograma / firma y la firma ‘convencional’. Kosuth nos presenta la foto a tamaño natural de una silla, la silla de la foto y la definición de silla escrita a gran tamaño en inglés. San Martín (1997:368) a propósito de *Una y tres sillas* (1965) obra de Joseph Kosuth en el Centro Georges Pompidou de París, destaca su “título ambiguamente religioso”, no obstante, ‘radicalmente’ consecuente con un arte conceptual que entiende “la proposición artística en el interior del lenguaje.”

La ambigua religiosidad del título de la obra de Kosuth puede sorprender, pero no es menos sorprendente cierta ‘intervención’ en la pintura religiosa antigua. Se trata de la construcción de un “vocabulario” por parte de los historiadores del arte, para establecer una tipología en la denominación ‘temática’ de las obras, donde incluso el título es un añadido posterior. Laneyrie-Dagen (2013:5) es rotunda al respecto:

Los nombres que se utilizan para designar las obras antiguas son actuales, puesto que se trata del resultado de una definición rápida del tema o de la descripción resumida de lo que se puede observar en la composición.

Por ejemplo, en un cuadro religioso tiene una “fácil denominación” pues el tema de una *Anunciación* se distingue claramente de una *Piedad*. De acuerdo a unas convenciones “en función de un vocabulario que los historiadores del arte han ido elaborando”, un diferente tratamiento cambia “la designación”. Aclara Laneyrie-Dagen (2013:5) que una *Madona* es una representación de medio cuerpo de la Virgen solo acompañada por el Niño, mientras que en una *Maestà* (en Italia) ella está sentada (‘majestuosamente’) en un trono y además en compañía de ángeles y santos.

Unos años después de *Una y tres sillas* (1965), Joseph Kosuth aplica con más radicalidad el fundamento lingüístico, utilizando exclusivamente una definición de diccionario, por ejemplo, el agua. San Martín (1997:369) alude a la obra *Titulado (Arte como idea como idea)* de 1968 (Colección particular, Milán), donde Kosuth únicamente ofrece “ampliación fotográfica de una definición de diccionario” (puede leerse *Water*). La considera una obra representativa del “arte conceptual en su variante lingüística”,

interesado en “visualizar las relaciones que se establecen entre los diferentes planos de expresión”, siempre ‘minimizando’ el contenido expresado. Como el objeto ya no es el motivo de la mirada artística, la obra conceptual “no realiza un comentario sobre la realidad”, pero tampoco sobre ella misma como sucedía en el minimalismo. Simplemente “habla sobre su propio proceso de configuración.” Plantea otra dimensión ‘racional’ pues “no es tan importante el objeto como su lógica.” Incluso el lenguaje también tiene otra dimensión, al considerar que la “construcción” de la obra es una operación de “metalenguaje”, puesto que “el artista mira la mirada”, o lo que es lo mismo, “piensa sobre el pensamiento”: *Arte como idea como idea*, según la célebre tautología de Kosuth.

Señala San Martín (1997:369) que el artista se limita a presentar “definiciones de diccionario sobre diferentes soportes”, ampliaciones fotográficas de tamaños muy diferentes que van desde las vallas publicitarias o las pancartas, a los “espacios publicitarios en revistas.” ‘Lógicamente’ versan sobre aspectos relacionados con el arte, o el conocimiento, pero también sobre “el lenguaje.” El “carácter *unívoco* de la proposición”, así como la “*inexpresividad* de la presentación”, son elementos característicos de su estilo.

El agua se construye como obra al ser nombrada, ‘el verbo’ se hace obra concreta de arte conceptual, siempre muy interesado por el uso de la tautología. San Martín (1997:369) apunta que el agua definida mediante el diccionario (a modo de ejemplo de obra representativa de Kosuth) no se refiere tanto a esa realidad como a “las funciones del lenguaje”, que también implica “*definir y traducir.*” El fundamento de su trabajo es: “las proposiciones lingüísticas”, de modo que el lenguaje ya no es la representación de la realidad, va más allá “*construye* los objetos que nombra.” Esta artística arquitectura está ‘literalmente’ construida con palabras ‘autodefinidas’:

Una obra de arte es una tautología, por ser una representación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es *arte*, lo cual significa que es una definición del arte (San Martín, 1997:369).

Algunos artistas conceptuales utilizan el formato libro y, por otra parte, también el lenguaje literalmente se hace espacio, ocupa la galería. En este sentido Seth Siegelau “comisarió una muestra en forma de libro fotocopiado” e incluso Lawrence Weiner “publicó sus declaraciones en formato libro.” Osborne (2006:112) también denomina “proposición lingüística” a las obras más características de Kosuth, que él define como “proposiciones sobre la naturaleza del arte.” Algunos artistas comparten ‘concepto’ como

sucede con el norteamericano Robert Rauschenberg y los británicos Art & Language, que consideran que “el lenguaje era el espacio”, tanto de la problemática contemporánea del arte, como “el modelo para entenderlo.” Así desde el epígrafe *Palabra y signo* se considera que el “lenguaje devino uno más”, de la nueva gama ilimitada de “materiales artísticos”.

El progresivo interés del arte conceptual por el trabajo intelectual, implica un paralelo desinterés por la construcción material de la obra ‘objetual’. Esta ya puede ser concebida como un proyecto que se construirá en otro lugar, no en el taller del artista, que por tanto pasará ya a ser un lugar de estudio. San Martín (1997:368) señala que tras el abandono del caballete y ‘el pedestal’, el artista conceptual utiliza otros ‘espacio’ de trabajo, “la mesa, cada vez más limpia y ordenada”, equiparable a la de un escritor y finalmente: “el taller se convierte en lugar de *estudio*.”

La transformación del taller del artista en estudio, tiene su paralelismo innovador en el lugar expositivo del arte conceptual. Lugar en el que se observa una evolución ‘conceptual’ desde una obra de arte intocable, hasta un entorno donde se propone al espectador / participante, la manipulación y desplazamiento de las piezas por la galería. Osborne (2006:113) presenta unas imágenes de la ‘exposición’ de Allan Kaprow, *Words* de 1961. “Entorno redistribuible con luces y sonido. Varias dimensiones. Vistas de la instalación” (Smolin Gallery, Nueva York). Kaprow va encadenando concepciones experimentales y a comienzos de los años 60 va a “experimentar con los entornos como ampliación de sus ensamblajes”, derivados a su vez de una concepción evolucionada de la pintura. Antes de que el arte conceptual empiece a despojar la galería de objetos, Kaprow ‘llena’ con sus entornos la galería, “obligando al espectador a encontrarse con la obra física” y sobre todo a “interaccionar con ella”, así con *Words* evita “el estancamiento tradicional de la obra de arte.”

En el arte conceptual se va más allá del *Untitled* (frecuente en el minimalismo), pues no solo desaparece el título sino la obra, misma (... , *même*, que diría Duchamp), al menos como utópico planteamiento de una idea artística sin objeto físico. San Martín (1997:368) señala un importante cambio de paradigma con la “*desmaterialización* de la obra de arte”, es precisamente cuando a mediados de los 60 surge “la utopía de una obra ‘sin objeto’.” Se entiende tanto como “definición” del arte, y como “interrogación de su propia naturaleza”, en consecuencia, se propone una ‘obra’ “basada exclusivamente en la idea.”

La galería se hace taller creativo colectivo en el arte conceptual y además se llena de textos. Ya en 1961 se proponen palabras / imagen para componer textos, al espectador se le invita a convertirse en escritor ‘artístico’. Osborne (2006:113) señala que Allan Kaprow en la ‘obra’ de acción *Words* (“Varias dimensiones. Vistas de la instalación, Smolin Gallery, Nueva York”) organiza un entorno “redistribuable” que incluye luces y música de discos, que acompañan a decenas de:

[...] pancartas pintadas a mano que los visitantes podían “enrollar” para componer sus propias combinaciones de palabras (Osborne, 2006:113).

Esta obra / instalación cuestiona “las diferencias existentes entre el artista y el público” tanto a nivel estético como social:

[...] al presentar las palabras como si fueran “imágenes” e invitar a los espectadores a convertirse en escritores / artistas activos en este entorno (Osborne, 2006:113).

Duchamp es uno de los referentes históricos del arte conceptual y en él destaca aquella actitud ‘ideológica’ que supone la negación de la materialidad, una corriente del “arte como *idea*, en la alternativa duchampiana”. San Martín (1997:368) presenta también la otra corriente conceptual importante, la de “el arte como *acción*”, en sintonía con la instalación participativa (como *Words* de Kaprow) y que tiene referentes a comienzos del siglo XX. Mientras que en el arte como *idea*: cuando la negación es material/objetual el concepto toma protagonismo, en el arte como *acción*: “la materia se transforma en energía” (no objetual) y también en “movimiento del artista sobre el espacio real.”

También en Oriente el arte conceptual utiliza el lenguaje, incluso con un sentido trascendente / espiritual. Osborne (2006:115) nos lleva a interesarnos por la obra *Y cuerpo muerto Y restos*, 1964 de Matsuzawa Yutaka, se trata de “un folleto” del que se imprimieron diez mil copias que se distribuyeron por Japón. En la obra de arte aparecen unos trazados geométricos que tienen relación con los mandala Shingon, escuela budista japonesa que sigue el artista. Este culto enseña a “alcanzar la iluminación a través de la disciplina del cuerpo, el habla y la mente.” Con las “palabras impresas a modo de arte” invita a los espectadores a completar la obra mentalmente. Matsuzawa “trasladó la práctica contemplativa” budista de visualización, “a la práctica artística japonesa de vanguardia.” Al respecto, hay que recordar que algunos críticos consideran esta obra como: la “primera manifestación del arte conceptual en Japón”.

No obstante, en Oriente (paradójicamente ‘materializado’ en el contexto cultural Occidental) el arte conceptual que usa el lenguaje tiene algún referente algo anterior y más ‘popular’ (o ‘impopular’ para los fans de los Beatles). Osborne (2006:67) documenta una obra pionera oriental/occidental: Yoko Ono, *Painting in Three Stanzas (de Instruction Paintings)* 1961. Tinta sobre lienzo con planta viva (un vegetal): tarjeta de instrucción y tinta sobre papel. Lienzo: 76 x 107 cm. Tarjeta: 9 x 27 cm. Instalación, AG Gallery, Nueva York. Por iniciativa de George Maciunas (fundador y organizador clave del grupo Fluxus) en 1961 se realizó la primera presentación formal en la AG Gallery de Nueva York. Con anterioridad algunas de aquellas “pinturas con instrucciones” se habían utilizado en *performances* interpretadas en el *loft* que Ono tenía en Chambers Street.

Señala Osborne (2006:67) que esta ‘obra’ tiene interesantes peculiaridades lingüísticas, pues “algunas instrucciones poseían un título explícito” y otras “las narraban a viva voz Ono o Maciunas”, para los visitantes que eran guiados por la galería y requerían su participación creativa. Algunas de las artísticas instrucciones requerían una sencilla implicación activa (pisando la obra) como en *Painting to be Stepped (Pintura para pisar)*. En otras se invita al espectador a prender fuego a la obra, como en *Smoke Painting (Pintura de humo)*. Interesándonos especialmente para nuestro estudio la ‘literaria’ *Painting in The Three Stanzas (Pintura en tres estrofas)*, que incluía una “tarjeta de instrucción con forma de cartela escrita a mano” (escrito en caligrafía japonesa por el compositor Ichiyanagi Toshi, eliminando toda ‘huella’ de Ono).

En el arte conceptual no se define solo la obra por el título, sino que también se plantea la misma “definición del arte a partir de conceptos.” San Martín (1997:368) nos facilita una recapitulación del lenguaje artístico cuando considera que *Conceptual Art* corresponde a una denominación que ‘agrupa’ corrientes muy heterogéneas, que se dieron entre los años 1965-1975. Se distinguen un par de tendencias principales, la primera es aquella referida al arte conceptual “propriadamente dicho”, con artistas tan representativos como los ya citados Joseph Kosuth (“arte como idea como idea”), Art & Language, On Kawara, Lawrence Weiner. La otra tendencia importante corresponde a “tendencias afines y colaterales” que ‘estrictamente’ no son conceptuales, como son el *Land Art*, el *Body Art*, el arte de los medios, el arte de proposiciones, el *Project Art*, etc. Además, los antes citados *minimal* y *arte povera* son considerados como “transición entre nuevas formas de cuestionamiento del objeto artístico y su disolución en el arte conceptual.”

Por vía conceptual Art & Language cumple su ‘titular’ expectativa (auto-denominación) y usa el lenguaje construyendo un entorno y unos objetos como soporte de

la palabra. Lo hacen escribiendo sobre un ‘reticulado’ de folios mecanografiados y situados en las paredes laterales, también enmarcan la centralidad de tres grupos de archivadores sobre pedestales ‘minimalistas’. Osborne (2006:122) estudia la instalación *Index 01*, realizada en 1972 durante la Documenta 5 en Kassel (Alemania), que consta de textos sobre papel, fichas, archivadores, con dimensiones variadas. Forma parte de la serie *Indexes* donde Art & Language presenta estos índices como “grandes volúmenes de textos informativos” que retan al espectador a “comprender su sentido”, cuestionando así los sistemas tipificados de clasificación. En 1999 Baldwin, Michael; Harrison, Charles; Ramsden, Mel., en *Art & Language in Practice*, ‘explican’:

El motivo principal de la serie era la naturaleza de las identidades del artista y el espectador. Al participar [...] el ‘espectador’ ‘produce’ una posibilidad conceptual mediante la cual cobra forma la obra (Osborne, 2006:122).

Además del arte conceptual lingüístico antes comentado, tenemos la dimensión semiótica del lenguaje que también tiene cabida artística en el denominado arte conceptual de los medios, tendencia que realiza una crítica de la representación en los *mass media*. San Martín (1997:369) distingue dos orientaciones dentro del arte conceptual ‘propriadamente dicho’, una es el *conceptual lingüístico*, que se fundamenta en la “identificación entre los mecanismos del arte y los del lenguaje”, planteamiento reduccionista y formalista basado en la tautología. Y, por otra parte, tenemos el *conceptual de los medios*, que investiga la fenomenología de la percepción, “la dimensión semiótica” de la obra y su desarrollo mediático. Esta tendencia concibe “la percepción como fundamento del conocimiento” y hace una “crítica sistemática” de la representación mediática. Este es el caso de John Baldessari que trabaja críticamente sobre el “análisis semiológico de las imágenes” mediáticas. En ambas tendencias:

[...] era la idea del discurso estético, del *gusto*, lo que se ponía en cuestión. El arte conceptual centró sus proposiciones fuera de los presupuestos de la estética, en un terreno estrictamente analítico (San Martín, 1997:369).

Por otra parte, se observa cómo históricamente las palabras influyen en la percepción de la obra. Esto resulta más relevante cuando se descubre que “el título aparece y se modifica a lo largo del tiempo” y aunque sean útiles los títulos, “no dejan de ser volátiles.” Aun así, el hecho de poner un título u otro es fundamental pues “las palabras influyen en la percepción de la obra.” Laneyrie-Dagen (2013:6) explica que, en el caso de los pintores más antiguos (antes de la “invención de los catálogos”) los títulos enlazan con

“el hábito de denominación oral.” De este hecho queda constancia escrita en algún “antiguo inventario”, como ejemplo *Amor sagrado y amor profano*, de Tiziano.

Más allá del devenir histórico de la ‘artística palabra’ del título, más recientemente la palabra se ‘radicaliza’ y monopoliza la obra. Quizás el ejemplo más ‘popular’/conocido (dentro de la generalizada impopularidad del arte conceptual) de que ‘la palabra’ es la obra (no hay nada más ‘expuesto’), lo tenemos con el concepto de arte / texto, reiterado durante años por Lawrence Weiner (1942-2021) y materializado en formato ‘libro’ o más frecuentemente en textos de gran tamaño sobre la pared de la galería. Osborne (2006:122) nos presenta como ‘obra’ *Statements*, libro de artista (18 x 10 cm.) editado por Seth Siegelaub y la Fundación Louis Kellner, Nueva York, en 1968. Aquí Weiner “concluyó” que una “construcción lingüística” podía ser una “escultura”, incluso tanto como cualquier objeto fabricado. Así en tanto que “declaración”, una obra no debe quedar limitada a “una fecha o un lugar concretos”, sino que puede construirse en múltiples formatos y contextos. Con este planteamiento en diciembre de 1968 publicó el “libro de declaraciones” *Statements*, con un precio ‘simbólico’ de 1,95 dólares. “Cada declaración impresa en una página, en minúsculas y a un cuerpo reducido.” Contiene declaraciones de carácter general como:

an amount of paint poured directly upon the floor and allowed to dry

(un poco de pintura vertida directamente en el suelo y dejada secar) (Osborne, 2006:122).

Y también declaraciones específicas como:

one quart exterior green industrial enamel thrown on a brick wall

(un litro de barniz industrial verde para exteriores arrojado a una pared de ladrillo) (Osborne, 2006:122).

Indica Peter Osborne (2006:122) que son más conocidas “las declaraciones en las paredes” de Weiner, como la instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio en 1995, donde puede leerse en gran tamaño “*one quart...*” todo en mayúsculas negras a la altura de la vista y a la izquierda en mismo tamaño vertical y también en ‘negro’ (caligráfico no manual) en japonés.

En la cultura francesa encontramos otro curioso fenómeno conceptual, también sobre el muro, pero sin palabras. Un solo signo pictórico es susceptible de generar un lenguaje artístico muy personal desde lo ‘impersonal’. El paisaje urbano de París también quedó agitado conceptualmente en 1968 con la acción pictórica/conceptual de Daniel Buren. Pegando sobre diferentes carteles publicitarios las ‘mismas’ bandas verticales

alternas de blanco y color, configura un lenguaje ‘anónimo’ / muy reconocible que mantiene desde hace ya medio siglo. San Martín (1997:349) ilustra una de las primeras *Foto recuerdo* (París, 1968) que, aun dentro del arte conceptual, siempre se mantiene dentro de la disciplina metodológica de la pintura (frecuentemente *collage*). Así las denominadas *photo souvenir* constituyen “documentación sobre acciones *en la pintura*.”

Desde hace varios siglos el paisaje / naturaleza también sufre una transformación conceptual en la cultura artística francesa. Claudio de Lorena y Poussin utilizan unas ingeniosas estrategias ‘conceptuales’ para revalorizar el estatus de este género, antes ‘menor’, entre las cuales es significativa la ingeniosa utilización del título. Laneyrie-Dagen (2013:7) recuerda como en Francia (siglos XVII y XVIII) ciertos géneros pictóricos, como “el paisaje y la naturaleza muerta” eran considerados “menores”, al no ser especialmente reconocidos culturalmente. Para conseguir ingresar en la Academia, y con ello tener acceso a los salones (periódicas exposiciones oficiales) y recibir encargos, era necesario disimular el tema, si se trataba de pintar el campo o la naturaleza muerta. Claudio de Lorena para conseguir el reconocimiento como pintor de marinas, introdujo el truco de pintar también un puerto, de tal manera que aparecen ‘nobles’ arquitecturas (con habilidad perspectiva) y nobles personas. A Poussin se le ocurrió el truco de convertir un paisaje en un tema religioso, mediante el uso de “minúsculas figuras de Adán y Eva en el campo.” El título utilizado (*La Primavera o Adán y Eva en el paraíso terrenal*) completa el ingenioso recurso, pero también “revela las obligaciones” socioculturales a que está sometido un artista.

En el paisaje urbano contemporáneo tenemos a Buren (“Llueve, nieva, pinta”), que comienza su carrera en el arte conceptual más pictórico, partiendo de una ordenación alfabética (B.M.P.T.), correspondiente a los apellidos de un grupo, cuya presentación / manifiesto en París contó con la presencia de Duchamp (1887-1968). San Martín (1997:349) estudia a un grupo pictórico contemporáneo surgido en París en 1966, “la fracción más radical” o “la más pictórica del arte conceptual”, se trata del grupo B.M.P.T. (Daniel Buren, Olivier Mosset, Jacques Parmentier y Niele Toroni). Un artístico agrupamiento “coyuntural de cara a una exposición”, que propone “la geometría como un gesto anónimo” que utiliza la técnica ‘objetiva’ de la pintura (Buren formula la idea de “neutralidad”). Todos ellos “redujeron su lenguaje a invariantes formales”, que son repetidas hasta el infinito y así ponen en evidencia “la convencionalidad de la pintura como lenguaje artístico”, al tiempo que ponen en valor el contexto físico donde se sitúa la obra. Desde una perspectiva histórica resulta ser Daniel Buren el más representativo de

esta pintura conceptual francesa, es quien desde una ‘neutralidad’ como manifiesto, obtiene finalmente (paradoja), un lenguaje personal reconocible con una herramienta visual (constante) dotada de gran capacidad de comunicación visual: “adoptó un módulo ‘*inexpresivo*’ de franjas blancas y de color de 8,7 cm de anchura en el que las franjas blancas de los extremos se encuentran, tautológicamente, cubiertas de pintura blanca.”

También en París años antes, Picasso alterna criterios conceptuales, la elección deliberada de unas palabras concretas para el título de una obra, llegando a una estrategia conceptual más radical: descartar toda elección personal de título para dejarla en manos de sus amigos, que lo envuelven en una aureola ‘literaria’. Laneyrie-Dagen (2013:7) observa como algunos artistas contemporáneos prestan más atención que otros al “sistema del título”, así lo proponen al hablar de su cuadro, lo escriben en la parte de atrás del cuadro o en los inventarios. Al respecto Picasso es “relativamente indiferente”, pues si bien “tituló sus grandes cuadros políticos” (el *Guernica* y la *Masacre en Corea*), años antes los primeros espectadores, es decir “sus amigos, dieron nombre a *Les demoiselles d’Avignon*.” Estas figuras cubistas se perciben diferente “si se conoce el título sin saber qué significa” o si se tiene una consideración ‘literaria’, pues “se cree” (sugerencia “novelesca y trivial” a la vez) que dichas “señoritas” fueron originariamente las prostitutas de un “prostíbulo” situado en la “calle Avinyó de Barcelona”.

En alguna obra de Duchamp el título no solo aparece, sino que queda destacado conceptualmente como parte de la obra, ocupando una zona relevante (centrado y en la parte inferior). Ramírez (1993:46) apunta que *L.H.O.O.Q.* (1919) es una obra concebida “en plena efervescencia dadaísta” y por tanto parece existir una intención desmitificadora del “arte sublime de la pintura”, que es intervenida ‘lingüísticamente’:

Las cinco letras mayúsculas del título, leídas rápidamente en francés, constituyen una frase cuya traducción sería algo así como “ella tiene el culo caliente” [ELLE A CHAUD AU CUL >> elle/L. /a ch/H./aud/O./ au/O./ cul/Q.] (Ramírez,1993:46)

El título es parte fundamental de la ‘provocación’ y viene acompañado de una ‘literatura’ paralela, concretamente sobre un amigo de Duchamp, el poeta Apollinaire. Quien fue relacionado con el robo de *La Gioconda* (y de ciertas estatuillas) unos años antes del Museo del Louvre. Según Juan Antonio Ramírez (1993:46) el poeta “quedó muy afectado por esta acusación injusta”, y también con la actitud de ‘su amigo’ Picasso, quien ante el miedo de “ser expulsado de Francia, testificó que no le conocía.”

Laneyrie-Dagen (2013:7) también se hace eco de sus “asociaciones de letras y frases que mantienen una relación lúdica y paradójica” en el cuadro *L.H.O.O.Q.* (la Gioconda con bigotes, 1919) “título pensado preferentemente para ser dicho más que para ser leído”. Con anterioridad Duchamp ya ha trabajado con el título. Toma la tópica denominación “desnudo” y femenino para trastocar su tradicional / académica pasividad como modelo/’objeto’, al proponerlo como sujeto activo, bajando una escalera. Trata de “provocar o sorprender con sus títulos” y en 1912 con *Desnudo bajando la escalera n°2*, Duchamp consiguió una provocación con gran repercusión mediática y cultural (incluso en Estados Unidos). Aquí está cuestionando el sistema artístico, pues “el término *desnudo* evoca un cuerpo tratado de forma académica”, un modelo vivo, que al ser femenino ‘debe’ de estar pasivo y que Duchamp perturba conceptualmente al ponerlo en movimiento, algo que “no es propio de esta pintura”.

En este sentido debemos recordar las conclusiones de Moles (1974:181) sobre *La teoría de los objetos* y como su dinámica establece perturbaciones conceptuales. Constata que “los *objetos animados*” como el reloj de cuco o el automóvil, “siguen siendo algo extraños a la idea de objeto.” Desde un enfoque etnológico esta invasión de objetos móviles supone “una perturbación considerable”, concretamente de las “categorías filosóficas de lo real.” Con un sentido de proyección de futuro contribuyen a “modificar la mentalidad y los valores del ser biológico” y harán “desaparecer la dicotomía, tan fundamental, no obstante, entre lo *viviente* y lo *no viviente*.” Por tanto, aquellos “caracteres perceptivos esenciales de *movilidad autónoma*”, dejarán de ser un parámetro que defina al ser vivo. Nos dirigimos hacia “una simbiosis con las máquinas” y en consecuencia, “pierde interés la distinción entre los seres y las cosas.”

Seguimos la trayectoria de Duchamp y destacamos su sutileza con las palabras. Una “coma” en el título es determinante, como ocurre en su obra más conocida el *Grand Verre*. Laneyrie-Dagen (2013:7) se interesa por un ‘pequeño’ signo lingüístico (coma), en un ‘gran’ icono (272,5 x 175,8 cm.) pictórico / conceptual del arte contemporáneo, realizado casi durante una década (sobre 2 grandes vidrios) incluyendo su rotura, ‘olvido’ y reparación / conclusión por Duchamp:

La mariée mise à nu par ses célibataires, même (es imprescindible fijarse en la coma, colocada de modo especial) es el título de su obra principal, pintada durante los años 1915-1923, y conocida también por los historiadores del arte con el título de *Grand Verre*, basado en la singularidad técnica de la composición (Laneyrie-Dagen, 2013:7).

Este texto / título ‘invisible’ en la obra (diferente al citado *L.H.O.O.Q.*) también juega con el lenguaje (polisémico y muy semántico) y donde una sola palabra puede ser fundamental para el significado conceptual. Ramírez (1993:75) destaca que el título, inscrito en la parte posterior del cuadro de vidrio (lectura invertida, tipo espejo) “es bastante ilustrativo” de la temática allí contenida. Dijo Duchamp (Cabanne, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, P. Belfond, París, 1967, p.69) sobre *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* :

El “*même*” (incluso, además, también) detrás de la coma no tiene una especial significación: “es, pues, un adverbio en la más bella demostración del adverbio” (Ramírez,1993:75).

Para Ramírez (1993:75) su ‘explicación’ lingüística no evita una asociación evidente con la que fue la “última” pintura al óleo de Duchamp. La “m” del título *Tu m’* de esta pintura de 1918 realizada mientras ‘construye’ el *Grand Verre* (1915-1923) recuerda al “*même*” de su título. *Tu m’* suele considerarse como una especie de versión horizontal y anamorfósica de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, y que además sugiere (cuando “toda la obra habla de amor”) este “..., *même*” también permite “leerlo” como “m’aime”. El amante no es ‘singular’ sino ‘plural’ y los solteros / *célibataires* ocupan el rectángulo de vidrio inferior, que también incluye “todas las complejas operaciones” ‘dinámicas ascensionales’ que realizan “estimulados por la presencia de la novia”, colgada (e invisible) en el vidrio superior.

No obstante, desde el arte conceptual años después (1965), Shigeko Kubota (‘la nieta japonesa de la novia’ del *Grand Verre*) tiene algunas reivindicaciones artísticas que hacerles a ‘los solteros’, incluso (“*même*”) cuando todavía vivía Duchamp (1887-1968). Osborne (2006:71) se interesa por la obra *Vagina Painting* 1965. “Perpetual Fluxus Festival”, Cinematheque, 85 East 4th Street, Nueva York. Apunta unas asociaciones semánticas de carácter sexual equiparables a las de la gran obra de Duchamp. La artista japonesa coloca en el suelo una gran hoja de papel y sobre ella realiza “pinceladas gestuales con pintura roja.” Se ayuda para la acción con “un pincel sujeto a la entrepierna de su ropa interior”, con una evidente referencia simbólica a “su vagina como fuente de escritura.” La ‘escritura’ musical de vanguardia fue un referente inicial para Kubota quien conoció las innovadoras partituras de John Cage en 1963, cuando ella participa en Ongaku (grupo musical experimental de Tokio). Al año siguiente se trasladó a Nueva York, colabora con Fluxus e introduce “una perspectiva femenina” en las performances de “operaciones azarosas” del grupo. *Vagina Painting* de 1965 es una alternativa tanto a “la

agresiva técnica del *action painting*”, como al “papel artístico de la mujer” atribuido a priori por el artista masculino. Indirectamente hay una crítica a la contemporánea cultura artística francesa, implícitamente:

[...] la acción criticaba otras *performances*, como el uso de mujeres como “pinceles humanos” que Yves Klein realizó en su serie *Anthropométries* entre finales de los años cincuenta y principio de los sesenta (Osborne, 2006:71).

Al revisar ‘un diccionario’ de artistas conceptuales, en parte deudores de Duchamp, observamos que le revisitan, desde una posterior y conceptual visión de género. Osborne (2006:195) documenta que Shigeo Kubota nacida en 1937 en Nigata, Japón, vive en Nueva York y después de su participación en Fluxus, ha creado “innovadoras instalaciones con video.” Aunque no tan ‘popular’ como Yoko Ono, ha obtenido reconocimiento tanto en occidente, especialmente en la Documenta 7, Kassel (1982), como en oriente, exponiendo de forma individual en prestigiosos museos, incluido el Museo Nacional de Arte de Osaka (1992). Su obra artística “reexamina los legados” de figuras “paternales” de la modernidad como Marcel Duchamp desde una “óptica feminista”.

Retomamos el lenguaje de ‘la coma’ (incluso) de “mème” del *Grand Verre*, desde una lectura muy en su órbita provocativa. Ramírez (1993:275) destaca la interpretación que hace Jean Suquet, “Possible” T.D.U.M.D., páginas 89 y 108

[...] que relaciona la “viergule” [sic] (coma, en francés) con la palabra latina “virgula”, diminutivo de “virga” -miembro masculino-. Cree que el “mème” debe entenderse como “lo mismo”, aludiendo a la repetición infinita de las operaciones amorosas (Ramírez, 1993:275).

Precisamente sobre el título del *Grand Verre*, trata también Duchamp en la *Caja Verde* publicada en 1934. Duchamp (1978:37) se refiere a la caja número 237/300 y su contenido de 93 documentos (fotos, dibujos y notas manuscritas de los años 1911-1915), así como una plancha de colores, Édition Rose Sélavy, 18, rue de la Paix, París. Nos interesa como introduce el verbo “apartar”:

1. Notas marginales. LA NOVIA PUESTA AL DESNUDO POR SUS SOLTEROS, MISMAMENTE: para apartar el *todo hecho*, en serie del *todo hallado*. – El apartamiento es una operación (Duchamp, 1978:37).

Y como introduce un subtítulo en **negrita** el término “Retraso” que desde una concepción dadaísta del “cuadro” relaciona ‘poéticamente’ con una “escupidera de plata”:

Especie de subtítulo: **Retraso en vidrio**

Emplear “retraso” en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retraso en vidrio -pero retraso en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio. -

Es simplemente una manera de llegar a dejar de considerar que la cosa en cuestión es un cuadro - hacer un retraso en todo lo general posible y no tanto en los distintos sentidos en que puede tomarse retraso, sino más bien en su reunión indecisa. “Retraso” – un retraso en vidrio como diría un poema en prosa o una escupidera de plata (Duchamp, 1978:37).

Duchamp incluso inventa nuevos lenguajes pictóricos en los subtítulos, con una notable repercusión sobre el lenguaje amoroso. Ramírez (1993:76) también se interesa por este subtítulo “*Retraso en vidrio*” que aparece en las notas de la *Caja Verde* (edición de 300 ejemplares en París, 1934). Apunta que Duchamp mucho más tarde en conversación con Cabanne, trató (“como siempre solía hacer”) de “restar importancia” a la expresión:

Yo quería dar a ‘retraso’ un sentido poético que ni siquiera podía explicar [...] La palabra retraso me gustó en aquel momento, como una frase que uno se encuentra (Ramírez, 1993:76).

No obstante, señala Ramírez que la relación entre la parte inferior (los solteros) y la superior (la novia) del *Grand Verre* es “complicada y bastante diferida.” Y esto puede tener relación con la actitud de Duchamp “ante el amor, despegada y distendida.” De hecho, Beatrice Wood, por ejemplo:

[...] ha contado algo del periodo en que ella, Henri-Pierre Roché y Marcel Duchamp constituyeron un triángulo inseparable, hacia 1917; al mencionar el momento en que su contacto físico con Marcel parecía inevitable, aludió a la flema de éste, a su poca prisa, y a cómo recurría a su frase preferida: “eso no tiene importancia” (Ramírez, 1993:76).

Otras frases enigmáticas también aparecen en los textos preparatorios del *Grand Verre*, presentados en la *Caja verde* publicada en 1934:

3. Lenguaje. Condiciones de un lenguaje.

Búsqueda de las “Palabras primeras” (“divisibles” únicamente por sí mismas y por la unidad) {en el original *mots premiers*. En francés el término *premier* es anfifológico: tanto significa primero, como primo} (Duchamp, 1978:41).

Duchamp (1978) también recoge allí ciertas prácticas creativas, que incluyen al diccionario ‘francés’ como herramienta:

Coger un Diccionario Larousse y copiar todas las palabras llamadas “abstractas”, es decir que no tengan referencia concreta.

Componer un signo esquemático que designe a cada una de estas palabras (puede componerse dicho signo con los zurcidos patrones) (Duchamp, 1978:41).

Va encadenando creativas operaciones lingüísticas con los “signos” abstractos y conceptuales, en las que incluso el color tiene su papel/palabra. Fundamenta un nuevo alfabeto, lenguaje, literatura:

Hay que considerar estos signos como las letras del nuevo alfabeto. Un agrupamiento de varios signos determinará (Utilizar los colores – para diferenciar lo que correspondería en esta {literatura} a sustantivo, verbo, adverbio, declinaciones, conjugaciones, etc.) (Duchamp, 1978:41).

También un cierto sentido del absurdo se desprende de esta obra maestra, no obstante, acompañada por términos como desvergonzada / cochinado, que el autor reconoce (diríamos que incluso ‘ostenta’). Ramírez (1993:76) no duda de que el *Grand Verre* presenta “de una manera desvergonzada” su concepción de “el sexo y el amor”, como si quisiera colocar “el deseo en el dominio del absurdo.” En una carta de 1918 a Jean Crotti expresa una peculiar concepción del *Grand Verre*, que Duchamp mantendría a lo largo del tiempo: “cette grande saloperie” (esta gran cochinado).

Duchamp también utiliza otros lenguajes, en algún caso bastante crípticos, como sucede en unos apuntes manuscritos (‘a medio redactar’) en la *Caja verde* (1934) a propósito de la concepción del *Grand Verre*. Duchamp (1978:41) en el apartado 3. *Lenguaje. Condiciones de un lenguaje* plantea una “continuidad ideal”, en el que los agrupamientos se unirán utilizando:

[...] un *significado riguroso* a guisa de gramática, que ya no exigirá una construcción pedagógica de la frase sino que, dejando de lado las diferencias de los lenguajes, y los “giros” propios de cada lenguaje, pesará y medirá *abstracciones de sustantivos, de negaciones*, relaciones entre sujeto y verbo, etc., por medio de los signos-patrones (Duchamp, 1978:41).

Entendidos estos patrones, no en el sentido que apuntamos como *lenguaje de patrones* con el arquitecto Alexander (1980), sino como representación de nuevas relaciones:

[...] conjugaciones, declinaciones, plural y singular, adjetivación, inexpresables por las formas *alfabéticas concretas* de las lenguas vivas presentes y venideras (Duchamp, 1978:41).

Aunque finalmente asume que ‘solo’ se trate de un lenguaje artístico limitado:

Este alfabeto muy probablemente solo se ajusta a la escritura de este cuadro (Duchamp, 1978:41).

Sin descartar en la lectura artística de Duchamp cierta valoración programática del ‘absurdo’ (“situar el deseo en el dominio del absurdo”), reconocida por Breton en el lenguaje (amoroso, incluso) del *Grand Verre*. Ramírez (1993:76) reproduce parte del texto de André Breton en “Le Phare de la Mariée” en *Minotaure*, nº6, París, invierno 1935 páginas 45-49, donde aprecia como Duchamp coincide con “el universo temático” de Picabia y Man Ray, quienes entienden “la representación del amor concebido como una fuerza ciega.” Breton describe esta peculiar y ‘distante’ mecánica amorosa:

A decir verdad, nos encontramos aquí en presencia de una interpretación mecánica, cínica, del fenómeno amoroso: el tránsito de la mujer desde el estado de virginidad al de no virginidad tomado como asunto de una especulación profundamente asentimental. Se diría que es la propia de un ser extra-humano aplicándose a representar este tipo de operación (Ramírez, 1993:76).

Más allá de Duchamp, encontramos al pintor contemporáneo que tiende a olvidarse del título y que decide cambiar la letra por el número, a modo de simple indicación técnica alejada de toda expresión, una actitud paradójica en una tendencia expresionista. Laneyrie-Dagen (2013:7) entiende que cuando el artista decide “olvidarse de los títulos” evita que la recepción de sus obras sea exclusivamente por la mirada. Como ejemplo Mark Rothko “titulaba con un número” sus obras expresionistas abstractas, así *Número 10*, 1950, Museo de Arte Moderno, París. Estas designaciones, más que títulos vienen a ser “indicaciones técnicas relacionadas con la clasificación” de cierta obra en el conjunto de su trabajo.

También encontramos otra indicación muy técnica, en este caso sobre una lectura ‘no artística’ de un texto, realizada desde un enfoque cromático y no necesariamente pictórico. Nos la ofrece Eva Heller (2004:224), socióloga, psicóloga y profesora alemana de Teoría de la Comunicación y Psicología de los Colores. En relación con *La legibilidad de los textos según su color* en la Fig.51 muestra/demuestra como “el texto negro sobre fondo amarillo es el que mejor se lee desde lejos.” Recomienda además para obtener la mejor legibilidad, utilizar “letras grandes, textos breves y signos conocidos.”

Pollock en la utilización de una codificación técnica alfa-numérica del título coincide con su coetáneo cultural Rothko. No obstante (y solo ocasionalmente) Pollock añade “sugerencias poéticas” en el título, *Bruma de lavanda número 1*, de 1950 (colección Ossorio-Dragon, Nueva York); o *Ritmo de otoño*, de 1950 (Museo Metropolitano de

Nueva York). Laneyrie-Dagen (2013:8) destaca que la decisión de dar título o no a una obra, depende de si la pintura es “abstracta o figurativa.” Cuando se trata de cuadros de grandes dimensiones realizados con chorreados de pintura (*dripping*) Jackson Pollock los titula con “un simple número”, así *Uno*, 1950, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esta actitud variable respecto a poner título o no se plantea en función de que el artista este “dispuesto a asumir la fuerza evocadora de las palabras.”

Respecto a la lectura cercana de un cuadro con texto y siempre utilizando los datos de la estadística sociológica, Heller (2004:224) es concluyente sobre cuál es la legibilidad óptima, lo que implica cierta ‘cromofobia’. Indica que “el texto negro sobre fondo blanco es el que mejor se lee de cerca.” Mientras que “los textos largos y los contenidos no conocidos exigen tiempo” para su comprensión, además cuando la lectura es de proximidad “los colores perturban la lectura.” Por el contrario, “las letras negras sobre fondo blanco son fácilmente legibles” incluso siendo pequeñas, hecho experimentado con la lectura habitual de libros.

Más allá de la lectura de la pintura (incluso conceptual), tenemos al diseñador gráfico Adrian Frutiger (1981:147) que establece unos fundamentos funcionales, a partir de un estudio sistemático, *La forma de la escritura y la legibilidad*, en concreto *Del proceso a la lectura*. Afirma que “las letras deben ser consideradas simplemente como ladrillos del lenguaje,” y como sabemos, se utilizan para formar progresivamente “sílabas, palabras y frases.” Al comienzo del aprendizaje infantil de la lectura y escritura, se deletrea. En una fase posterior el subconsciente deja de almacenar letras independientes para conservar “imágenes enteras de sílabas y palabras.” Se constata que “las uniones del idioma materno” permanecen “fuertemente grabadas”, por el contrario, son más débiles con “las lenguas de aprendizaje más tardío.” Al respecto el tipógrafo propondrá un experimento (que luego veremos), donde puede apreciarse “la precisión de esas siluetas silábicas y vocálicas” retenidas en “el subconsciente del lector.”

Continuamos con el estudio estadístico de legibilidad del texto desde un enfoque cromático, considerando ahora el valor del negativo, ¡negativamente! según Heller (2004:224). Los textos “en negativo” (blanco sobre fondo negro) “parecen menos importantes” debido a que “se leen peor.”

Frutiger (1981:147), como maestro tipógrafo, hace un experimento visual (antes apuntado) realizando pequeñas transformaciones en el conjunto “on’ (recuerda al conocido OM de la cultura hindú). Aplica un pequeño corte horizontal a la o y un pequeño estiramiento en la n para transformarla en h, así la “on” inicial se transforma en “ch”

mediante muy ligeros cambios. El conjunto (“on”) es “captado como *totalidad* por el lector” y es instantáneamente ‘fotografiado’, para “compararlo” con un “modelo interno” previo que permita su comprensión. El problema surge con un fallo mínimo en una parte en la letra “o” que introduce una “duda” (confunde la o con una c) motivada por la combinación insólita “cn” (con potencial evolución hacia “ch” ‘conocida’) que “no es un conjunto de letras” almacenado en la memoria, y por tanto se torna ‘ilegible’.

El estudio de Frutiger (1981:148) enfatiza el valor de la memoria, en su sistemático estudio de un ejemplo tipográfico de legibilidad, mediante pequeñas transformaciones en el conjunto “on”. Ahora introduce experimentalmente una segunda ‘errata’ de lectura, alargando ligeramente trazo vertical izquierdo de la “n” hacia arriba. Esto convierte la “n” en “h”, he implica una ‘súbita comprensión’ por “el recuerdo de la combinación “ch”, de aparición frecuente.” Esta transformación tipográfica tiene un efecto relajante, al eliminar la ambigüedad / duda, cuando “recupera su silueta acostumbrada”, pues tanto el “on” inicial como la “ch” final están reconocidas como ‘un’ “presente en la memoria.”

Considerar la legibilidad del texto desde un enfoque cromático / estético supondría dar relevancia al color, ¡un grave error!, al confundir el reclamo con la eficacia visual. Heller (2004:224) pone como ejemplo el color rojo en los textos, que aparentemente llaman más la atención, pero “en realidad son menos leídos” dado que tienen peor legibilidad. Además, los textos en rojo tienen otra deficiencia semántica, puesto que aparentemente “su contenido es poco serio.” Una última apreciación sobre ‘su negativo’, cuando se trata de textos en blanco sobre fondo rojo, es que lamentablemente “a menudo no pueden leerse.”

Vilches (1992:69) también se interesa por la lectura (al margen del color) en el capítulo “La imagen es un texto”. El ‘negativo’ forma parte de la historia tecnológica de la imagen desde su expresión básica como fotografía. También cuando se introduce la imagen en movimiento, utilizando “la imagen fija puesta en secuencia,” como puede ser la imagen del cómic o la fotonovela, construyendo un relato. La imagen en movimiento también se obtiene mediante “un plano filmico o televisivo en movimiento”, mientras se organiza en “una cadena secuencial” que aporta un valor de lectura (hacia la *promenade* visual).

La dinámica implícita en una imagen en movimiento, ficticio a través de una pantalla o con desplazamiento real (conduciendo o andando) deberá considerar la legibilidad del texto desde un enfoque cromático. Al respecto Heller (2004:224) subraya que el color es secundario respecto al prioritario contraste claro / oscuro, un contundente

fundamento ‘negativo’ para la legibilidad. Pues cuanto “menor el contraste de claridad y oscuridad” entre las letras y el fondo, “menos legible” resulta el texto.

Podemos acercarnos a otra concepción de la legibilidad, si consideramos las motivaciones de la lectura, precisamente aquellas que Frutiger (1981:148) ha contextualizado. Las formas de las letras se han configurado (“siendo desgastadas”) a los largos de los siglos en diferentes modalidades, utilizadas como “recurso para la intercomunicación.” Se pueden estructurar en cuatro grandes grupos: “la escritura manual, mecanografiada, tipográfica y rotulística o de fantasía”, con sus lectores específicos y con un “sentido vehiculado” a descifrar (‘deletrear’). La lectura depende del grado de interés personal del lector, cuando el contenido es significativo para él. Por tanto, “si la comunicación es importante para él procurará descifrar” incluso con esfuerzo, el ‘manuscrito’ (tipo un diagnóstico ‘manuscrito’ (jeroglífico) por un médico). Al respecto hay que cuidar cualquier pequeña errata gráfica y el maestro tipógrafo nos alerta ‘significativamente’, pues la más “mínima equivocación” en cuanto a la “forma de una letra” puede “cambiar por completo el sentido” del enunciado.

Hace años que los humoristas sacan partido a este cambio de sentido semántico. Manifiestamente iconoclasta en el *Diccionario de Coll* (hizo dos: 1975 y 2000), prologado por el académico (Real y de la Lengua) Camilo José Cela:

ICOÑOCLASTA: *adj.* Dícese de quien niega el culto a las imágenes con forma de útero (Coll, 1975:101).

José Luis Coll (1975) también se interesa por las letras:

IDÓLETRA: *adj.* Que adora las letras. // Enamorada de los electrodomésticos a plazos (Coll, 1975:101).

‘I’ por los nombres:

IGNECIO: Nombre propio de tonto (Coll, 1975:101).

Frutiger (1981:148) desde la tipografía aporta otra concepción de la lectura, lo hace desde el concepto de imagen escrita (la letra). Se interesa por la forma de la escritura y su legibilidad, tomando en consideración las motivaciones para la lectura, según las aplicaciones requeridas. Para cartas de negocios o informes técnicos la escritura “a mano resulta demasiado personal”, siendo más recomendable “la sencilla mecanografiada.” En el

caso de “textos de difícil comprensión” el lector agradecerá una mecanografía más elaborada “de espaciado variable y compensado.”

Establezcamos ahora cierta dualidad de lecturas y de componentes (texto e imagen), incluyendo las del tipógrafo Frutiger y la de Vilches, como teórico de la comunicación. Hemos visto que para el tipógrafo la letra es una imagen. Mientras que, para Vilches (1992:70) en ciertas publicaciones como la novela gráfica, aparece una lectura paralela y ordenada (dirección de lectura) de sus dos componentes (imagen y texto), no exenta de peculiaridades culturales. El texto que se integra en el cómic (o la fotonovela) configura “una unidad narrativa”, que tiene expresión visual y también se manifiesta como “texto escrito bajo forma de diálogos, onomatopeyas” etc. y “la secuencialidad de las imágenes alineadas” es su fundamento. Respecto a la “dirección de lectura” de estas imágenes/textos, “la norma” coincide con el sentido de “la línea escrita en la cultura occidental”, de izquierda a derecha y de arriba abajo. No obstante, en algunos países árabes la lectura los cómics se adaptan a su cultura y se leen de derecha a izquierda. La habitual “linealidad” de la lectura puede ser alterada introduciendo una complejidad mayor, sea por “deformación del cuadro, planificación en cruz”, también en “hélice o en diagonal”.

Por su parte el tipógrafo, que se interesa incluso por la motivación de la lectura para conseguir una adecuada comunicación, valora la singularidad del receptor, que puede fluctuar entre la concepción del editor y la del publicitario. Frutiger (1981:148) anticipa que el publicitario utiliza una “impresión de calidad óptima” para aumentar la probabilidad de ser leída por “un público que no es necesariamente receptivo” a esa información, ni para ello tiene “motivación alguna especial.”

En la novela gráfica la lectura imagen / texto no es simultánea, ocupando un segundo tiempo de lectura la letra. La secuencialidad que realiza este tipo de lector implica “dos tipos de percepción narrativa”: en un primer momento se hace “una lectura puramente icónica”, bien de cada viñeta o de la secuencia, y “luego, se pasa al texto escrito”, pero “nunca a la inversa.” Estos dos niveles discursivos son claramente diferenciados por el lector (‘expandido’), existe “una separación neta entre ambos tipos de códigos.” No obstante, en el cine “estos dos niveles son simultáneos” y se integran con otros componentes sensoriales, pues la palabra y la música se perciben a la vez que los colores, los personajes y los espacios. La novela gráfica y el cine valorados por Vilches (1992:70) tienen algunos precedentes ‘dualistas’ en ciertas historias filosóficas acompañadas de

imágenes, como luego apreciaremos en algunos ejemplos de domesticación de animales en culturas orientales, con narrativas apropiadamente secuenciadas.

El maestro tipógrafo concluye su estudio sobre *La forma de la escritura y la legibilidad*, con una fundamentación funcional de la lectura, el principio de economía, que integra la dualidad imagen / texto mediante la aportación de una interesante concepción, “la imagen de las palabras.” Frutiger (1981:149) tiene en alta estima las motivaciones de la lectura, pues observa empíricamente que “la forma deseada” (conscientemente o no) por el lector “es la tipográficamente perfecta.” Esta cualidad estética de la imagen de las palabras “ha calado en su subconsciente” y ha sido “almacenada en la memoria” del lector. Además, esta cualidad estética (“equilibrio formal”) integra aspectos funcionales, pues implica “el menor esfuerzo de lectura.”

Finalmente contrastamos (a modo de antónimo) el mínimo esfuerzo deseable por el tipógrafo con la peor legibilidad del texto desde un enfoque cromático artístico, cuando se utilizan letras de varios colores y con lectura empeorada si además el fondo no es uniforme (partición en nuevos colores). Heller (2004:224) es rotunda respecto a ciertas estéticas gráficas, puesto que un “texto multicolor es ilegible” y además parece superficial.

Retomamos el referente neoplástico y consideramos la lectura de un cuadro ‘manifiesto’ por parte del artista Theo Van Doesburg (1985:45), que presenta múltiples etapas en el proceso de lo legible a lo ilegible, de la figuración a la abstracción. La lectura no es de un texto sino de un animal pastando. Además, establecemos una doble lectura paralela, presentando al arte contemporáneo con la historia occidental de una vaca, en alternancia con la ‘milenaria’ cultura oriental (no obstante, plural) de 10 etapas de evolución de un búfalo, a modo de novela gráfica de profundo significado filosófico / espiritual. Recordamos (y retomamos el relato) que Van Doesburg contrasta la lectura de la misma vaca realizada por diferentes profesionales, como el ganadero y el carnicero. Si la elogia como “bella significará: apta para el comercio”, destacando su ‘lectura’ lucrativa. Mientras que el carnicero ‘leerá’ la vaca como “tantos kilos de carne, tantos kilos de grasa.” Cada uno tiene una “manera especial” de lectura (en sintonía con la motivación personal que apuntaba Frutiger) “según su profesión”, de tal modo que “la realidad” de la vaca viene definida según “su singular experiencia personal.” El pintor en *Principios del nuevo arte plástico. Ejemplo III* añade algo de filosofía a esta proyección interdisciplinar:

Según un cierto punto de vista filosófico podríamos concluir que de la suma de estas diferentes experiencias se obtendría la totalidad de la realidad (Van Doesburg, 1985:45).

Aunque inmediatamente se la quita:

Pero esto queda más allá de la capacidad de experimentación, incluso del artista y como en este escrito solo tratamos de la realidad estética, no nos ocuparemos del lado filosófico de la cuestión (Van Doesburg, 1985:45).

El ‘ausente’ punto de vista filosófico / trascendente podemos encontrarlo en Oriente, con la ‘lectura’ táctil y fragmentaria de un único elefante, que se realiza en la oscuridad. Encontramos este relato en la cultura musulmana, concretamente en el *Jardín cercado de la Verdad*, del poeta persa sufí de la ciudad de Gazni (Afganistán). También Rumi, poeta persa del siglo XIII y maestro del sufismo, incluyó en *Masnavi* el relato de *El elefante en la oscuridad*, donde en una habitación, un grupo de personas tocaba diferentes partes de un elefante. Dependiendo de la parte que tocaban afirmaban ‘taxativamente’ que se trataba de una columna (pata), un abanico (oreja), un caño de agua (trompa), un muro (panza) etc. En este estudio comparativo, los participantes se dan cuenta finalmente de que sus observaciones no coinciden, lo que resulta ser una fuente de conflictos. La historia se plantea como un cuestionamiento de las percepciones individuales y, aun cuando Rumi concluye el relato poético diciendo “si cada uno tuviera una vela, y fueran juntos las diferencias desaparecerían”, no plantea una precisa resolución filosófica del conflicto.

No obstante, la historia del elefante tiene su origen en la India e implica la lectura táctil del elefante, que realizan varios ciegos. El Buda Gautama utilizó varias veces esta historia del elefante (*Canki Sutra* y especialmente en *Udana*) como parábola de luchas sectarias, cuando los ciegos guían a los ciegos. Así el ciego que toca la cabeza del elefante afirma que es una vasija, el que toca el colmillo afirma que es un arado, el que toca la cola afirma que es una cuerda, el que toca la punta de la cola afirma que es un pincel, el que toca la trompa afirma que es una rama de árbol, etc. En la narración búdica, aparece el personaje del rey, que pide a los ciegos que han tocado al elefante que describan su experiencia y se ríe con sus acaloradas discusiones. En una versión jaimista de la historia el rey resuelve el conflicto cuando explica que: “Todos ustedes están en lo cierto. La razón por la que cada uno de ustedes está diciendo cosas diferentes es que cada uno tocó una parte del elefante. Por lo tanto, el elefante tiene todas las características que mencionaron”. En el hinduismo más reciente (siglo XIX) tenemos a Ramkrishna Paramahansa (místico bengalí que ejerció como sacerdote desde 1856) utilizando la parábola del elefante y los ciegos para desalentar el dogmatismo.

En un tono más cómico y también desde la cultura musulmana (como el poeta Rumi), el personaje / clérigo Nasrudín narra una historia filosófica equiparable. Al efecto

Idries Shah (1985) nos narra la ‘historieta’ filosófica de *Nasrudín y los hombres sabios*, que nosotros secuenciaremos (episodios intercalados pan / elefante / etc.):

Los filósofos, los lógicos y los doctores de la ley fueron convocados a la Corte para interrogar a Nasrudín. El caso era serio, pues el Mulá había admitido haber ido de pueblo en pueblo diciendo: - Los así llamados sabios son personas ignorantes, indecisas y desorientadas (Shah, 1985:52).

Este tribunal de ‘Corte’ interdisciplinar es interrogado por el Mulá, que utiliza la metodología ‘cartesiana’ de la división del problema (aquí el pan):

Se le acusaba de estar minando la seguridad del Estado. / -Usted puede hablar primero (dijo el Rey.) / -Que traigan plumas y papel (pidió el Mulá). Plumas y papel fueron traídos. / -Que les sean entregados a cada uno de los siete sabios. Su indicación fue cumplida. / -Que separadamente respondan por escrito a la siguiente pregunta: ¿Qué es el pan? / Así se hizo (Shah, 1985:52).

Otro lado filosófico en la narrativa oriental del mismo concepto de fondo (las partes y el todo) se presenta utilizando cuentos derviches para introducirse en el pensamiento Sufi. Así tenemos que las apreciaciones que se hacen del Mulá son variadas. Se le presenta como un estúpido, increíblemente inteligente o poseedor de secretos místicos. Idries Shah dice que los derviches lo usan en sus enseñanzas como un personaje que ilustra las ridículas características de la mente humana:

Las respuestas fueron entregadas al Rey, quien las leyó en voz alta. / La primera decía: “Es un alimento”. / La segunda: “Es harina y agua”. / La tercera: “Un don de Dios”. / La cuarta: “Masa horneada”. / La quinta: “Depende del sentido que se dé a la palabra”. / La sexta: “Una sustancia nutritiva”. / La séptima: “Nadie lo sabe realmente” (Shah, 1985:53).

Shah (1985) destaca como una ‘lectura’ múltiple tiene consecuencias filosóficas, un tanto sorprendentes e irónicas:

-Cuando ellos decidan qué es el pan (dijo Nasrudín), podrán formarse juicio sobre otras cosas. Por ejemplo, si estoy en lo cierto o me equivoco. ¿Puede usted confiar a gente como ésta asuntos que impliquen evaluar y juzgar? ¿No es extraño que no puedan ponerse de acuerdo sobre algo que comen todos los días y que, sin embargo, coincidan en que yo soy un hereje? (Shah, 1985:53)

En un sentido contemporáneo la historia del elefante y los ciegos se relaciona con el cuestionamiento de la comunicación en la cultura contemporánea, cuyo precedente occidental lo tenemos en una famosa versión de John Godfrey Saxe (1816-1887) titulada *El ciego y el elefante*. Aquí la disputa intelectual no queda totalmente resuelta por el autor,

afirmando que, aunque cada uno estaba en parte en lo cierto, todos estaban equivocados, y lo expresa así: “A menudo en las guerras teológicas. / Los disputantes, pienso, / Encarrilados en la total ignorancia / De lo que los otros decían, / Hablan sobre el elefante / Que ninguno de ellos había visto!”. Actualmente dicha metáfora se utiliza en diferentes disciplinas científicas, por ejemplo, en Física, para explicar la analogía de dualidad onda partícula. Pero, en este trabajo, nos interesa especialmente el uso actual de la metáfora de los ciegos y el elefante en la mejora de la comunicación interpersonal. El relato evidencia las limitaciones de la percepción de la realidad, induciendo a una revisión y mejora de los métodos de comunicación interpersonal dentro de un equipo u organización.

Desde una concepción plural inspirada por la narración del elefante y los ciegos (sin olvidar la sabiduría de Nasrudín), nos ocuparemos ahora del aspecto filosófico de algunos textos que implican diferentes animales y que nos permite un acercamiento múltiple a la cultura oriental. La progresiva transformación artística del animal pastando, que se ofrece desde el arte contemporáneo (de la figuración a la abstracción geométrica) la entenderemos como una historia occidental de una vaca, a contrastar culturalmente con la historia oriental en 10 etapas en la evolución de un búfalo. Además, en ambos casos apreciamos un interesante correlato narrativo entre texto e ilustración a modo de novela gráfica. La tradición oriental abarca muchos años y culturas, implicando la leve transformación de la historia poética misma, cambiando de animal (búfalo, caballo, elefante, etc.). Despeux (1991:106) en el epígrafe *El adiestramiento del caballo en el taoísmo* nos apunta que tanto desde “el punto de vista pictórico” como en “los poemas”, se aprecia como el adiestramiento del “búfalo de Puming” (muy popular con los Yuan) ha “servido de modelo” al autor del adiestramiento del caballo, pudiéndose establecer una comparativa entre ambos (búfalo / caballo).

En paralelo apreciamos que el animal pastando, por el que se interesa el arte contemporáneo, va progresando en su transformación, destacando ahora ya el punto de vista del pintor, muy distinto a las ya referidas concepciones de la belleza aportadas por el ganadero o el carnicero. Van Doesburg (1985:45) en *Principios del nuevo arte plástico. Ejemplo III* ‘alerta’ sobre el discurso precedente, el “pintor tendrá muy poco en cuenta” las características hasta ahora nombradas (ganadero, veterinario, etc.). Su experiencia se refiere a “otras propiedades también diferentes, más *generales*” de las apuntadas por el ganadero, el carnicero y otros. Además, el pintor puede extrapolar (metodología comparativa) “estas mismas características” percibidas en la vaca, a otros objetos (con relaciones diferentes).

Dentro del anunciado paralelismo Occidente / Oriente, añadimos una comparativa oriental búfalo / caballo y lo hacemos desde la cultura francesa, guiados por Catherine Despeux (1991:107), una autora que nació en París en 1946. Diplomada en chino en la École Nationale de Langues Orientales y licenciada en etnología por la universidad de París, pasa cuatro años en Taiwán estudiando taoísmo y budismo chan (zen). En 1974 se doctora con una tesis sobre las artes marciales. De 1971 a 1978 es asistente del profesor R. Stein en el Collège de France, ocupando la cátedra *Estudio de los conceptos del mundo chino y tibetano*. El ‘montaje’ que presentamos da buena cuenta de la comparativa (*Búfalo de Puming y Caballo del anciano Yuanming*):

- 1 [búfalo] Todavía sin adiestrar. El boyero intenta atrapar el búfalo que brinca.
- 1 [caballo] El búfalo es tirado por el caballo, que cocea.
- 2 [búfalo] Comienzo del adiestramiento. El boyero sujeta firmemente al animal, látigo en mano.
- 2 [caballo] El pastor sujeta firmemente el caballo, látigo en mano.
- 3 [búfalo] El adiestramiento. El búfalo sigue al boyero. Su cabeza se ha tornado blanca.
- 3 [caballo] El caballo sigue al pastor, su cabeza está plateada.
- 4 [búfalo] El animal gira la cabeza.
- 4 [caballo] El animal gira la cabeza (Despeux, 1991:107).

Después de que ambos giren sincronizada ‘mente’ su cabeza, el búfalo ya aparece adiestrado (aunque la narración no termina) y luego el boyero introduce otra disciplina (la música). Pero el caballo tardará alguna etapa más en oír la música del pastor:

- 5 [búfalo] El animal está adiestrado. Animal y boyero están uno junto al otro.
- 5 [caballo] Animal y pastor están uno junto al otro.
- 6 [búfalo] Sin obstáculos. El búfalo está acostado, quieto. El boyero, sentado toca la flauta.
- 6 [caballo] El caballo está quieto, el pastor está sentado, tranquilo.
- 7 [búfalo] Seguir a la naturaleza. El búfalo pasea, el boyero descansa.
- 7 [caballo] El caballo está sometido, el pastor toca la flauta (Despeux, 1991:107).

El animal pastando, visto por un pintor contemporáneo desde una concepción plástica, se entiende como un conjunto donde espacio, luz, formas, etc. no se ‘leen’ como aspectos aislados. Van Doesburg (1985:45) nos presenta la lectura/visión “*plástica*” del pintor:

El artista plástico, por ejemplo, ve la relación de la vaca con el espacio que la rodea, los juegos de luces en su espalda y en sus costados. Experimenta las cavidades y los bultos desde una perspectiva *plástica*.

La “panza y tórax” entre las patas delanteras y las traseras las experimentará como “tensión” y para el pintor neoplástico el suelo de apoyo será una “*superficie plana*.” Según Van Doesburg (1985:45) su lectura ha cambiado, ya “no ve las cosas aisladas”, porque no le interesa ninguna característica especial del objeto/vaca. El artista experimenta el “animal y su entorno” como un “conjunto orgánico”.

Proseguimos con la comparativa entre búfalo y caballo, cuando empiezan ya a establecerse algunas diferencias notables, a medida que van progresando las etapas: Despeux (1991) nos relata aquí también algún “olvido” e incluso “desaparición”, como en el pintor neoplástico:

- 8 [búfalo] Olvido recíproco. Boyero y búfalo están en las nubes, cada uno por su lado.
- 8 [caballo] El pastor está sentado, el caballo descansa.
- 9 [búfalo] Iluminación solitaria. El boyero está solo, el animal ha desaparecido.
- 9 [caballo] Caballo y pastor duermen.
- 10 [búfalo] Desaparición de los dos. Círculo vacío.
- 10 [caballo] El pastor duerme, el caballo está muerto (Despeux, 1991:107).

El adiestramiento del búfalo concluye ‘geométricamente’ (círculo vacío) mientras que el del caballo continúa (incluso después de muerto) con la misma geometría:

- 11 [caballo] Círculo que contiene un hombre.
- 12 [caballo] Círculo que encierra un niño pequeño.
- 13 [caballo] Círculo que encierra un inmortal (Despeux, 1991:107).

Reproducimos un fragmento poético del final de este cómic (imagen y texto en paralelo) oriental, representativo de una filosofía espiritual de ‘la desaparición’. Seguimos la traducción (con ‘plus’) occidental que hace Despeux (1991) de la imagen (13) *Círculo que encierra un inmortal* y que literalmente, nos deja sin “palabras” y sin imágenes (“forma”). Finalmente (‘interdisciplinariamente’) se cambia poéticamente de cabalgadura, el caballo es sustituido por el dragón.

Aunque quisiéramos dar un nombre a este estado, no hay más palabras, de repente todo es inefable.

La preciosa pagoda no tiene forma, sin embargo, es eternamente visible y presente.

El emperador, de longevidad eterna, cabalga el dragón de oro.

La conciencia de producción y de destrucción está olvidada, el hombre está sin quehaceres (Despeux, 1991:101).

No obstante, siglos después en occidente el animal pastando del arte contemporáneo va teniendo otra dinámica, que lo va desmaterializando, se va abstrayendo, mientras van apareciendo términos lingüísticos, acentos estéticos. “Si el animal se pone en movimiento” Van Doesburg (1985:46) también lo adiestra, “se *amplía su experiencia*” y la repetición de movimientos, el artista la experimenta como “un ritmo.” En el espacio que es leído/visto el cuerpo del animal “ya no es en absoluto necesario que exista”, pues por esos movimientos “parece *multiplicarse*” (según la capacidad de representación plástica del artista) “de manera abstracta.” Se producen notables desapariciones, tanto de la “manera corporal” como de la “tridimensional”, incluso tampoco aparece “sensorialmente”. Se produce entonces “una manera de ver estética” de acuerdo a unas “leyes de la creación” del arte plástico. Por ejemplo, “el equilibrio de la relación de dimensión, color, espacio, etc.”, unas interacciones con referente lingüístico. Se trata de relaciones que se pueden denominar “*acentos estéticos*” y el artista (según su concepción del arte plástico) dará a estos “acentos” mayor o menor relevancia, siempre dentro del conjunto los *Principios del nuevo arte plástico*.

En la comparativa entre búfalo y caballo, interpretada como si fuera una novela gráfica con viñetas, aparecen diferentes tiempos evolutivos. Además, la autora del estudio se pregunta sobre los criterios de elección de los animales en las distintas tradiciones culturales. Despeux (1991:107) se da cuenta de que es “a partir de la séptima imagen” cuando ambas versiones “difieren un poco.” También en el caballo la progresión en las etapas 8 y 9 es “más lenta” que en las etapas 9 y 10 del búfalo. La autora nos traslada algún interrogante respecto al ‘modelo animal’ elegido en las culturas orientales:

Queda preguntarse por qué el autor prefirió ilustrar su propósito con la ayuda de un caballo más que un búfalo (Despeux, 1991:107).

Y en su investigación sugiere alguna respuesta poética para esta metáfora docente que integra texto e imagen:

Los maestros Quanzhen no solamente conocieron la metáfora del adiestramiento del búfalo utilizada en sus poemas, sino que, uno de ellos Wang Zhitan o Wang Jinpo (1200-1272) sería el autor de *Dibujos del búfalo en seis cuadros* (Despeux, 1991:107).

Al igual que en etapas narrativas (espirituales) más avanzadas el animal oriental desaparece, podemos apreciar que el animal pastando del arte contemporáneo también desaparece como objeto de la experiencia. La vaca, en tanto animal ‘legible’, se transforma

en un complejo de acentos (estéticos / 'neoplásticos') implicando un fenómeno de conjunto (ya casi 'ilegible' a nivel figurativo). Van Doesburg (1985:46) en el punto 13 de los *Principios del nuevo arte plástico*, propone un enunciado que se fundamenta en el verbo 'desaparecer':

13. En la experiencia estética el objeto de la experiencia desaparece como naturaleza según el grado de intensidad de esta experiencia (Van Doesburg,1985:46).

Y que inmediatamente explica como transformación lingüística ("acentos") de la vaca, que puede ser leída como mamífero, producto alimenticio, sanitario, comercial, etc.:

[...] en una palabra, la *vaca animal*, se transforma para el artista plástico en un complejo de acentos (estéticos) plásticos, como: relaciones de color y forman contrastes, tensiones, etc. (Van Doesburg,1985:46).

El 'adiestramiento' plástico del objeto/vaca tiene implicaciones en la lectura del conjunto:

El hecho de que también el entorno entero: el suelo, el aire, el espacio, formen parte de este conjunto, hace que se diferencie de la visión del veterinario y de todos aquellos que limitan su percepción de la vaca a ciertas características específicas del animal (Van Doesburg,1985:46).

Y sobre todo cambia al artista, que también ha sido adiestrado con una nueva lectura:

[...] su visión hace todo equivalente, porque sus experiencias son por su propia naturaleza sintéticas (Van Doesburg,1985:46).

El conjunto cultural oriental es complejo, esto hace más difícil establecer los criterios de elección de un animal frente a otro, para su aplicación a la narrativa citada. Despeux (1991:108) apunta que Yuanming podría haber escogido el búfalo, pero "prefirió el caballo":

La metáfora del adiestramiento del caballo no era extraña a la literatura taoísta, había sido empleada en el *Zhengao*, el *Baupu zi*, el *Huaninan zi*, donde se dice: "Apacigüad vuestro espíritu y fijad el pensamiento [...] Cabalgad el espíritu y domad el caballo".

La importancia del caballo en la cultura china tiene su reflejo en 'las letras' con "más de cien caracteres" (diversas características equinas) y en múltiples representaciones artísticas 'divinas':

[...] es a grupas de un caballo que apareció Hetu, “mapa del Río”, diagrama mágico en relación con los ocho trigramas y jugando un importante rol en el taoísmo (Despeux, 1991:108).

Al final del proceso de transformación occidental, se produce una transfiguración del animal pastando. La percepción de la naturaleza del animal tiene una traducción y los acentos (como en la lingüística) realizan una reconstrucción, en una sustancia nueva, neoplástica. Van Doesburg (1985:47) en el punto 15 de los *Principios del nuevo arte plástico*, propone un enunciado que se fundamenta en una estética integral: la “experiencia estética” concierne a “todas las fuerzas creativas” del artista. Después del contacto directo del artista con la realidad, mediante la percepción sensorial, se produce “un proceso en el alma del artista.” A modo de secuencia de ‘lectura’ “capta la imagen, se elabora, se transfigura”, hasta “aparecer después al espíritu” de una manera diferente a su naturaleza original, lo hace “*según el arte.*” El ‘adiestramiento’ artístico tiene su propia narrativa ilustrada:

[...] desde la percepción natural hasta la experiencia estética se lleva a cabo una transfiguración. *El objeto natural de la percepción es reconstruido, produciéndose acentos que dan a este objeto una sustancia esencialmente nueva.* (ver ilustraciones 5, 6, 7, 8). (Van Doesburg,1985:47)

Este término, transfiguración, tiene una connotación trascendente / espiritual y contiene una expresión visual, un conjunto de ilustraciones / cuadros, a modo de novela gráfica que hacen pedagogía del proceso de transformación artística, con ayuda de ilustraciones. Hasta culminar en la etapa 8 *Pintura*, a un conjunto ortogonal ‘neoplasticista’ de rectángulos y cuadrados:

Ilustración: 5. 6. 7. 8. Transfiguración estética de un objeto. 5. Reproducción fotográfica [vaca vista de lado]. 6.Acentuación de las relaciones ligada a la forma. 7.Eliminación de la forma. 8.Pintura (Van Doesburg,1985:47).

En la citada comparativa (búfalo / caballo), ‘aparece’ el budismo cuando desaparece la distinción sujeto-objeto, e indirectamente aparecen ecos de la lingüística sujeto / ‘predicado’, al recorrer un camino (*promenade*) siguiendo una lectura ilustrada. Despeux (1991) en la solapilla interior de *El camino del despertar* nos aporta un resumen pedagógico. Para el zen (budismo chan) todos “estamos presentes en la naturaleza del Buda” pero, ¡oh! (paradoja fundacional) “cada uno es un despierto”, pero no lo sabe. Por tanto “carece de sentido obtener el despertar”, un ‘luminoso’ estado de conciencia en el

que “desaparece la distinción sujeto-objeto” (y las nociones de “pérdida y obtención”). Una ‘desaparición’ más trascendente que la apuntada para ‘la vaca neoplástica. No obstante, el ser humano “debe realizar el Despertar” y para ello en muchas espiritualidades orientales se considera que “debe recorrer un camino” (metafóricamente acompañado por un animal). A cuyo término se descubre (incluso risiblemente) la paradoja de llegar al comienzo (círculo) y efectuar una ‘nueva lectura’, cuando “redescubre ese inconcebible e inexpresable estado.”

El ‘camino’ seguido por el animal pastando (inmóvil), en la ‘traducción’ de la naturaleza que hace el arte contemporáneo, puede ‘leerse’ en una serie de ilustraciones de esta “transfiguración.” Van Doesburg (1985:47) ilustra el “proceso” creador de sus *Principios*, una secuencia narrativa visual que no intenta plantear como “dogma.” Solo pretende que este “método de reconstrucción” sea una investigación plástica orientada a un fin, a la demostración de una ‘tesis’ de “transfiguración”. Y apunta que carece de sentido que un artista base su estética “exclusivamente en proporciones y relaciones.”

Por último, el conjunto de animales que utilizan los maestros orientales en su enseñanza, aumenta y queda asociado a una cultura espiritual concreta. Así el budismo zen establece relación con el búfalo, el taoísmo con el caballo y el budismo tibetano con el elefante (innecesario recurrir a la cita pormenorizada). La metáfora está más allá del razonamiento. Despeux (1991) explica esquemáticamente en un lugar preferente (la solapilla interior) de *El camino del despertar*, la didáctica poética de algunos textos budistas. Si bien algunos emplean “el razonamiento y la lógica”, unos métodos más próximos al pensamiento occidental (‘cartesianismo’), otros utilizan “metáforas.” Que no pretenden tanto ‘explicar’, como facilitar el acceso a los fundamentos doctrinales e incentivar “el estado del despertar.” En este sentido fue planteado hace siglos en el budismo de extremo oriente, concretamente en el *zen* (japonés y antes en el *chan* chino) con la metáfora ‘intercultural’ del adiestramiento de diferentes (‘aparentemente’) animales, como el búfalo, el caballo (taoísmo) y el elefante (tibetano). “Evitando los discursos doctrinales”, mediante el uso de un lenguaje metafórico y “utilizando imágenes conceptuales”, un trascendente y pedagógico ‘cómico’ intemporal e intercultural.

En paralelo, terminamos también con nuestra intermitente referencia artística a la vaca occidental ‘neoplástica’. Cuando Van Doesburg trata de la relación entre el sujeto (espíritu del artista) y el objeto / vaca, añadiendo también alusiones a la experiencia espiritual de la realidad, nos parece bastante próximo a los referentes espirituales orientales, aquello que hemos visto relacionados con la domesticación de un animal. Así

los acentos estéticos que interesan al pintor se encuentran en cierta sintonía con la espiritualidad plástica (especialmente relevante en Mondrian, interesado por la Teosofía) que implica a la totalidad de las fuerzas creativas del artista. Van Doesburg (1985:49) proclama en sus *Principios* (punto 15) que “la experiencia estética concierne a todas las fuerzas creativas del artista”, se trata de “una experiencia que compete a todo su ser” en la que el artista “*re-vive* la realidad estéticamente.” Este sentido de ‘re’-encuentro con una realidad anterior ‘olvidada’, encontramos cierta afinidad con el citado ‘despertar’ oriental (que requiere un *adiestramiento*). Se trata de una experiencia estética que implica la experiencia sensorial y la psíquica a las que el autor quita ‘trascendencia’:

La experiencia sensorial y la experiencia psíquica no presuponen, sin embargo, la experiencia espiritual de la realidad (Van Doesburg, 1985:49).

No obstante, poco después vuelve a utilizar una expresión espiritual con implicaciones lingüísticas (“acentos”) en la búsqueda artística, cuando se pregunta sobre:

[...] cómo el artista puede conseguir estos acentos estéticos, podemos contestar: por la interacción entre el sujeto (el espíritu del artista) y el objeto (la realidad). (Van Doesburg, 1985:49)

Van Doesburg (1985:49) proyecta hacia el futuro los *Principios del nuevo arte plástico*, cuando supone que el artista ya “no necesitará un tema objetivo específico” para cada obra concreta, dado que “toda obra de arte tiene que fundarse” (fundamentos) “en las experiencias de la realidad”, que entendemos también con un sentido de artes ‘aplicadas’.

Mondrian (1983:61) también escribe sobre espíritu y naturaleza, se interesa por la contemplación y por el desarrollo, todo un crecimiento hacia lo abstracto. De su espiritualidad plástica a modo de traducción / repetición (aunque cada vez de manera distinta), queda constancia por escrito¹⁴. Entiende críticamente que la reciprocidad de los contrarios “interioridad-exterioridad (espíritu y naturaleza)” puede evidenciar la vida y con esta el arte, como “una *repetición* continua”, aunque cada una de ellas de manera distinta, en un sentido que podemos equiparar al concepto espiritual del ‘devenir’ oriental. Aunque Mondrian valora aquella concepción ajena que no niega “el cambio en la vida y el arte”, pero la cuestiona cuando niega “*la marcha permanente desde lo natural: el crecimiento hacia lo abstracto*” (su doctrina neoplástica).

¹⁴ Mondrian, P., *De lo natural a lo abstracto, es decir de lo indefinido a lo definido (I)*, publicado en *De Stijl*, n.8, junio 1918, pp. 88-91.

Con De Stijl podemos pasar de la naturaleza a la abstracción, de lo espiritual a la praxis, en una sugerente aplicación al diseño de interiores. Cuando desde la arquitectura Bruno Zevi (1978) plantea una *Sintaxis de la descomposición, cuadrimensional*, propone unas prácticas decorativas basadas en la concepción espacial teorizada desde el neoplasticismo / De Stijl. Aplicando color a una habitación formada por 6 planos se utilizan los colores / ‘fundamento’ del neoplasticismo ‘holandés’ (amarillo, rojo, azul, blanco, negro), por el italiano Zevi (1978:46) que ensaya la modificación del espacio. Con estos colores en las paredes y el techo negro este parece “aplantar el espacio” y la impresión es de “mayor amplitud.” Si se quiere “más luz” se pintará la pared “enfrente de la ventana” de un luminoso amarillo ‘reflectante’. Intervención que “se diría: cosmética” o tal vez simplemente, de artes aplicadas (diseño de interiores), a estas operaciones cromáticas que pueden ser funcionales, con “función correctiva y protestataria.” Se utilizan colores puros y neoplásticos, frente a un “código clásico” y que por reacción sugieren una acción en “clave provocadora”, con “exigencia de una alternativa espacial” moderna.

También desde la cultura italiana Marcolli (1978:128) aporta con mayor claridad este código cromático o *ley compositiva neoplástica*, para su aplicación espacial en interiorismo. Se fundamenta en “tres orientaciones espaciales primarias: rojo, azul, amarillo.” Los planos ortogonales se organizan espacialmente: “los planos horizontales serán rojos, los verticales en profundidad azules, y los verticales longitudinales amarillos.”

En la ilustración 369 del texto de Marcolli (1978:128), aparece un esquema cromático tricolor (dibujado en axonometría) de los planos en el espacio De Stijl, que se corresponden con un dibujo de la Bauhaus (3º de los ocho, en pg. 370) relacionado con una investigación para un teatro transformable. Wingler (1975:370) presenta los dibujos del *Teatro mecánico* de Joost Schmidt (hacia 1924), concebido para diversos usos y que nunca se construyó. Este proyecto de “teatro transformable” fue concebido para la misma Bauhaus.

Attilo Marcolli (1978:128) describe con precisión la aplicación cromática de estos principios espaciales aportados por De Stijl y su efecto de transformación espacial al cambiar la posición de la mirada, durante la lectura realizada al recorrer el interior (*promenade*). Cuando se construye un “modelo” (maqueta) con el citado código cromático neoplástico, puede apreciarse como: observada desde “arriba” (vista en planta) aparecerá una forma “completamente roja”. Mientras que si lo miramos “de lado” (vista de ‘perfil’) será “completamente azul” y si finalmente lo hacemos “de frente” (vista en alzado) será “totalmente amarilla.” Los “cambios de posición de la mirada acentúan” los acoplamientos

cromáticos, así en la esquina se acoplan dos colores, a modo de inicial ‘sintaxis’ cromática, que aumenta a tres colores en los encuentros con el techo y el suelo.

El desplazamiento del punto de vista, necesariamente implicado en el movimiento por el espacio, también fundamenta el trabajo del artista cinético Agam. Nacido en Israel en 1928 y luego afincado en París, trabaja desde los años 50 con el color y el movimiento. Crea unos relieves pintados a modo de ‘persiana’ vertical, utilizando como soporte pequeños listones de sección triangular (o directamente un soporte metálico en relieve), bajo una concepción que Metken (1981:22) denominará *Transformación cíclica*. Muchos de los ‘cuadros’ de Agam tienen “una lectura en blanco y negro contemplados desde un lado” y sorprendentemente “desde otro, resultan policromos.” Aquí se “conjugan análisis y síntesis.” En sus ‘cuadros’ “persianas” también pueden apreciarse “de un lado, colores suaves enmarcados en negro” mientras que “de otro, tonos vivos ribeteados en blanco”, que genera dinámica una “progresión cromática” de gran vitalidad.

También desde la cultura francesa, Roland Barthes se interesa por las múltiples lecturas de la obra de arte. Comenta el ‘discurso’ del cuadro en Arcimboldo, un lingüístico pintor (retórico), que no se ha de mirar de un lado o de otro como Agam, sino que las distintas imágenes cambian con su distancia de contemplación / lectura. Barthes (2014:13) afirma que “el lenguaje humano tiene una doble articulación” y establece una progresión hacia los ‘fundamentos’, en la que la secuencia del “discurso puede descomponerse en palabras” y a su vez las palabras pueden “descomponerse en sonidos (o en letras).” Continúa su docencia lingüística estableciendo la diferencia entre ambas “articulaciones”, una produce unidades dotadas “todas ellas de sentido (las palabras)” y la otra produce unidades “sin sentido (los fonemas)” pues un fonema, en sí mismo, “no significa nada”. Pero esta estructura “no rige en las artes visuales”, pues, aunque podemos “descomponer el ‘discurso’ del cuadro” en unidades menores (como la forma, la línea o el punto) “no significan nada si no se combinan”, dado que la pintura “solo tiene una articulación.” En este punto argumental se acerca a la “paradoja estructural de las composiciones” arcimboldescas.

Otra autoridad de la cultura francesa, Jacques Lassaigne, Conservador jefe del Musée d’Art Moderne de la Ville de París, comenta el discurso de Agam y Metken (1981) lo recoge en la solapilla interior. Destaca el conservador la paradójica “complejidad” de sus formas, que no obstante “siguen siendo simples” y netamente “evidentes en su misma presencia.” Y recoge “la definición: *la imagen tiene que ser un devenir, no un estado*”, que aporta el mismo Agam.

Como avanzábamos Agam está muy vinculado con Francia y tiene una prestigiosa formación cromática con una autoridad en el tema del color, Johannes Itten, importante figura de la Bauhaus con el que estudia en Zürich (luego en 1949 trabaja con él en la Gewerbeschule). Metken (1981:90) nos presenta su biografía, de la que destacamos su nacimiento en Israel (1928) y formación en la Escuela de Bellas Artes Bezalel, de Jerusalén. Llega a París en 1951 y conoce a Fernad Léger y Herbin, frecuenta los círculos de Montparnasse, también tiene relaciones con Yves Klein. Entre sus trabajos más importantes destacamos cuando Georges Pompidou en 1972, le encarga la realización y decoración de un salón completo perteneciente al Palacio del Elíseo. En 1977 inaugura la fuente monumental de la Défense en París con un monumental mosaico. Por su valor semántico destacamos en 1976 la inauguración en el Consejo de Europa de Estrasburgo, de dos grandes murales titulados *Paz y Vida*, donados por el Parlamento israelí.

Pintura / lenguaje es la doble lectura que hace Barthes (2014:13) de los cuadros de doble articulación de Arcimboldo, también dotados de otras duplicidades. Las cabezas pintadas por Arcimboldo se descomponen en formas, “que *ya* son objetos con nombre” o lo que es lo mismo “*palabras*” (cola de un pescado, legajos de papeles). Estos objetos se descomponen en formas, que “por sí solas, no significan nada”, así se manifiesta una “doble escala de las palabras y los sonidos.”

Apreciamos así un recorrido cultural equiparable en dos pintores de épocas muy diferentes. Arcimboldo en 1562 se traslada a Praga donde se le nombra retratista de la corte, primero de Fernando I, de Maximiliano II después y, por último, desde 1576 de Rodolfo II. Por otra parte, tenemos a Agam que se traslada a París a ‘la corte’ de Georges Pompidou, destacando su dinámica participación cromática en el Elíseo y en la Défense. Metken (1981:88) añade algunos textos a las fotografías del *Salón Agam* del Elíseo, París 1972. La pintura se realiza sobre paneles de aluminio y la pared del fondo contiene “más de 900 colores diferentes.” En el primer plano se aprecian “seis paneles móviles, transparentes” cada uno en un color, en el suelo una policroma “alfombra de la Savonnerie” y sobre ella una escultura transformable (acero pulido) del mismo Agam. La sensación es muy dinámica, incluso en la foto, una policromía cambiante en este caleidoscopio habitable.

Entre las diferentes actividades ‘nobles’ de Arcimboldo se encuentran los múltiples disfraces que realizó para fiestas cortesanas (‘otras’ artes aplicadas). En la Galleria degli Uffizi de Florencia podemos encontrar diferentes dibujos al efecto y destacamos el de 1571 denominado *Disfraz representando la Retórica*, que Barthes (2014) le encaja al

propio pintor, cuando lo denomina *Arcimboldo, retórico y mago*. Afirma que este pintor “a su manera, es un retórico”, especialmente con sus cabezas, donde “el lienzo se convierte en un laboratorio de tropos.” Al respecto Roland Barthes nos ilustra sobre la retórica y sus figuras:

[...] así meditó Occidente sobre el lenguaje, durante más de dos mil años: sin dejar de asombrarse de que pudiera haber en la lengua transferencias de sentido (metábolos) y de que estas metábolos se pudieran codificar hasta el punto de poder clasificarlas y nombrarlas (Barthes, 2014:15).

Otro espacio ‘cortesano’ del centro de Europa (Estrasburgo) se ameniza con Agam, que lo dinamiza cromáticamente con puntos de vistas variables, utilizando un lenguaje muy semántico relacionado con los símbolos nacionales. Metken (1981:88) puntualiza algunos aspectos del dinámico mural *Paz* de 1976. Esta constituido (en una de las vistas laterales) por 8 banderas formando un gran rectángulo de 3 x 3 con el centro vacío en blanco, igual que en ambos extremos del mural. Contemplado de lado reproduce las “banderas de los países fundadores del Consejo de Europa” es decir República Federal de Alemania, Bélgica, Francia, Holanda, Italia, Luxemburgo, Suecia y Noruega. Desde el otro lado del mural *Paz*, “los colores de las banderas se reorganizan” y surge “un arco iris”, símbolo de una promesa bíblica: “el mundo no será destruido.”

El lingüístico pintor italiano (retórico) del siglo XVI tiene, cuando menos, una doble lectura, en función de la distancia. Pero en otras obras esta doble lectura implica la inversión de la obra. Así *El hortelano*, (c.1590) Museo Civico en Cremona, puede leerse como recipiente conteniendo verduras o personaje con casco (dándole la vuelta). En el caso de *El cocinero*, (c. 1570) Museo Nacional de Estocolmo, aparece una bandeja metálica con pequeños animales cocinados o un personaje con casco y armadura. Nos interesan las diferentes figuras retóricas que Barthes (2014:15) nos propone ‘leer’.

Una concha sirve de oreja, es una *Metáfora*. Un montón de peces forman el Agua (en la que habitan los peces), es una *Metonimia*. El Fuego se convierte en una cabeza envuelta en llamas, es una *Alegoría*.

Las figuras retóricas construyen narices y bocas:

Enumerar frutas, melocotones, peras, cerezas, frambuesas, espigas para sugerir el Verano, es una *Alusión*. Repetir el pez para formar con él aquí una nariz, ahí una boca es una *Antanacclasis* (repetir una palabra cambiando su significado). (Barthes, 2014:15)

Y de esa boca sale la sonoridad de la palabra ¡retórica! (en infinitas figuras):

Evocar una palabra con otra con la que comparte una misma sonoridad (¡Qué clara eres, Clara!), es una *Paronomasia*; evocar una cosa con otra que tiene la misma forma (una nariz por la grupa de un conejo), es una *paronomasia de imágenes*, etc. (Barthes, 2014:15)

2.12 A modo de ‘Diccionario de la Real Academia’ de las artes aplicadas, en negro sobre blanco

Derivamos de la pintura hacia la arquitectura, desde la concepción que aporta el Neoplasticismo, influyente referente vanguardista. El espacio también se debe animar, según el italiano Bruno Zevi que utiliza como uno de sus referentes a De Stijl. Este articula un nuevo lenguaje arquitectónico, mediando una *Sintaxis de la descomposición cuadrimensional* que podríamos traducir también como ‘cuatridimensional’, ya que implica el tiempo. Primero el espacio se descompone en planos / ‘palabras’ y luego la sintaxis las une de otra manera. El color será un elemento clave de este ‘nuevo’ (hace un siglo) lenguaje neoplástico. Zevi (1978:43) valora este código De Stijl (cromático y también espacial) en tanto “operación rigurosa, generalizable”, que en cierto modo utiliza la racionalidad cartesiana de descomposición en elementos. En este caso el volumen (una habitación/caja) se descompone en 6 planos y ‘proclama’ que “despeguemos las juntas, liberemos los tabiques”, como resultado arquitectónico: “la luz penetra en los rincones oscuros, el espacio se anima.”

También desde la cultura italiana Marcolli (1978:62) concibe a De Stijl como una proyección de futuro, más allá de su momento histórico concreto. Destaca su valor racional, a modo de “teorema matemático” (Descartes también es matemático) que desarrolla los “valores de esta espacialidad” con sentido interdisciplinar. Su fundamento cromático ‘mínimo’ que utiliza únicamente los tres colores primarios (azul, rojo y amarillo), siendo iniciado en la disciplina pictórica, se “extendería también a la arquitectura” y a las artes aplicadas (“a las vidrieras, al diseño de sillas y sillones, etc.”)

Para Zevi (1978:43) la nueva *sintaxis* no recompondría volúmenes finitos, pues el discurso se hace continuo, *cuadrimensional*. El arquitecto italiano propone una prolongación, del razonamiento cromático de Mondrian, que inspira una prolongación de los planos arquitectónicos en todas las direcciones, una proyección espacial de la cultura neoplástica. “Prolonguemos el razonamiento” hacia una *Sintaxis de la descomposición cuadrimensional* cuando una vez “desmembrada la caja, los planos no recompondrían ya volúmenes finitos.” El espacio fluye ensamblando “los ambientes” cromáticos encajándolos en “un discurso continuo” (*El discurso del método* de Descartes, podría ‘sintonizar’). En la estática concepción del ‘clasicismo’ penetra “una visión dinámica, temporalizada”, que también se puede denominar “cuadrimensional” (invento lingüístico que el humorista Coll podría ‘traducir’ como: tirar por la ventana un cuadro de Mondrian).

Apreciamos con Marcolli (1978:62) su ‘lectura’ neoplástica como una arquitectónica proyección de futuro. Al referirse a la arquitectura del Neoplasticismo la entiende como “espacialidad pura”, cuando los planos “no convierten el espacio en pura caja”, no lo cierran, pues hay “separación y yuxtaposición” entre esos planos.

Zevi (1978:43) lamenta la escasa aplicación arquitectónica de la sintaxis De Stijl, más allá de su momento histórico concreto. Considera que esta concepción permite “alimentar el lenguaje por espacio de decenios”, no obstante, los arquitectos “abandonaron el código neoplástico” incluso “sin haberlo explorado.”

Años después, Besa (2021:195) en el epígrafe *El lenguaje y el estilo* (que en el contexto de nuestra lectura podríamos ‘traducir’ por ‘*El lenguaje y De Stijl*’) pone en evidencia como este abandono es relativo, cuando en su investigación (tesis doctoral en 2015 y libro en 2021) analiza la obra del arquitecto portugués Alvaro Siza Vieira (Premio Pritzker 1992, a modo de ‘Nobel’ de arquitectura).

Eneko Besa (2021) se interesa por un detalle concreto del Pabellón Anyang (2005-2006) la marquesina con orientación sur, que ilustra fotográficamente en Fig. 112, 113 y 114:

[...] la losa *brise-soleil* es objeto de toda una compleja y variada elaboración plástica. Obsérvese por ejemplo el juego de desfase que establece con respecto a la viga en vuelo que la sostiene. [...] la marquesina simplemente apoya un vértice en el extremo de la ventana que pretende cubrir. [...] la relación que tiene el espesor del canto de la viga que se encuentra en vuelo con el espesor del canto de la losa, las cuales crean un juego de la analogía plasticista de los planos cartesianos (XY, XZ e YZ). (Besa, 2021:199)

Este interés por la triple orientación espacial de los planos cartesianos, ya es habitual en los programas arquitectónicos (no exclusivamente) de dibujo tridimensional con ordenador (como AutoCad). Y también es objeto de trabajo docente en nuestra asignatura *Color Básico en Diseño de Interiores* (ver 02. Aplicaciones Docentes) donde hacemos una interpretación creativa de la codificación espacial / cromática neoplasticista.

El Pabellón Anyang, lo construye Siza en esta ciudad de 300.000 habitantes de Corea del Sur, se trata de un pabellón multiusos de uso libre centrado en un espacio polivalente, dentro de un parque natural (Young-II Park) encajado entre bellas montañas y con la soleada marquesina sur, orientada como mirador hacia una cascada. La losa *brise-soleil* situada en horizontal, tiene una forma ‘seudocuadrada’, que en términos de la escultura de Oteiza se podría equiparar a la unidad Malevich (trapecio con algún ángulo recto). Este plano horizontal de la marquesina también podría asimilarse a los planos flotantes que desarticulan las fachadas de la Casa Schröder (1924) que Rietveld construye

en Utrecht. Aquí los planos son rectangulares y en disposición espacial ortogonal (XY, XZ e YZ) pero en la marquesina de Anyang, el plano aun siendo horizontal es irregular y soportado por un plano vertical ligeramente curvado, anclado en un punto al dintel de una gran ventana mirador en un plano, curvado en el centro hacia el interior.

Si yuxtaponemos las fotografías de Besa (Fig. 112, 113 y 114) con los dibujos que Zevi presenta en Fig.10, especialmente el último donde aparece en perspectiva cónica un ‘seudocubo’ abierto con planos prolongados, flotantes y curvados, la afinidad es notable. Zevi (1978) ejerce su docencia neoplástica en los textos que acompañan a estos dibujos (a modo de cómic):

La caja encierra, encarcela, igual que un ataúd (*arriba*). Al desvincular los seis planos, llevamos a cabo el acto revolucionario moderno (*segunda hilera*). Las planchas pueden ampliarse o reducirse al objeto de dosificar la luz en las fluencias espaciales (*tercera hilera*). Tan pronto como se desata el paquete represivo, se expresan las funciones con absoluta libertad (*abajo*). (Zevi, 1978:44)

Previamente Bruno Zevi (1978:43) al valorar la “sintaxis De Stijl”, estima cómo su lenguaje podría haber evolucionado, así: “de las planchas se hubiera pasado a las superficies curvas, onduladas de formas libres”, que podrían haber ofrecido “innumerables alternativas en las articulaciones”. Esta apreciación futurible la sitúa en el epígrafe IV *Sintaxis de la descomposición cuádrimensional*, que Zevi concibe como parte de los 7 Invariantes del Lenguaje Arquitectónico Moderno: I. *El catálogo como metodología del proyecto*. II. *Asimetría y disonancias*. III. *Tridimensionalidad antitética de la perspectiva*. /.../ V. *Estructuras en voladizo, caparazones y membranas*. VI. *Temporalidad del espacio*. VII. *Reintegración edificio-ciudad-territorio*.

Estos fundamentos del lenguaje arquitectónico moderno (no exclusivamente neoplasticista) los yuxtaponemos con la apreciación que Eneko Besa hace sobre el lenguaje de Alvaro Siza, que evidencia como es capaz de utilizar “un restringido número de elementos” que le permiten “adaptarse a usos y situaciones diferenciadas”. Besa (2021:200) destaca como Siza manipula los “elementos mínimos del lenguaje moderno (punto, línea, plano, cubiertas, ventanas, pilotis, semitonos, etc.” (que desarrolla Eugenio Trías¹⁵), y que según Besa, décadas después son reinventados por el arquitecto portugués de manera “prolija, ajena a la simplicidad” promulgada por los pioneros de la modernidad. De hecho, Le Corbusier propone cinco principios: la planta “libre”, la fachada “libre”, los pilotis que dejan “libre” el terreno debajo del edificio, el tejado-jardín que implica el uso

¹⁵ Trías, E., *La lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 233-266.

“libre” de la cubierta, también la ventana longitudinal que facilita la fachada “liberada” de la estructura, según la lectura ‘libre’ que Zevi (1978:23) hace en el *Lenguaje moderno de la arquitectura*.

Nos interesa la posterior referencia lingüística (“vocabulario”) que hace Siza al lenguaje moderno, así Besa (2021:195) señala:

[...] el vocabulario restringido y específico [...], ya que sus proyectos se desarrollan eminentemente mediante superficies blancas, zócalos de aplacado de piedra [‘bastante’ blancos], cubiertas planas, volúmenes puros (cubos, paralelepípedos, bóvedas rebajadas en sus últimas obras), cornisas y vuelos, huecos verticales o huecos rasgados, ligeras curvaturas continuas, al mismo tiempo que aparece la curvatura compleja.

Se trata de una “lista de elementos lingüísticos arquitectónicos”, mínima si se considera la cantidad de obra realizada, y que Besa (2021:196) completa con el análisis de su sintaxis constructiva, revisando:

[...] los escasos materiales con los que generalmente trabaja y ha trabajado: revocos blancos, aplacados, mármoles, suelos de tarima de madera, azulejo en determinadas ocasiones y muros de ladrillo. Sin embargo, a pesar del reducido número de elementos arquitectónicos y materiales sorprende la diversidad con la que estos son utilizados, posibilitándole adaptarse a diferentes entornos, así como a diferentes significados y usos (Besa, 2021:195).

Problemático tema este de los significados, que puede llevar a inciertas lecturas, como las que Zevi (1978) apostilla en el epígrafe *Equívocos sobre la relación langue / parole* (‘traducción’ francés / italiano) a propósito de las “investigaciones semióticas”:

La relación “*langue / parole*” de Saussure desencadenó innumerables equívocos en la lingüística arquitectónica. Y ello por dos motivos: a) se entendió por “*langue*” no la lengua concreta de las obras, sino lo contrario, la ideología formal Beaux-Arts; b) en consecuencia, las “*paroles*”, es decir, los actos creativos fueron interpretados como revocaciones o anomalías, que no debían absorberse en la “*langue*” sino que debían quedar al margen (Zevi, 1978:90).

Teniendo en cuenta que Wright, Le Corbusier, Gropius, Mies, Mendelsohn, Aalto, cuyas “*paroles* no han rozado nunca el engranaje Beaux-Arts”, Zevi (1978:90) explica:

Las dificultades que surgen en las discusiones con los seguidores de Saussure derivan de este equívoco: presumen de que la “*langue*” arquitectónica sea la clasicista; nosotros sabemos que es la anti clásica, tanto hoy como en épocas pasadas. Por esto el lenguaje arquitectónico está compuesto para nosotros sólo de “*paroles*”, revocaciones, disonancias; mientras para ellos las “*paroles*” no

pueden existir sin una “*langue*” y, a falta de ella, las refieren a la no- “*langue*” del clasicismo, con resultados desastrosos.

Eneko Besa (2021:195) aprecia en Siza “la influencia reduccionista de Loos” (que nosotros estudiamos con relación a sus proyectos para Tristan Tzara y Josephine Baker), ortogonal referencia que es capaz de simultanear con la curva “expresionista de Mendelsohn”. Señalando también “la influencia *wrightiana* en su sesgo más tradicional”, y sorprendentemente a la vez que “se aprecian rasgos del De Stijl”, algo perfectamente ‘razonable’ como enseguida veremos.

La Universal Exposición Colombiana (400 aniversario del descubrimiento de América) de 1893 en Chicago, es visitada por Wright, que se queda impresionado por la arquitectura japonesa tradicional, allí construida por artesanos japoneses especializados. Este será uno de los referentes culturales más importantes para entender la influencia del ‘japonismo’ en Occidente, que, de Wright, pasará a De Stijl, a Mies Van der Rohe, a Bruno Taut, etc. Y décadas después quedará equilibrada con la integración conceptual que hace Tadao Ando de ‘SU’ cultura japonesa, reinterpretada con los materiales occidentales (hormigón visto y vidrio moldeado, incluyendo referencias a Le Corbusier), como ya vimos en nuestra tesis de 2011. En una ‘perversa’ lectura a modo de *cómic manga*, podríamos imaginarnos a un *samurái* muy enfadado (como siempre) que, al ver como se utilizan sus paneles correderos *shoji* en una casa occidental con *tatamis* ‘de colorines’ (rojo, amarillo/blanco y azul), en el suelo de la planta superior (Casa Schröder de Rietveld, 1924), ¡desplaza los paneles con gran violencia! y ¡salen ‘neoplásticamente’ disparados por las ventanas!, quedando en una posición ortogonal, como el ofrecido por las fotos habituales de la vidriada esquina rota con orientación Este (situación geográfica / ‘etnocéntrica’ de Japón), con las ventanas giratorias de grandes dimensiones, abiertas hasta una artificiosa posición de 90°.

En el epígrafe *De Stijl: evolución y disolución del neoplasticismo, 1917-1931*, el arquitecto Kenneth Frampton (1981:144) hace referencia a la influencia de Wright, pero también a la menos conocida del “pensamiento filosófico de Spinoza” y a los antecedentes del “calvinismo holandés”, del que todos los componentes del grupo artístico interdisciplinar De Stijl / El Estilo, procedían. Su aspiración universal y utópica quedó resumida en su aforismo: “El objeto de la naturaleza es el hombre, el objeto del hombre es el estilo”. Cuando se produce el primer manifiesto del grupo ‘Neoplasticista’ en 1918, este ya había sido influenciado por la “filosofía neoplatónica” (incluso “teosófica”) del matemático (como Descartes) M.H. Schoenmaekers, cuyas obras más notables (*Het*

Neiuwe Wereldbeeld / La nueva imagen del mundo y *Beeldence Wiskunde* / Los principios de la matemática plástica) habían sido publicados en 1915 y 1916.

Según Frampton (1981:144) la interdisciplinar “visión mundial metafísica” de Schoenmaekers, fue completada por actitudes y conceptos más precisos y aplicables, que fueron tomados directamente de referentes arquitectónicos (holandés y norteamericano), concretamente de “Berlage y de Wright”, pues este último arquitecto ‘extranjero’:

Se había dado a conocer en Europa a través de la publicación en 1910 y 1911, de dos de los famosos volúmenes Wasmuth dedicados a su obra (Frampton,1981:144).

Por otro lado, el arquitecto local:

Berlage era más influyente por su crítica sociológica y a partir de él se apropiaron los artistas *De Stijl* del título *El estilo*, que él, a su vez había sacado posiblemente del estudio crítico de Gottfried Semper, *Der Stil in den Technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, de 1860 (Frampton,1981:144).

Una vez que conocemos la génesis del término *El Estilo*, Frampton (1981) nos explica el origen del término *Neoplasticismo*, que ha tenido más difusión internacional:

De Schoenmaekers procedía el término “neoplasticismo” (acuñado por él como *nieuwe beelding*) y de él también la restricción de la paleta a los colores primarios acerca de cuyo significado cósmico escribió en *Het nieuwe Wereldbeeld*. [...] En el mismo texto, facilitaba una justificación comparable para limitar la expresión neoplástica a los elementos ortogonales (Frampton,1981:145).

No obstante, décadas después, en la arquitectura de Siza no queda resto alguno de los fundamentos cromáticos del neoplasticismo (incluso de su ortogonalidad), más bien al contrario, por su uso ‘casi’ exclusivo del blanco se le podría achacar cierta *chromofobia* (recordemos el texto de Batchelor). En un sentido similar se expresa Besa (2021:201), que considera que Siza en su uso de “las esencias de la arquitectura” se encuentra más próximo al *Purismo* de Le Corbusier (y el pintor Ozenfant), con “volúmenes blancos bañados por la luz” y con su nueva mirada, hace de ellos “los fundamentos más elementales de la arquitectura”.

Además, desde la tesis de Eneko Besa aparecen ecos lingüísticos, con interesantes referencias en Siza a la paradoja y la retórica. Recordamos cómo el eclecticismo (y ‘pastiche’) de la arquitectura del XIX utilizó los diferentes estilos ofrecidos por toda la Historia del Arte, para aplicarlos a diferentes construcciones. Frecuentemente en relación

con su uso, así el neo-gótico era utilizado para la arquitectura religiosa contemporánea (pero también en las primeras locomotoras), o el estilo clásico greco-latino para edificios solemnes como Tribunales de Justicia, Parlamentos, la Bolsa, etc. En reacción a este uso acrítico de los estilos, las vanguardias intentaron ir más allá del concepto de estilo, e incluso en los primeros tiempos de la Bauhaus, ni siquiera se impartía Historia del Arte. En este sentido, Besa (2021) entiende que Siza tenga que recurrir al lenguaje moderno, algo paradójico:

[...] un lenguaje que paradójicamente nació a partir del interés por una conceptualización del espacio que superara todo rasgo estilístico y formal. Arraigado en ese mismo interés moderno por trascender todo lenguaje o exceso estilístico, comprendemos también que Siza haya acudido justamente al lenguaje más abstracto, más limpio, tratando en definitiva de que éste desaparezca. Pero no como lo hace el *minimalismo*, el cual intenta que el lenguaje desaparezca reduciendo su expresión al mínimo (Besa, 2021:195).

Recordemos como en el epígrafe anterior, valoramos cultural y lingüísticamente el paradójico título: *Sin título*, utilizado en muchas obras minimalistas norteamericanas:

En su caso, Siza trata de hacer prescindible el lenguaje aún en el máximo juego y elaboración formal que hace del mismo, puesto que su mayor habilidad [...] Siza rehace una nueva sintaxis a través de la inédita reformulación del lenguaje moderno, uno de los más esenciales que se han llegado a enunciar (Besa, 2021:201).

La retórica que Barthes aprecia en Arcimboldo (“pintor retórico”), también aparece con Besa (2021:202) cuando se formula una “pregunta” clave. Se cuestiona si acaso Alvaro Siza, realmente “llega a superar las fuentes modernas”, pues tal vez su “nueva reformulación las rebasa”. O si por el contrario (con interrogante ‘retórico’) “todas las manipulaciones y transformaciones” que el arquitecto portugués realiza décadas después de la formulación del lenguaje moderno, con su ascensión y fracaso como *Estilo Internacional*, superado por el *Lenguaje Posmoderno* (ver Jencks, 1986) “no dejan de ser una retórica del lenguaje moderno que en el fondo no llega a superar”.

En 1917 Ritveld, ebanista y arquitecto, diseña la famosa silla roja y azul, una obra de artes aplicadas que precede a otras obras arquitectónicas De Stijl (1917-1931), como la icónica Casa Schröder de 1924 del mismo autor. Frampton (1981:145) apunta que este mueble fundamental “basado en un sillón-cama plegable” (tradicional), aportó la “primera oportunidad para una proyección de la estética neoplástica en tres dimensiones”. Es indiscutible que el movimiento holandés De Stijl, al que le bastaron catorce años para

consolidar un influyente estilo (cuya connotación vanguardista permanece), fue liderado / difundido por los pintores Piet Mondrian y Theo van Doesburg y el arquitecto / ebanista Gerrit Rietveld. No obstante, otros artistas del grupo menos conocidos, cómo Van der Leck y Vantongerloo fueron de gran importancia para la formación y desarrollo De Stijl. Concretamente, tras el regreso a Holanda (desde París) de Mondrian en julio de 1914, cuando él y Van der Leck pasaron un período en Laren, “en contacto diario con Schoenmaekers”, matemático del que cómo hemos dicho, “procedía el término *neoplasticismo*”. Incluso Mondrian en el último número de la revista *De Stijl* (1932) “reconoció su deuda con Van der Leck”, dado que en “1917 éste había utilizado colores primarios saturados”. Frampton (1981:145) también nos aporta nuevos referentes para una obra/manifiesto que ya hemos comentado reiteradamente, afirma que “*La vaca*, la famosa abstracción de Van Doesburg en 1916, debe mucho a Van der Leck”. En tanto que la escultura de Vantongerloo, “*Interrelación de masas*, de 1919, se anticipa” con toda claridad a la volumetría de los “proyectos de viviendas de Van Doesburg y Cor van Eesteren en 1923”.

Años después el término lingüístico ‘estilo’ (De Stijl, incluso) es reconsiderado y definido por Dondis (1980:149) en la *Sintaxis de la imagen*:

El estilo es la síntesis visual de los elementos, las técnicas, la sintaxis, la instigación, la expresión y la finalidad básica. Resulta complicado y difícil describirlo con claridad. Tal vez el mejor modo de establecer su definición en términos de alfabetidad visual, sea considerarlo una categoría o clase de expresión visual conformada por un entorno cultural total. Por ejemplo, las diferencias entre el arte oriental y el occidental están en las convenciones que los gobiernan.

Dondis propone una re-organización conceptual atemporal de toda la Historia del Arte, estructurada en tan sólo cinco *estilos*, con una estrategia metodológica ‘equiparable’ a la que hemos utilizado en nuestros *fundamentos*:

Casi todos los productos de las artes y los oficios visuales pueden relacionarse a lo largo de la historia del hombre con cinco categorías amplias de *estilo visual*: primitivo, expresionista, clásico, embellecido y funcional (Dondis,1980:154).

Respecto al ‘estilo’ De Stijl, Frampton (1981:146) considera que en muchos aspectos “Van Doesburg abarcó el movimiento por sí mismo”, puesto que en 1921 la composición del grupo había quedado radicalmente alterada (Van der Leck, Vantongerloo, Van t’Hoff, Oud, Wils y Kok se habían separado), mientras que “Mondrian se había establecido de nuevo en París”, ya como artista independiente del grupo. También viajaron a París en

1923 Van Doesburg y Van Eesteren “para cristalizar el estilo arquitectónico del neoplasticismo”. Fue en la galería de Léonce Rosenberg *L’Effort moderne*, donde expusieron con un éxito inmediato, sus proyectos para el interior de una sala de la universidad y, sobre todo, su proyecto para la Casa de un artista. Luego repitieron la exposición en otro lugar de París y más tarde en Nancy.

No obstante, estos proyectos nunca se materializaron, mientras que en 1924 se construyó la citada Casa Schröder en Utrecht, que según Frampton (1981:147) era en muchos aspectos, “una realización de los *Tot een beeldende architectuur*” (16 puntos de una arquitectura neoplástica) de Van Doesburg, “publicados al tiempo que se terminaba la casa”. Ésta cumplía su “prescripción”, ya que era: “*elemental, económica y funcional, antimonumental y dinámica, anticúbica* en su forma y *antidecorativa* en su color”.

El “punto once” del ‘texto/manifiesto’ de Van Doesburg parece una “descripción idealizada” de la Casa Schröder:

La nueva arquitectura es anticúbica, es decir, no trata de congelar las diferentes células espaciales funcionales en un cubo cerrado. Más bien lanza las células espaciales funcionales (así como los planos salientes, volúmenes de balcones, etc.) centrífugamente desde el núcleo del cubo (Frampton, 1981:147).

Incluso encontramos a continuación en este manifiesto la expresión “cuadridimensional” (o “cuatridimensional”), utilizada por Zevi (1978) un cuarto de siglo después en *El lenguaje moderno de la arquitectura*:

Y a través de estos medios, altura, anchura, profundidad y tiempo (es decir, una entidad cuatridimensional imaginaria) se aproxima a una expresión plástica totalmente nueva en espacios abiertos. Con ello, la arquitectura adquiere un aspecto más o menos flotante que, por así decirlo actúa contra las fuerzas gravitatorias de la naturaleza (Frampton, 1981:147).

Theo van Doesburg medió entre el neoplasticismo y la Bauhaus, una actitud no exenta de polémica en la escuela alemana, donde ejerció de profesor no oficial. Zabalbeascoa y Rodríguez Marcos (1998:176) señalan el interés que la Bauhaus suscita en la revista *De Stijl* y a su vez, la repercusión que esta tiene en la Bauhaus. Hasta el punto en que Theo van Doesburg se trasladó (por su cuenta) a Weimar en 1921 y “comenzó a editar desde allí su revista.” Incluso el holandés “daba conferencias e impartía clases de composición” (con ‘vaca’ neoplástica incluida) a los estudiantes de la Bauhaus, pero “sin ser oficialmente maestro de la escuela”, solución ‘pacificadora’ adoptada por su director Gropius.

Este pintor, teórico y activista, aceleró algunos cambios en la Bauhaus. Anatxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez Marcos (1998:177) señalan cómo por su influencia aumentaron las críticas “contra el misticismo” de Itten (con gran interés por el color). Curiosamente en octubre de 1922 Theo van Doesburg organizó en Weimar un “Congreso Constructivista que terminaría siendo dadaísta.” Además, Hans Arp y Tristan Tzara se unieron a él tras ser expulsados del congreso de París, cuando André Bretón plantea una nueva tendencia, el surrealismo. Pero sobre todo a nivel docente “el impacto entre los estudiantes de la Bauhaus fue espectacular”, Van Doesburg consiguió que todos se sintieran “inseguros” (objetivo ‘dadaísta’ conseguido). Incluso la imagen gráfica corporativa (“sello” o logotipo) cambió ‘significativamente’ (semántica):

Los cambios en la escuela, desde los símbolos al personal, no se hicieron esperar. El sello expresionista de la Bauhaus había sido ya sustituido por uno de Schlemmer de inequívocos rasgos neoplasticistas (Zabalbeascoa / Rodríguez, 1998:177).

También este culto a la ortogonalidad creó escuela en la cultura del diseño y concretamente en la estructuración del lenguaje de los objetos. Abraham Moles en el capítulo *De la sintaxis de los objetos*, alude indirectamente a una lógica neoplástica, cuestionando el uso preeminente del paralelismo / ortogonalidad, un tópico cultural a superar. Paradójicamente Piet Mondrian rompe con Theo van Doesburg cuando rota la ortogonalidad del cuadro, situando la composición, que sigue siendo ortogonal, girada 45 grados respecto al marco. Nos interesamos aquí por la última de las leyes ‘compositivas’ de la *Teoría de los objetos* de Moles (1974:115), que más adelante revisaremos en paralelo con Baudrillard, otro referente de la cultura francesa que nos aportará *El sistema de los objetos*. Utiliza unos términos lingüísticos en relación con la *Ley de paralelismo / ortogonalidad*, concretamente los “*morfemas abstractos*” (los más habituales: “el ángulo recto y las paralelas” y a veces “los círculos perfectos”) que el ser humano introduce ‘culturalmente’ en la naturaleza (ya artificial):

[...] se concede un predominio cultural al cubo y al rectángulo que son sistemas preferenciales de evolución, *funciones estables*, es decir, funciones que, una vez incorporadas a un lenguaje cultural, *ya no salen de él* (Moles, 1974:115).

La ortogonalidad tiene un histórico referente en la cultura alemana de vanguardia. Marcolli (1978:62) se interesa por la docencia de la Bauhaus, por su indiscutible influencia. Destaca la convergencia de interesantes referentes pedagógicos, desde la autoridad cultural de Klee, que aportó “la introspección” y Kandinsky “la sublimación”,

siendo ambos profesores en aquella escuela alemana. Por otra parte, De Stijl y Piet Mondrian han aportado (fuera de esta escuela) “la representación del carácter del color.”

Un siglo después de su inauguración reconsideramos su interés docente, más allá de aquella influyente arquitectura que internacionalizó la vanguardia. Carlos Primo (2019:7) considera que su “huella” se encuentra en su origen, “en las aulas” (casi una tautología), además de su evidente omnipresencia en el entorno construido y diseñado. Desde la actual cultura docente italiana Alessandro Manetti, consejero delegado de IED Escuela Superior de Diseño de España, destaca su aportación cultural:

La Bauhaus apostaba por una transformación social desde la enseñanza artística (Primo, 2019:7).

Y también como ‘fundamento’ de la docencia ‘internacional’ e intemporal en artes aplicadas:

Por tanto todas las escuelas de diseño han tenido como referente a la alemana por ser la primera que cambió las reglas de la enseñanza de esta disciplina (Primo, 2019:7).

El interés de Zevi (1978:45) por la Bauhaus implica “el tiempo”, en tanto que interactúa con el desplazamiento por el espacio que ‘naturalmente’ invita al paseo / ‘promenade’. La nueva concepción espacial abierta que aportó *De Stijl* (con revista incluida) tiene su paralelismo en la construcción del Bauhaus, en Dessau. Hay que tener en cuenta que el concepto de “la descomposición” es “una invariante importante del lenguaje moderno” culturalmente compartida. Gropius en la nueva sede en Dessau (1925-1926) “desarticula el volumen en tres componentes” (dormitorios, aulas, laboratorio). Este conjunto al no tener el clásico punto de vista dominante implica que “hay que andar: movimiento, por tanto, tiempo.” No obstante Gropius no llegó hasta la radical fragmentación de “los volúmenes en planchas” propuesto (dibujos y ‘casi’ ninguna construcción) por *De Stijl*. Además, los demás arquitectos solo “comprendieron a medias la operación Bauhaus.”

En relación con el interés docente por la Bauhaus, recordemos que durante décadas hubo en las escuelas españolas de Artes Aplicadas una asignatura denominada *Taller*, término (oficial en la legislación docente) similar al utilizado en aquella escuela alemana. Primo (2019:7) se hace eco de “la combinación de educación teórica y metodológica práctica.” La confluencia (teoría y *praxis*) se da en “los talleres” (en plural), lugar cuya denominación tiene resonancias semánticas medievales (gremiales) pero también fabriles, e incluso artísticas (taller del artista). Allí se hacen los prototipos de las ideas innovadoras

que tienen en consideración “el aspecto social del diseño” (incluido el cultural). El ‘italiano’ (intercultural) Manetti destaca su aportación y vigencia:

La Bauhaus motivaba al alumno para que expresara su creatividad personal a través de la práctica y del trabajo manual, metodología que está muy presente en las escuelas de diseño del siglo XXI. Los espacios *maker* y *fab labs* recuerdan a los talleres de la Bauhaus (Primo, 2019:7).

Desde una lectura a un siglo de distancia de su fundación y “más allá de una estética superada” y una idea del diseño, según Primo (2019:7) la “huella de la Bauhaus”, su lección intemporal es: la concepción de la arquitectura y el diseño como “ejercicios de construcción que solo pueden proyectarse al futuro” si antes pasan por “el taller”, añadiríamos que necesariamente experimental.

No obstante, la Bauhaus también tiene críticos, literarios incluso. El norteamericano Tom Wolfe 1930-2018, autor muy conocido por sus novelas *La hoguera de las vanidades* (1987) y *La palabra pintada* (1975), expone explícitamente sus críticas en *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Se le calificó como el Balzac de Park Avenue. Una de sus características era ir vestido con un traje blanco durante sus apariciones públicas ‘oficiales’. En un lugar tan relevante como es la contraportada, se nos anticipa la *feroz* crítica de Wolfe (1982:contraportada), que presentado como “maestro del nuevo periodismo”, cuestiona (sorprendentemente) ‘la nueva’ arquitectura (años 20 del XX) y ofrece una “propia e irreverente revisión” de la Bauhaus. Especialmente crítico con su fundador Walter Gropius y su famosa consigna “empezar de cero”, que Wolfe ‘completa’, equiparándola en importancia con el “no ser burgués” y “acabar con la arquitectura burguesa.”

En el centenario de la fundación de la Bauhaus además de su celebración cultural se incluyen también ciertas cuestiones críticas a tener en cuenta en nuestro planteamiento de contrastes conceptuales. En el centenario de la apertura de la escuela de arquitectura, diseño y artes aplicadas “más influyente del siglo XX” Primo (2019:7) apunta una “relectura de su historia.” Y recuerda como años después Tom Wolfe escribe su ensayo *From Bauhaus to our House* (1981) en el que “deploraba” que, bajo la influencia de Gropius y Van der Rohe (primer y último director de ‘la escuela’), “varias generaciones” de niños se hubieran educado “en colegios que parecían almacenes de piezas de repuesto para máquinas duplicadoras”. Podría decirse que décadas después la Bauhaus había muerto de éxito. La “funcionalidad”, la “ausencia” de ornamentos y la “racionalidad” estructural

(principios que la fundamentaron) debido a un uso y abuso indiscriminado, se convertirían en un “tópico”, incluso en una “caricatura.”

Tom Wolfe centra especialmente su crítica sobre el fundador y utiliza la referencia a Paul Klee (que fue profesor en la Bauhaus) que llamaba a Gropius “el Príncipe de Plata. La plata era lo idóneo. El oro era demasiado chillón para un hombre tan elegante y estricto”. Wolfe (1982:47) hace su propia lectura de la historia, cuando:

De pronto, en 1937, el Príncipe de Plata apareció en Norteamérica. Walter Gropius en persona, en carne y hueso, y para quedarse.

Había huido de Alemania con el ascenso de los nazis, como poco después hicieron “otras estrellas del fabuloso Bauhaus” (profesores como: Breuer, Albers, Moholy-Nagy, Bayer y Mies van der Rohe):

Y llegaron desarraigados, agotados, sin un céntimo, hombres sin patria, apaleados por el destino (Wolfe, 1982:47).

Nos encontramos con que en el centenario de la fundación de la Bauhaus se constata su vigencia, pero la crítica aparece asociada a términos como frialdad, espacios inhóspitos y cuestionamientos muy actuales sobre la sostenibilidad del modelo industrial allí vigente. Primo (2019:7) se hace eco de las reflexiones de Pilar Chías (profesora y decana de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá) quien considera que algunos conceptos como los edificios concebidos como “cajas de cristal” (hoy en día en plena expansión mundial) están superados, al haberse demostrado durante años de uso, que en ellos “se resiente mucho el confort” de la vida cotidiana. Y finalmente la decana se muestra comprensiva con aquel *zeitgeist* fundacional de 1919, al considerar que la preocupación por la sostenibilidad (“hoy esencial” para cualquier arquitecto), “tampoco formaba parte de las inquietudes” de esta escuela surgida en plena “euforia industrial”.

Tom Wolfe denomina a Gropius Dios Blanco nº1, el nº2 es Mies van der Rohe. Desde la crítica, el literato en *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* describe el ‘paseo trasatlántico’ (huyendo del incipiente nazismo), como un relato cinematográfico de la llegada de los Dioses Blancos (incluida la camisa blanca). También entre el blanco y el negro / ‘Black’ aparecerá la posterior docencia en Black Mountain College, ejercida entre otros por Albers, maestro de la Bauhaus ya citado en relación con la docencia cromática:

La recepción de Gropius y sus cofrades se pareció mucho a ciertas escenas típicas de las películas de la selva que se hacían en la época. Bruce Cabot y Myrna Loy hacían un aterrizaje forzoso en la jungla y salían a gatas de la chatarra con camisa blanca (Wolfe, 1982:48).

Wolfe culmina su lección de ‘literatura’ e historia:

Entonces, se ven rodeados de salvajes con un hueso atravesado en la nariz, que en el acto se inclinan, se prosternan y comienzan un extraño canturreo quejumbroso. *¡Los Dioses Blancos! ¡Por fin han bajado de los cielos!* (Wolfe, 1982:48)

Esta fobia a los Dioses Blancos podría entenderse como un ‘antónimo’ de otra fobia, la *cromofobia* cultural que estudia Batchelor (2001), artista, escritor y profesor titular de Teoría Crítica en el Royal College of Art de Londres. Y llega el blanco, en forma poética con Henri Michaux:

Blanco de la llegada del blanco. Blanco sin compromiso, por medio de la exclusión, por medio de la total erradicación de lo que no es blanco. Blanco insano, iracundo, gritando con blancura. Fanático, furioso, acribillando a su víctima. Blanco horrible y eléctrico, implacable, sanguinario. Blanco con estallidos de blanco (Batchelor, 2001:21).

Este ‘poema’ se puede resumir en una rima (texto/tejido), “la blancura está urdida en el tejido de la cultura.” El autor utiliza referentes bíblicos, seguido de algún otro referente de la cultura francesa, que Wolfe podría suscribir con la aparición del blanco y con las referencias a su fin. El ‘rosario’ de blancos tiene su referente concreto en la Biblia (Isaías 1, 18) “Aunque tus pecados fueran como la escarlata, serán tan blancos como la nieve.” Desde la cultura inglesa (Batchelor) se hace referencia a la francesa con Henri Michaux, artista y poeta, del que cita “*Con mescalina*”¹⁶. Completamos este poema, antes iniciado casi anónimamente (H.M.) que se ocupa de “destejer la blancura desde dentro” un poco ‘ácidamente’:

Blanco con estallidos de blanco. Dios del ‘blanco’. No, no un dios, sino un mono chillón. (Esperemos que mis células no se disgreguen). Fin del blanco. Tengo la sensación de que volverse blanco durante mucho tiempo me va a resultar excesivo (Batchelor, 2001:21).

A Wolfe también resulta excesivo otro acontecimiento cultural, se escandaliza cuando al Dios Blanco nº1 (y a su ‘corte’) se le entrega todo un reino:

¹⁶ Michaux, H., “Con mescalina” en *Darkness Moves: An Henry Michaux Anthology 1927-1984*, Berkeley y Londres, 1994, p. 198.

¡Los Dioses Blancos! ¡Por fin han bajado de los cielos! Gropius fue nombrado director de la Escuela de Arquitectura de Harvard y Breuer se reunió allí con él. Moholy-Nagy abrió el Nuevo Bauhaus, que acabó siendo la Escuela de Diseño de Chicago. Albers abrió un Bauhaus rural en las montañas de Carolina del Norte, en el Black Mountain College (Wolfe, 1982:48).

Pocos años antes de que Norteamérica pusiese ‘la alfombra roja’ a los Dioses Blancos, en el contexto de Artes Aplicadas, hemos de referirnos a la alfombra ‘black’ más famosa de la arquitectura, la que Mies van der Rohe desplegó en el año de la crisis bursátil de 1929. La utilizó para acotar un lugar de honor donde aposentar a unos reyes españoles (durante la dictadura de Primo de Rivera), ignorantes de su próximo destino de exiliados (proclamación 2ª República). El color negro también aparece en el fondo de los estanques de su dinámico / ortogonal Pabellón Barcelona, del que hace apología neoplasticista el arquitecto italiano Bruno Zevi, aunque sin subrayar el travertino romano utilizado (similar al de la plaza de San Pedro de Roma). Debemos recordar que la ‘lectura’ del pabellón se hace exclusivamente a partir de fotos en blanco y negro, puesto que, cuando se publica *El lenguaje moderno de la arquitectura*, el pabellón ya no existe (fue desmontado / demolido al terminar la Exposición) y su reconstrucción se concluyó en 1986. Tampoco Zevi enfatiza sus aspectos cromáticos (matizados por los materiales) como la gran cortina de terciopelo rojo, la pared de mármol ónice amarillento, junto a la alfombra negra, sobre la que se asientan las blancas sillas Barcelona, conformando un efímero salón del trono para recibir al rey Alfonso XIII (y a Victoria Eugenia), envuelto en una tridimensional bandera alemana (paredes en rojo y amarillo, con suelo / alfombra en negro).

Zevi (1978:46) entiende que finalmente “el exponente máximo de la sintaxis De Stijl” está en el último director de la Bauhaus. Por tanto, Mies van der Rohe con su pabellón alemán en la exposición de Barcelona de 1929 “constituye la obra maestra de esta poética.” Sus muros de travertino romano (cultura italiana ‘material’) “rompen la inmovilidad de los espacios cerrados” cuando asoman “fuera del volumen” e imprimen dirección y espacialidad al exterior. No obstante, este “fue el inicio y el epílogo” pues esta “descomposición cuadrimensional se convirtió en solaz epidérmico.” Diríamos que como la propia Bauhaus (ya cerrada en Alemania y triunfando en USA) ‘murió de éxito’, como “agradable e insulso ejercicio” de moda, utilizado en balcones, marquesinas, pero también cuando es ‘utilizada’ en artes aplicadas (“muebles y enseres”).

El Dios Blanco nº2 es Mies van der Rohe que también es ‘blanco’ de la crítica de Wolfe. Mies fue designado jefe del departamento de arquitectura en el Armour Institute de Chicago, pero su mayor crítica es que “se le dio a construir un campus, veintidós edificios” grandes, cuando se constituyó (por fusión docente del Armour y el Lewis Institute) el

Instituto Tecnológico de Illinois. La *ferocidad* de Wolfe (1982:48) contra Mies se basa en el hecho de que dicha invitación se produce “en plena Depresión”, con grandes problemas en el sector de la construcción. Un desmesurado encargo para ‘un alemán’ recién llegado y que “solo había terminado diecisiete edificios” hasta ese momento (aunque no quiere reconocer su calidad/cualidad cultural). Wolfe se ‘manifiesta’ finalmente iconoclasta:

¡Oh, dioses blancos!

¡Cuántas genuflexiones! ¡Y qué homenajes!

El Museum of Modern Art honró a Gropius con una exposición llamada *Bauhaus: 1919-1928* (Wolfe, 1982:48).

Insistimos en que, durante el centenario de la fundación de la Bauhaus, además de la necesaria celebración ‘elogiosa’, también se materializan críticas, femeninas incluso, a contextualizar apropiadamente dentro de su *zeitgeist*. Carlos Primo (2019:7) se hace eco de una reivindicación actual, acerca del “papel de las mujeres, relegadas” en la escuela a ciertos “departamentos menores y silenciadas” durante décadas. Este es precisamente el tema de *Bauhausmädels* (Taschen) una reciente publicación de Patrick Rössler. No obstante, se debe tener en cuenta que la “Bauhaus fue una institución moderna”, pero siempre “dentro de los parámetros de la Alemania de los años veinte.”

El ‘blanco’ de la crítica arquitectónica de Wolfe (1982:119) mantiene su color, pero con cambio generacional, los anteriores arquitectos emigrantes blancos ahora son autóctonos. Su *feroz* poética se traslada a 1972, cuando un colectivo de arquitectos (Peter Eisenman, Michael Graves, John Hedjuk, Richard Meier y Charles Gwathmey) conocidos como los Blancos, o los Cinco de Nueva York publican *Five Architects*. El poeta neoyorkino se escandaliza cuando los arquitectos señalan que “el auténtico camino” había que buscarlo en los fundamentos, en “una vuelta a los primeros principios” (¿tautología ‘budista’?). Su estrategia arquitectónica era “regresar al más puro de todos los puristas” (a ‘otro’ extranjero, ahora francés), al “Doctor Purismo, Le Corbusier” y reconsiderar sus propuestas.

Los Blancos / Five dan continuidad al Purismo, ‘naturalmente’ blanco de Le Corbusier. Veamos su narrativa cromática (en la que incluso está el negro), desde una sorprendente policromía en una etapa inicial relacionada con su *Viaje a Oriente*. Batchelor (2001:53) señala como la mayoría de los objetos tenían “un brillante color local” y sus intensos tonos “se entremezclaban” frecuentemente con “negro azabache y blancos deslumbrantes.” El color se intensificaba por su “proximidad” al blanco, no había

“antítesis”, incluso “cooperaban” y “dependían”, conjugaban (como sus verbos) perfectamente. En resumen: los “primeros escritos” de Le Corbusier sobre el color son “brillantes”, en gran medida, gracias a esto (‘conjugación’). La “separación” entre la blancura y el color vendría “más tarde”.

En las narrativas el color también tiene su fundamento. Así también desde la cultura francesa más reciente, el historiador y antropólogo francés Michel Pastoureau en *Los colores de nuestros recuerdos* (Periférica, 2017) “analiza el factor cromático para descubrir la importancia de la paleta en la literatura y la vida”. Pastoureau (2017:8) también viaja a otra época en la que los libros para niños eran “una reserva cromática inagotable.” Además de las imágenes “los títulos” frecuentemente contaban con “un término de color”, como:

[...] si el sintagma “nombre de animal + término de color” constituyera una estrategia de seducción para captar la atención del niño (o de sus padres) y vender el libro: *El conejo azul*, *La vaca naranja*, *El pato amarillo*, *El osito marrón* (Pastoureau, 2017:8).

Sugiriendo algún interrogante:

En *Caperucita Roja*, la pregunta esencial tiene que ver con el color: ¿por qué una caperuza roja? (Pastoureau, 2017:8)

Para no decepcionarnos prematuramente, procedemos a una elipsis en nuestra narrativa, para destacar la fundamental trilogía cromática indicada por Pastoureau (2017:8), de la que queremos destacar (al límite de la cromofobia) la dualidad blanco / negro. Ofrece alguna explicación (anecdótica), correcta como erudición (que obviamos) que “nos decepciona un poco” (‘a tono’ con Wolfe). Pero se interesa más (como nosotros) por las explicaciones “de orden semiológico” que se fundamentan en la estructura misma del cuento, pero también en “la distribución ternaria de los colores.” Aporta una concepción fundamental, “el rojo no debe contemplarse solo” sino “en relación” con el resto de colores (nombrados o solo sugeridos).

Ahí encontramos los tres colores “polares” de las culturas antiguas, alrededor de los cuales se articulan la mayor parte de los cuentos y fábulas que sacan a escena el color (Pastoureau, 2017:8).

Nos cuenta ‘en color’ (como ejemplo) la fábula del cuervo y la zorra:

Un cuervo negro suelta un queso blanco del que se apropia un zorro rojo (Pastoureau, 2017:8).

También aparece el blanco de nuestro ‘relato’:

Y en *Blancanieves* una bruja negra ofrece una manzana roja envenenada a una joven blanca (Pastoureau, 2017:8).

A modo de resumen Pastoureau (2017:8) afirma que, aunque la distribución de los colores es variable, siempre se construye:

[...] alrededor de los tres polos cromáticos y simbólicos: blanco, rojo y negro.

En el relato cromático de Le Corbusier, observamos que cambia su registro cromático con la Primera Guerra Mundial y asocia ‘la razón’ al blanco. Batchelor (2001) nos propone una lectura ‘en color’ de Le Corbusier en *Les arts décoratifs d’aujourd’hui* (1925) desde su versión anglosajona¹⁷:

¡Qué sedas tan relucientes, qué mármoles tan fantásticos y brillantes, qué bronces y oros tan espléndidos! ¡Qué negros tan elegantes, que bermellones tan sorprendentes, que lamés plateados de Bizancio y de Oriente! Basta ya. Estos materiales nos hundan en una neblina narcótica. Deshagámonos de ellos... Es hora de hacer campaña a favor del enlucido y de Diógenes (Batchelor, 2001:53).

Batchelor (2001:53) comenta que el arquitecto “ha dejado las drogas”, (las ‘viejas’ *arts décoratifs*) desde 1920, la Gran Guerra “se ha encargado de ello” y el pensamiento ‘cartesiano’ le lleva a la razón y al blanco enlucido ‘clásico’: “Orden. Razón. Pureza. Verdad. Arquitectura. Enlucido.”

Años después, los Blancos / Five (norteamericanos) practican una arquitectura ‘doblemente’ blanca, inspirada por un Le Corbusier ‘tópico’. Si el arquitecto francés se interesa por “[...] *d’aujourd’hui*”, medio siglo después 5 arquitectos neoyorkinos de vanguardia, tienen el plan de “regresar al más puro de todos los puristas”, al que Wolfe (1982:119) denomina Doctor Purismo (‘necesariamente’ blanco), Le Corbusier. En paralelo para los Five “su Apollinaire era Colin Rowe” un catedrático de arquitectura de Cornell que había escrito una “influyente exégesis” de la obra de Le Corbusier. A los Five se les denominaba los Blancos porque “prácticamente todos” sus edificios eran blancos, “por dentro y por fuera” (tópico a contrastar), como los del “maestro” L.C.

¹⁷ Le Corbusier, “The Decorative Art of Today”, *Essential Le Corbusier: L’Esprit Nouveau Articles*, Oxford, 1998, p. 135.

Tanta blancura implica ‘necesariamente’ cierta cromofobia cultural (‘naturalmente’ occidental). Batchelor (2001) ya desde la contraportada de su texto comienza su docencia lingüística. Define la *Cromofobia* como “aversión a la corrupción o contaminación que provoca el color”, con un tono ‘casi’ de pecado, que desde la antigüedad “permanece latente en la cultura occidental.” La historia evidencia reiterados intentos de “depuración” del color en “el arte, la literatura o la arquitectura” al considerarlo un ente “extraño”, presente por ejemplo en “lo oriental, lo femenino, lo infantil, lo vulgar o lo patológico.” Complementando estas negativas asociaciones semánticas, recuerda los múltiples intentos de relegar el color al nivel de “lo superficial, lo no esencial o lo cosmético.”

En la época de los Blancos se da una importante influencia intelectual francesa, que el norteamericano Wolfe (1982:120) reconsidera. Se expresa en tono ‘bíblico’:

Por entonces, la filosofía (y la jerga) de la lingüística estructural francesa estaba muy de moda en las universidades norteamericanas.

Señala que incluso el arquitecto (‘muy americano’) Robert Venturi desde la re-lectura posmoderna que interpreta el clasicismo de manera iconoclasta, e incluso a pesar de toda su “cháchara” acerca de “lo vernáculo”, “códigos”, “referencias”: se había “contaminado”:

El estructuralismo había provocado en Francia lo que podía llamarse una bruma tardomarxista o marxista manierista. Los estructuralistas suponían que el lenguaje (y por tanto el significado) tenía una estructura subyacente inmutable que brotaba de la naturaleza misma del sistema nervioso central (Wolfe, 1982:120).

Para Wolfe ‘todo’ se había afrancesado:

De manera instintiva, la clase dirigente, los capitalistas, la burguesía se había apropiado de esta estructura para su gobierno y la había saturado de propaganda confusionista (Wolfe, 1982:120).

Wolfe también arremeterá años más tarde contra los lingüistas autóctonos, como Chomsky. Además de con la ‘divinización’ de la Bauhaus, el escritor también será crítico con intelectuales relacionados con el lenguaje. En el relato de Wolfe destaca la dualidad entre protagonista y antagonista, equiparable al antagonismo entre el blanco y el negro. Desde la contraportada de su ‘último’ libro ya se anticipa que Tom Wolfe (2018) siempre fue “un polemista fervoroso, vibrante e implacable”, *feroz* contra algunos “mitos intocables del arte y la arquitectura modernos.” Se anuncia su regreso como ensayista (dieciséis años después) con:

El reino del lenguaje, que se ha convertido en su testamento literario: un texto donde clava su penetrante mirada y afilados colmillos nada menos que en la teoría de la evolución aplicada a la lingüística, cuestiona supuestas verdades absolutas y apunta contra un par de vacas sagradas separadas por un siglo (Wolfe, 2018:contraportada).

Su crítica es ‘interdisciplinar’, cuestionando tanto a Charles Darwin como a Noam Chomsky, “en su faceta de lingüista” y para ello utiliza el concepto dual de ‘sinónimos/antónimos.’ Así a cada uno de ellos contrapone “su respectivo antagonista”, que tienen la peculiaridad de haber sido “despreciado o cuestionado por el mundo académico.” Wolfe (2018:contraportada) nos descubre al naturalista Alfred Russel Wallace, sobre cuyo destino Darwin siempre tuvo “remordimientos y mala conciencia.” También se interesa por el otro antagonista (mantenemos así aquel interés por los contrastes, antes solo cromáticos), se trata del “antropólogo” Daniel Everett, que ha pasado años conviviendo con la “tribu amazónica de los piraha” y cuya teoría sobre el “origen y evolución del lenguaje humano” cuestiona la de Chomsky.

La influencia intelectual francesa (Le Corbusier, ‘inspirado’ además por De Stijl, con Rietveld y Doesburg) sobre la intelectualidad arquitectónica norteamericana, se difunde en sus revistas de vanguardia, algo ‘insoportable’ para el escritor norteamericano Wolfe (1982:122). El más intelectual de los Five era Peter Eisenman, que dirigía el Instituto para la Arquitectura y Planificación Urbana de Nueva York y que estuvo al frente de las revistas *Oppositions* y *Skyline*, que funcionaron como órganos oficiales de los Blancos / Five. En este sentido de manifiesto cultural, son comparables con las revistas *L’esprit nouveau* (Le Corbusier) o *De Stijl* (Theo van Doesburg). Los paralelismos continúan con la afirmación: “Corbu era como un panel transparente” si es “comparado con Peter Eisenman”, incluso literalmente: “Eisenman era Corbu” si este hubiese quedado “hipnotizado” por Gerrit Rietveld (diseñador de mobiliario y arquitecto De Stijl / Neoplasticismo). Wolfe destaca la ‘divinidad’ de Eisenman, quien proyectaba “edificios blancos” que eran la “Estructura Manifiesta del Cielo” (‘otro’ dios blanco) y que el profano los encontraba “incomprensibles.”

Más teórico que Rietveld, nos interesamos por un Theo van Doesburg (vimos su ‘manifiesto’ neoplástico ejemplificado en ‘el devenir’ de una vaca) en sintonía con Le Corbusier que realiza una ‘oda’ a la moderna blancura, re-citada recientemente, sin perder

su tono místico original. Batchelor (2001:55) ‘re-cita’ a Theo Van Doesburg, citado por por Mark Widgley¹⁸:

El BLANCO es el color espiritual de nuestra época, la claridad que dirige nuestros actos. No es ni blanco grisáceo ni blanco marfil, sino blanco puro. El BLANCO es el color de los tiempos modernos, el color que disipa toda una era; nuestra era es la era de la perfección, la pureza y la certeza.

Añade Batchelor (2001:55) que parece como si “el blanco estuviera en todas partes”, o cuando menos en la mente de “los seguidores de Le Corbusier.”

Eisenman es el ‘Blanco-s’ / *The Whites* (Los *Five Architects* de Nueva York: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hedjuck, Meier, expusieron en el Moma N.Y. en 1969) de la crítica más airada de Wolfe (1982:122), a causa de su interés por la lingüística. Cuestiona que las explicaciones de Eisenman fuesen ‘claras’ (‘blancas’ como sinónimo) ni siquiera para “los iniciados” (intelectuales) y pone algunos ejemplos:

Eisenman no paraba de darle al asunto lingüístico... Otros hablaban de *matices sintácticos*, de la *semiología de la infraestructura*, de la *semántica de la superestructura*, de los *morfemas del espacio negativo* y de los *polifemas de la postimagen tectónica* (Wolfe, 1982:122).

Y hablaba de ‘cosas’ como:

[...] la articulación del perímetro de la estructura percibida y su diálogo con el paisaje del entorno (Wolfe, 1982:122).

Al respecto “un lógico” de Harvard preguntó: “¿Y qué contestaba el paisaje?”:

El arquitecto no supo expresarlo verbalmente (Wolfe, 1982:122).

Finalmente, Wolfe también remata la crítica con su propio lenguaje:

El genio supremo de Eisenman era emplear palabras relativamente diáfanos de la jerga lingüística y llevar al pobre cerebro del interlocutor derecho a la flipada cósmica (Wolfe, 1982:122).

La jerga cromática de Le Corbusier sintoniza con otros manifiestos contra el ornamento, como el pionero de Loos en 1908, *Ornamento y delito*. Si Eisenman se aproxima a Le Corbusier, este sintoniza con Adolf Loos, un arquitecto mayor que él, pero de “igual tono

¹⁸ Widgley, M., *White Walls, Designer Dress: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, MA, y Londres, 1995, p. 239.

mesiánico.” Batchelor (2001:53) señala algunas frases del arquitecto vienés: “Hemos ido más allá del ornamento, hemos alcanzado la simplicidad clara y desornamentada.” Añade Loos en su ‘blanca’ cruzada contra el ornamento:

¡Pronto las calles de la ciudad brillarán como muros blancos! Al igual que Sion, la Ciudad Santa, la capital del Cielo. Y estaremos completamente satisfechos (Batchelor, 2001:53).

Completa Batchelor este ‘espíritu’ en el mismo tono mesiánico:

El Cielo es blanco; todo lo que está más próximo a Dios (el Partenón, la Idea, la Pureza, la Limpieza) irradia su color (Batchelor, 2001:53).

Siguiendo el devenir cultural, en los años 30 se aprecia una transformación estética del negro al blanco que Varley (1982:120) describe en el epígrafe *Modas en color. Satén blanco y oropeles*. Lo hace partiendo de un saludable y luminoso descubrimiento científico, cuyos ecos llegarían hasta hoy con ‘la moda ibicenca’. Incluso sorprende que, ya en los años 30, aparezca una sala de exposiciones en Londres, ¡totalmente blanca! En los años veinte del siglo XX los “científicos divulgaron” (por primera vez) la “importancia del sol” con fines saludables, ayudando a ciertas deficiencias alimentarias. Esto tuvo repercusión estética, “el color tostado” mostraba un aspecto saludable en la playa, que era reforzado por “trajes de baño blancos” y su ‘antónimo’ nocturno, los trajes blancos de noche. La influencia entre especialidades de artes aplicadas fue evidente, paso de la indumentaria a “los interiores totalmente pintados de blanco” y así surgió en los años veinte la preferencia por las “habitaciones monocromáticas”, por su aspecto de luminosidad y espacialidad. Las estrellas de la “nueva profesión” del diseño de interiores hicieron su propia interpretación, es el caso de Arundell Clarke que tenía una “sala de exposiciones totalmente blanca” (Mayfair, Londres).

El blanco se manifiesta / proclama culturalmente asociado a la salud y a la higiene. Heller (2004:163) bajo la expresiva denominación *Limpio y esterilizado* destaca que “la limpieza es exterior” mientras que “la pureza está por dentro”, de modo que exterior e interior se relacionan con “el color blanco”. Como sobre el blanco “se puede ver” cualquier mancha, se puede controlar fácilmente la limpieza, en consecuencia “lo que ha de ser higiénico, ha de ser blanco.” Este funcional y semántico fundamento desencadena una renovación del diseño en artes aplicadas. Por lo que ‘necesariamente’ las personas que se dedican a “cuidar enfermos” visten de blanco y también el mobiliario será blanco, que semánticamente se convierte en el color de la salud.

Más de medio siglo después de aquella original galería londinense totalmente blanca, encontramos allí mismo en 1993 otra equiparable. En nuestra narrativa ilustrada con citas, posponemos la negativa afirmación de Hirst sobre los “actores culturales” y ahora nos interesamos por el fenómeno del *White Cube* y sus “garantes y guardianes”. Annie Le Brun (2018:56) define este lugar como “a la vez cámara y caja fuerte”, a modo de simbólico “corazón del sistema”, con museos y galerías que reproducen “su alarmante vacuidad.” No es casualidad que el mismo nombre de este espacio “absolutamente descarnado” (*White Cube*) lo utilice desde 1993 una de las más célebres galerías londinenses de arte contemporáneo. Tiene su lógica, porque:

[...] este espacio en suspensión, cuya blancura está garantizada por dos decenios de construcción filosófica, es la matriz emblemática, al exterior de la cual el arte contemporáneo no puede sobrevivir, ni dentro de un marco privado ni dentro del institucional (Le Brun, 2018:56).

No obstante, según Heller (2004:163), una ‘sobredosis’ de blanco produce reacciones negativas. El contexto es importante, pues cuando recordamos a un enfermo grave dentro de “una cama de ropas blancas” y en la atmósfera esterilizada de los hospitales, el color blanco produce “asociaciones negativas”. Para compensarlo (a modo de ‘cromoterapia’) se empezaron a pintar las habitaciones de “amarillo claro o rosa pálido” y así hacer “más agradable la atmósfera” sanitaria.

Recordamos como en los años 30 del siglo XX se aprecia una transformación estética del negro al blanco, que Helen Varley (1982:120) describe en el epígrafe *Modas en color. Satén blanco y oropeles*. En este fenómeno cultural aparecen implicados diseñadores franceses, fotógrafos norteamericanos e incluso encontramos ‘nobles’ referentes hispano-alemanes con la ‘blanca’ silla / trono Barcelona (1929) de Mies. Respecto a la historia de los interiores “totalmente” pintados de blanco, debe hacerse referencia a los trabajos pioneros del diseñador francés Jean-Michel Frank, concebidos sobre variaciones de blanco y beige. Especial atención requiere el interiorismo del fotógrafo americano Curtis Moffat que diseñaba modernas habitaciones blancas. Los muebles eran blancos (esmaltados o tapizados) y la madera natural preferida para los muebles era el sicómoro pálido. En paralelo los diseñadores modernos usaban tubo de acero, cromo o chapados metálicos, destacando en el ya citado Pabellón Alemán de Mies van der Rohe en Barcelona (1929), la icónica silla Barcelona en cuero blanco y metal cromado. El *White Cube* se ‘anticipa’ cuando ya entonces las paredes se pintaron con “nuevos temples lavables” o incluso con “pinturas de plástico imperecederas” a base de

polvo de mica o mármol, que se mezclaba con plástico en polvo y empastada previamente la pared, se hacía un dibujo mediante incisiones. Nos interesamos por la “moda” de los papeles pintados texturados, que utilizan matices del “blanco roto.”

Para Annie Le Brun el blanco del *White Cube* también está ‘roto’. Nos centramos en el ‘concepto’ *White Cube* que interesa a ‘la razón’ de Le Brun (veremos que tiene sus razones) y que es ‘el blanco’ de su crítica porque simboliza a los actores culturales más nefastos. “Damien Hirst tiene razón”, pero no se trata de la razón cartesiana, pues a Le Brun (2018:55) le inquieta esa:

[...] razón que procura la clarividencia de un cinismo que sustituye aquí a la videncia, para afirmarse como una de las virtudes aplicadas, exaltadas y encumbradas bajo la apariencia de libertad, en casi todas las instancias del arte contemporáneo.

Y denuncia a los responsables de la situación actual debida a:

[...] una indefectible complicidad de los artistas, de los directores de museo, de los marchantes, de los coleccionistas, de los críticos y de los innumerables “actores culturales” garantes y guardianes del *White Cube* (Le Brun, 2018:55).

Cuando Annie Le Brun utiliza el término *White Cube* parece aludir / detectar un nuevo ‘academicismo’ / clasicismo contemporáneo, que nos remonta (mediante otro juego lingüístico) hasta Charles Le Brun representante del clasicismo pictórico, período en el que la cultura francesa vivía cierta aproximación a la italiana. Laneyrie-Dagen (2013:212) vincula la cultura artística francesa e italiana en el siglo XVII, con el clasicismo del francés Nicolás Poussin, cuya carrera se desarrolló en Roma, salvo una corta estancia en París (finales 1640 - finales 1642) a petición de Luis XIII. Luego con Luis XIV, su ministro Colbert y el pintor Charles Le Brun, el clasicismo se identificó con el “gran gusto”, según la concepción estilística definida por la Academia Real de Pintura y Escultura, fundada en 1648 en Francia.

Podría decirse que la Academia en cuanto ‘entidad’ generadora de normas reguladoras, sigue vigente en el actual mercado ‘libre’ del arte contemporáneo. Ramírez, catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, hace unos años ya nos ilustra (texto acompañado por ilustraciones tipo cómic) sobre estos participantes del *ecosistema* artístico, que tanto inquietan a Annie Le Brun. Ya desde la contraportada de su texto se presenta a Ramírez (1994) con la descripción que este hace del universo del arte, partiendo del “modo como se elaboran sus valores” lo que le obliga a examinar:

[...] cada uno de los agentes que intervienen en el proceso: artista, crítico, galerista, coleccionista, museo, *curator*, historiador... Todos ellos se relacionan entre sí, más o menos voluntariamente (Ramírez, 1994: contraportada).

Esto hace que el análisis de Ramírez sea “ecológico” y muestre de manera interdisciplinar (como “los biólogos”), la verdadera y oculta “naturaleza interactiva” de estas “especies” artísticas contemporáneas. También nos interesa su pedagogía, posiblemente influida por su tesis doctoral sobre cómic, la primera en España, según apunta Antonio Altarriba (2022:15): “mi tesis [defendida a principios de 1981] era la segunda que se leía en la Universidad española, después de la de Juan Antonio Ramírez (1976)”, quien nos ‘ilustra’:

Los poemillas con dibujos esquemáticos que acompañan a muchos epígrafes se inspiran en las cartillas escolares, y constituyen un intento consciente de resucitar (jugando irónicamente con ello) los viejos emblemas del Renacimiento y el Barroco (Ramírez, 1994: contraportada).

En la historia de la cultura del diseño de interiores, destaca por su blancura un influyente interior de los años 30. Varley (1982:120) señala como la “apoteosis” de la moda del momento de un “interior totalmente blanco”, el famoso cuarto de estar de Syrie Maugham. Allí se colocaron alfombras blancas diseñadas por Marion Dorn y tejidas por Wilton, con la sutileza de utilizar diferentes puntadas y alturas del pelo, para proporcionarle un dibujo formado por sombras. La tela de satén blanco se utilizó para los cortinajes, sofá y sillones. Los complementos decorativos también blancos: jarrones de vidrio con lirios blancos, y hasta el árbol de Navidad se adornó con gardenias blancas. Diríamos que la ‘sobredosis’ de blancura no podía ir más allá, y antes de la nueva Guerra Mundial, la “locura blanca desapareció hacia 1934” y poco a poco “retornó el color” a la moda.

Pero la locura blanca no desaparece, sus reflejos todavía aparecen en el arte contemporáneo. Insistimos sobre el *White Cube* que interesa a Le Brun (2018:65), asociando semánticamente su blancura con los espejos, que parecen jugar con nosotros. Se trata de “un juego de espejos” que tiene por efecto “decuplicar su omnipotencia recíproca.” Se está refiriendo a los “vencedores” (término bélico) que son “tanto los compradores como los artistas” que se reflejan mutuamente, estos son los “actores de este arte contemporáneo” que se mueven en el *White Cube* y que se encuentran “indisolublemente unidos entre sí por la violencia” (‘pacífica’) “del dinero.” Nos estamos refiriendo a la concepción del historiador del arte Wolfgang Ullrich¹⁹ que ilumina (‘no blanquea’) esta

¹⁹ Ullrich, W., *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlín, Verlag Klaus Wagenbach, 2016.

reciprocidad, fundamento determinante del arte contemporáneo y a la que alude en términos bélicos: “un arte de los vencedores para los vencedores.”

Antes de esta ‘futura guerra’ artística en *White Cube* La interacción entre el blanco y los espejos ya puede encontrarse en los años 30 en la influyente decoración antes comentada que difunden culturalmente las revistas. Varley (1982:121) destaca el protagonismo de un elemento decorativo, “el biombo de espejos” que hay detrás del sofá, del influyente salón blanco de la mansión londinense de Syrie Maugham y que fue reproducido en *The Studio* en 1933. Como ya apuntamos, estaba pintado en “tonalidades de blanco” (desde el blanco claro hasta el crema y el beige) y el efecto se animaba con la textura, las formas, y sobre todo por “las reflexiones de numerosos espejos.”²⁰

Otras “reflexiones” sobre el blanco las hemos apreciado cuando Le Brun (2018:66) relacionaba el *White Cube* con la concepción que Ullrich, asociaba al arte de los vencedores para los vencedores (se pregunta “¿vencedores de qué?”) y que Walter Benjamin²¹ representaría como un cortejo ‘cultural’:

[...] todos los que hoy han obtenido la victoria, participan en este cortejo triunfal, donde los amos caminan sobre los cuerpos de los que yacen en tierra. El botín, que se llevan según la costumbre ancestral, en el cortejo, es lo que se denomina los bienes culturales (Le Brun, 2018:66).

En otro conocido texto de Benjamin (2018:23), esta cultural analogía guerrera podría tener una expresión artística polarizada que en nuestro discurso veríamos en blanco y negro. Un enfoque significativo y plural de las obras de arte implica (sobre todo) a dos polos opuestos, uno se refiere a la dimensión cultural de la obra y el otro subraya su visibilidad. No obstante, para Benjamin esta polaridad no podría ser aceptada por “el idealismo estético”, que proclama “la belleza indivisa” como única posibilidad. Hegel en *Lecciones de filosofía de la historia* ya fue consciente de esta problemática artística.

Otro tipo de cortejo (el de *seducción*) es el que Joseba Zulaika (1997) nos desvela en su *crónica* (ya desde la contraportada), estudiando un caso concreto de la cultura artística, a modo de fenómeno antropológico modélico. La clave está en la expresión “La seducción: ése es mi negocio” y corresponde al comienzo de su entrevista con Thomas Krens, director de la Fundación Guggenheim de Nueva York. Aquí se desvela todo el “proceso de negociación” (parcialmente secreto o reservado) entre las distintas

²⁰ Juego de espejos que ya apuntamos a propósito de la *suite* de Margaret Wittgenstein: viene de la idea de “fila de piezas seguidas” (“Chambre jumelée avec un salon à usage privé”).

²¹ Benjamin, W., “Sobre el concepto de historia”, en *Obras*, Libro I, vol.2, Madrid, Abada eds., 2010.

administraciones vascas y el Guggenheim neoyorkino, y ahora podemos conocer a los principales personajes “involucrados”.

Ramírez (1994:22) nos va desvelando los participantes del *ecosistema* artístico que tanto inquietan a Annie Le Brun. Destaca el proceso de fabricación de los valores artísticos en el ex-industrial entorno fabril vasco, remplazado por ‘la fábrica de arte’ del Guggenheim. En el epígrafe *Fábrica de valores* se empieza por considerar como “la inestabilidad de los valores inquieta al sistema” y por ello este intenta fijarlos. Se puede apreciar un “inquietante paralelismo”, pues si para consolidar los valores humanos “se inventan leyes” (también normas sociales y convenciones), en ‘mayúsculas’: “LOS VALORES ARTÍSTICOS SON EL RESULTADO DE OTRO PROCESO DE FABRICACIÓN.”

Zulaika (1997) en la contraportada de su texto destaca la polémica cultural que desencadena el notorio proceso de seducción de los políticos locales, que va tejiendo (redes, como la tela de araña *Maman* de Louise Bourgeois) el museo norteamericano. Explica “una elaborada estrategia de seducción” a cargo de Krens (‘el’ director americano) “en cuyas redes acaban cayendo los políticos” que estuvieron implicados en la negociación.

Las “manipulaciones” a cargo de la artística fábrica de valores tienen un heterogéneo número de operarios implicados: “teóricos y críticos, galeristas, editores, coleccionistas, etc.” Ramírez (1994:22) indica que cada uno de ellos trabaja con cierta independencia, y no siempre tienen certidumbre de la incidencia final de su contribución a la “cadena de montaje.”

Los museos en la cultura posmoderna ofrecen un peculiar retrato, inquietante por el poder político que ejercen desde la sombra. Zulaika (1997) concluye su presentación (contraportada) proponiendo el caso de Bilbao como ‘arquetipo’, como “modelo del papel que desempeña el mercado del arte” y también “el mundo de los museos” en la cultura posmoderna. Además, nos inquieta al desvelar algunos de los “intereses y juegos de poder político” que a menudo se intentan ocultar detrás.

Finalmente surge una ‘gran’ ironía en la *Fábrica de valores* de Ramírez (1994:22), el desecho *kitsch* pasa a ser máximo exponente artístico contemporáneo con Jeff Koons, que actúa como guardián del Museo con su florido ‘perro’ gigante a la entrada. El poemilla que acompaña Ramírez parece idóneo para la curiosa situación: “*Trabalenguas*: El mundo esta desvalorizado, / ¿Quién lo valorizará? / El valorizador que lo valore / buen valorizador será.” Se compara la fabricación valores artísticos con la de aquellos

“fabricantes de valores” humanos que proponen “comportamientos excelsos” soportados por normas (incluso leyes) y como contrapartida generan “una escoria” con delitos ‘inevitables’. Un proceso ‘sinónimo’ de la artística fabricación contemporánea:

Las factorías de los valores artísticos producen el “Arte en estado Sublime” (con mayúsculas) y lo distinguen de sus desechos: la basura artística, la inmensa producción del arte “sub”, irrelevante o *kitsch* (Ramírez, 1994:22).

La basura artística ‘deviene’ reflejo, del cortejo citado por Benjamin que puede encontrarse en el *White Cube*. Le Brun (2018:66) reconoce en el arte contemporáneo una “réplica de este cortejo” (sinónimos: sequito / cortesano / pretendiente) ya siempre espectacular y seductor (gracias a Zulaika) y en el fondo, con la ‘bíblica’ falsedad de los sepulcros blanqueados. Reales o simbólicos, los “cuerpos de los que yacen en tierra” no están nunca lejos, a pesar de las “apariencias aseptizadas de lo que nos viene del *White Cube*”.

La asepsia del blanco industrial, enfrentado a la suciedad, llega incluso a convertirse en una moral (o ‘moralina’, según tamaño). En este contexto destaca la jerga cromática de Le Corbusier que realiza una apología de la moderna pintura industrial (*Ripolín*) blanca, por supuesto, destacando la importancia del pensamiento (la razón). Batchelor (2001:54) explica la blanca cruzada de Le Corbusier contra la “ornamentación y el colorido” que relaciona con “desorden, falsedad, [...] narcosis y suciedad.” Al respecto es muy elocuente su texto *Una capa blanqueadora: la ley del Ripolín*:

Es preciso que realicemos un acto moral: ¡amar la pureza! [...] Imaginen los resultados de la Ley Ripolín (Batchelor, 2001:54).

Se trata de una revolución en las artes decorativas:

Se pide a cada ciudadano que sustituya sus colgaduras, sus damasquinos, sus papeles pintados y sus estarcidos, por una simple capa de ripolín blanco. *Su hogar se ha limpiado* (Batchelor, 2001:54).

Y en tono mesiánico la blancura se entiende como ‘salvación’ moral, asistida por el pensamiento (cartesiano, incluso):

Luego viene la limpieza interior, todo el proceso adoptado implica el rechazo de todo lo que no sea correcto, autorizado, deseado, anhelado o pensado: ni una sola acción sin haberla pensado antes (Batchelor, 2001:54).

También en los años veinte del siglo XX, el término “ripolín” lo encontramos en grandes obras de la literatura francesa, concretamente en la poética surrealista que Robert Desnos (1900-1945) ofrece en *La Liberté ou l'Amour!* (1927)²² :

Et ce sont des groupes de trois ripolineurs portant au dieu futur des radiateurs rouges, ou, du haut du ciel, répandant sur le monde entier la blancheur d'une aube artificielle ; et ce sont de longues théories de garçons de café, les uns rouges, les autres blancs, placés sous l'invocation de l'archange saint Raphaël, accomplissant le miracle de l'équilibre pour verser à une heure indéterminée le cordial qui vivifiera le nouveau rédempteur.

En párrafos anteriores, Desnos utilizando su prosa poética (también en III. TOUT CE QU'ON VOIT EST D'OR) ha relacionado la blancura con la femineidad :

Quel sinistre démon se borne à les rendre plus brillantes qu'un miroir à dessein de refléter, transformées en négresses, les stationnantes et sensibles femmes à passion. Qu'elles remettent leurs pieds blancs dans ces fins brodequins à torture morale ! Leur chemin sera toujours parsemé des tessons de bouteille à philtre du rêve interrompu, des cailloux pointus de l'ennui. Pieds blancs marchant dans des directions différentes, [...]

Lydia Vázquez y Juan Ibeas se han encargado de traducir esta obra de 1927 (editada por Cabaret Voltaire en 2007) que forma parte de aquellas que el poeta le dedica a su amor ‘imposible’, la cantante de *music hall* Yvonne George (1896-1930). En un fragmento al final del capítulo V. LA BAIE DE LA FAIM, aparece el término “ripolinés”²³ relacionado con las manchas, entre el blanco y el negro:

[...] hisseront en vain du haut des mâts blancs les pavillons noirs annonciateurs de peste s'ils n'ont auparavant, fantômes jaillis de la nuit profonde de l'encrier, abandonné les préoccupations chères à celui qui, de cette nuit liquide et parfaite, ne fit jamais autre chose que des taches à ses doigts, taches propres à l'apposition d'empreintes digitales sur les murs ripolinés du rêve [...]

Nos interesa la obra de Robert Desnos por su concepción surrealista, que conecta creativamente varias disciplinas (literatura, fotografía, pintura, publicidad, música, cine, etc.). Este sentido interdisciplinar ya aparece reflejado en una de sus primeras obras (1922-23), donde utiliza para el título *Rose Sélavy*, conocido *alter ego* femenino de Marcel Duchamp, que inmortalizó en una célebre fotografía de Man Ray (1920-21). En nuestro

²² https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/desnos_liberte_ou_amour.pdf p. 23.

²³ https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/desnos_liberte_ou_amour.pdf p. 47.

trabajo Desnos reaparecerá en relación con Josephine Baker, en tanto integrante de la élite intelectual que asiste al estreno el 2 de octubre de 1925 de *La Revue Nègre*.

La apariencia asepticada del blanco moderno también se relaciona con la nueva tecnología de limpieza, la aspiradora (que ya consideramos en otro epígrafe). La “nueva tecnología” facilita la apología de la blancura, a partir de “las habitaciones blancas de los años treinta”. El blanco de plomo es sustituido eficazmente por el dióxido de titanio de secado más rápido y que tarda más en amarillear, en contrapartida tiene una alta exigencia de mantenimiento. Varley (1982:121) explica como la moda de las habitaciones blancas implicaban “más cuidados” de los que los sirvientes podían proporcionar, urgía una mecanización doméstica. El nuevo blanco es incompatible con los fuegos abiertos, y da paso al uso de la cocina de gas, la calefacción central y ayudantes mecánicos de limpieza como los aspiradores, y químicos como los “detergentes en polvo”, que “facilitan la limpieza”.

Sobre el antiguo blanco de plomo, que Eva Heller (2004:171) contextualiza en *El blanco de los artistas*, se manifiesta la cara ‘negra’ del blanco, que se muestra, desgraciadamente, con rostro femenino. En la época de la “fabricación industrial” de los colores, se produce en gran cantidad el blanco de plomo, que ‘luego’ se evidenciaría que “es tóxico” y al no existir medidas laborales de protección, muchos trabajadores enferman de “parálisis” y mueren “como ningún hombre quería trabajar en esas fábricas, se empleó a mujeres (Heller, 2004:171). Georges Bernard Shaw describió crudamente esta dramática situación:

[...] hacia 1900, las mujeres que no eran suficientemente ricas para casarse ni lo suficientemente hermosas para ser prostitutas, a menudo tenían que arruinar su salud en las fábricas de blanco de plomo o morir de hambre (Heller, 2004:171).

Incluso Bernard Shaw tipifica el ‘blanco’ suicidio femenino:

Muchas se “tiraban al río”, pues morir ahogadas era entonces la forma de suicidio típica de las mujeres (Heller, 2004:171).

En la cultura francesa del siglo XIX y XX, *L’Inconnue de la Seine* tuvo una gran repercusión artística. Este ‘título’ corresponde a una historia muy difundida en relación con el cuerpo de una joven desconocida de unos 16 años, que fue sacado del Sena en el Quai du Louvre en París a finales de la década de 1880 y que se supone un suicidio. Impresionado por la apacible sonrisa de la joven (comparada con la de la Gioconda por

Camus) un patólogo (en la morgue de París) modeló una máscara mortuoria de su cara, de la que se hicieron muchas copias y que en los años siguientes circularon entre la bohemia parisina. En esta mitificación contemporánea, más que la blancura cadavérica se valora la enigmática sonrisa relajada, que hace suponer que se ahogó en un momento de extrema felicidad.

Le Brun encuentra en el *White Cube* cierta especulación con algunos ‘restos’ de la cultura artística francesa (*ready made* de Duchamp). Señala Le Brun (2018:97) que, aunque el *White Cube* y sus “réplicas aseptizadas” quieran ocultarlo, resulta que el arte contemporáneo es “inseparable” de la historia de los “residuos”. Con la disculpa conceptual de las secuelas del *ready made* asistimos a un intenso reciclaje de objetos surgidos de los “flujos del consumo”, procedentes de vertederos, obsoletos o fragmentarios, que han perdido tanto el “valor de uso” como el mercantil. En este sentido económico/semántico se puede afirmar que el “residuo inspira el nacimiento del arte contemporáneo”, situándolo bajo el signo de la “creación de valor a partir de nada”.

Utilizando términos lingüísticos, podríamos decir que pasamos de esta paradoja relacionada con el valor de la nada, a la ironía. Zulaika (1997:221) en su ácida crítica ironiza sobre la interacción dinero-cultura, en relación con la franquicia bilbaína del Guggenheim (‘bilbainada’ = ¡será por dinero, pues!). Sobre los “costes económicos, pues sí, es caro” pero, lanza algún interrogante como respuesta, “¿no son caros los estadios de fútbol, las carreteras y todo tipo de obras?” Finalmente se trata de “dineros de la Cultura” que se gastarían en “subvenciones al cine vasco o a los *bertsolaris*”.

Cuando empezamos a tratar el *White Cube*, vimos cómo Le Brun decía “Damien Hirst tiene razón, la razón que procura la clarividencia de un cinismo [...]” del que ahora comprendemos el componente económico. Le Brun (2018:54) se remonta hasta 2008 cuando Damien Hirst “estrella de la contemporaneidad” se expresa ‘rotundamente’ en ‘La Bolsa’ artística, dejando constancia por escrito en el catálogo de la venta de 218 obras que había organizado él mismo en Sotheby’s Europe:

Aquí se juega la batalla del dinero contra el arte, y en tanto que artista, espero evidentemente que gane el arte. Pero si resulta que gana el dinero, el arte tendrá que rendirse (Le Brun, 2018:54).

Damien Hirst expone sus contradicciones, pero mantiene su habilidad mercantil. Lourdes Gómez (2012:45) se hace eco de una retrospectiva del artista en la Tate Modern, en la que hace 20 años prometió “no exponer nunca allí”, cuando dijo: “Los museos son para artistas muertos. Nunca expondré en la Tate.” Es evidente que siempre hay “tiempo

para rectificar”, incluso si quien lo hace es Damien Hirst, el artista que “dio entidad” al arte contemporáneo británico y “dicta la demanda en subastas internacionales.” A subrayar:

[...] su genio indiscutible para la autopromoción y el dominio del mercado que le ha convertido en un artista millonario, cuya obra se valora en dinero con mayor frecuencia que por sus méritos artísticos (Gómez, 2012:45).

El Guggenheim bilbaíno recubierto de titanio no sigue (‘aparentemente’) la tipología museística del *White Cube*. No es un cubo sino más bien su antónimo y tampoco es casi blanco su grisáceo exterior (pero su interior es ‘bastante’ blanco), aunque pueda parecerlo ocasionalmente en sus reflejos solares. Pero el mejor blanco para las técnicas pictóricas que nos descubre Eva Heller (2004:172) en *El blanco de los artistas* tiene otra cara paradójica, pues el ‘blanquísimo’ titanio era ‘negrísimo’. De origen mineral, este pigmento artificial, mediante “un tratamiento químico del mineral de titanio” (visualmente parecido al carbón) “que es de color negro profundo”, se convierte en el blanco de titanio, que “apareció en el mercado en 1930.” El blanco de titanio no solo es el blanco más blanco, y se ha demostrado que es el “mejor blanco” para todas las “técnicas pictóricas”, además es totalmente inocuo, no como el tóxico plomo antes utilizado. Respecto al vocabulario del blanco cabe ‘apuntar’ una elipsis [...] muy semántica:

El blanco de plomo se llama también albayalde y blanco de Krems. Ningún otro blanco cubría tan perfectamente las superficies [...] (Heller, 2004:172)

Mediando un juego lingüístico (utilizando la homofonía) sustituimos el blanco de Krems por otro blanco (norteamericano) Krens, relacionado con el tipo de estrategias artísticas *White Cube* estudiadas por Le Brun. Aquí el blanco de titanio se torna recubrimiento metálico de titanio del Museo Guggenheim de Bilbao, ‘blanco’ de la crítica de Zulaika²⁴ (1997:219) en la que destacamos la figura del “traductor” (Vidarte) que luego sería director del museo bilbaíno. Apuntamos algunas claves ‘seductoras’:

El ejemplo más claro [‘casi blanco’] de esto es Vidarte. A Krens le sobraba toda la jerarquía política vasca, a excepción de quien ocupaba un puesto inferior en la misma. Vidarte, el traductor, el calificado incluso por sus amigos como “el recadero de Krens”, es el “héroe” indiscutible de la historia tanto para Krens como para Gehry [el arquitecto].

²⁴ Doctor en Antropología por la Universidad de Princeton.

Zulaika (1997:219) señala que a Vidarte le describen Krens y Gehry como “el hombre de granito” (eso que no es arquitecto ‘titulado’) y entre risas se quejan de que “no les da una peseta de más,” tal es “su integridad.” No obstante:

Krens sabe por supuesto que Vidarte es enteramente producto suyo; a él le debe su puesto [...]; fue él quien le dio protagonismo, al utilizarle como “puerta trasera” en la negociación.

Y finalmente, por encima de todo:

Krens sabe que Vidarte no le va a engañar, que su sometimiento es tal que es incapaz de plantearse forma alguna de competencia o deslealtad, que el literalismo más absoluto regirá toda su comunicación (Zulaika,1997:219).

Aunque el blanco de titanio de 1930 no puede ser la pintura utilizada en la obra / manifiesto ‘supra-blanca’ de 1918 de Malevich, esta icónica obra sería digna de exponerse en el Guggenheim de Bilbao, que, aunque sabemos recubierto de placas / escamas de titanio, sería catalogable como *White Cube* por Le Brun, especialmente cuando incluye a su criticado Jeff Koons como guardián de la entrada (dos obras en el exterior / perro florido y flores metálicas). Laneyrie-Dagen (2013:129) observa que hasta el final de la Primera Guerra Mundial no aparecen los primeros cuadros “verdaderamente monocromos” (un solo color). El pintor ruso Kazimir Malevich es el autor del ‘icono’ blanco por excelencia, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de 1918 (óleo sobre lienzo, 79,4 x 79,4 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York), solo utiliza (en dos tonos) el color que materializa con pigmento la “unidad” del espectro “más allá” de los colores y que describe de forma simbólica: “He atravesado la frontera del color y he desembocado en el blanco.” Por influencia del matemático y místico Piotr D. Oupenski, el pintor intenta introducir en el cuadro una: “cuarta dimensión que permitía al espíritu penetrar en un continuo espacio-tiempo”.

Las obras “suprematistas” (proclaman la “supremacía de la abstracción”) pretenden ser “una vía de acceso al infinito”, además de “una realidad más allá de toda forma”, por lo que esta obra en blanco/blanco es ‘suprema’. Laneyrie-Dagen (2013:129) añade a Alexandre Rodtchenko (1891-1956), también ruso y coetáneo de Maliévich, como pintor de cuadros monocromos entre “1918 y 1921” (nunca en blanco). Aunque sus objetivos son más revolucionarios que metafísicos, pues pretendía “acabar con la tradición del caballete.” En este sentido escribió en 1920: “La pintura rusa no es una imitación de la occidental” cuyo “elemento esencial es el cuadro”, por el contrario “nuestra pintura tiene

que ser llevada a las calles, a las cercas [...]”, diríamos que tampoco es muy partidario del museo.

Después de esta máxima ‘blancura’ artística en la estela de aquel *White Cube*, Jeff Koons expone su potencia económica, con ‘efectos secundarios’ para la cultura artística francesa (Duchamp). Javier Lafuente (2019:32) se interesa por una exposición en el Museo Jumex de México, que yuxtapone al artista vivo “más cotizado” del mundo con el “más influyente” del siglo XX. El título de la exposición *Apariencia desnuda: el deseo y el objeto en la obra de Marcel Duchamp y Jeff Koons*, coincidiendo (unos días después) con la consagración de Koons como el “más valorado por el mercado” del arte. Aspecto confirmado por la obra *Rabbit* (1986) (una de las más célebres) que fue comprada en una subasta por 91,1 millones de dólares. Curiosamente en junio de 2021 se plantea ‘culturalmente’ una colecta popular para restaurar su florido ‘perrazo’ a la entrada del Guggenheim de Bilbao, ‘socializando’ los gastos.

Isabel Urrutia Cabrera en noviembre de 2021 publica en un artículo de prensa: “el gran ‘Puppy’ se sentía ayer más que nunca el rey del mambo” (y por extensión ‘semántica’ también Koons). Se refiere a la renovación semestral del pelaje, que se viene efectuando desde hace 24 años (el ‘perrito’ del Guggenheim de Bilbao se inauguró en octubre de 1997), pues hay que renovar las tuberías y digitalizar el sistema de riego, pero sobre todo “cambiar 38.000 plantas”. Es una operación artesanal en la que se incrustan a mano los brotes florales en los orificios de la superficie geotextil, modelada por una malla metálica que sostiene una cantidad monumental de tierra. Urrutia (2021:44) apunta que “se calcula que los cuidados que requiere el west highland terrier más icónico del mundo rondan los 100.000 euros anuales.” Este es el primer año en que Seguros Bilbao se hace cargo del “mantenimiento” (con muda de flores y tareas de jardinería), que necesitan las 16 toneladas de escultura para que no presente calvas ni mal color. Es habitual que además de los dos cambios estacionales, se sustituyan cerca de 4.500 plantas al año por razones muy variadas (pulgón, viento sur, lluvias torrenciales). Según Kepa Sutil responsable de los 20 obreros / jardineros que están trabajando en un andamio a 12 m. de altura: “Esta escultura lleva muchísimo trabajo de conservación, [...] mucho más de lo que supuso su ejecución”.

La crítica de Zulaika (1997) toma referentes literarios en un discurso de seducción quijotesco, protagonizado por Krens y Vidarte. Krens domina la ‘lingüística’ con los “discursos dobles de ambigüedad, glamour, ocultamiento, seducción”. Así ve la relación entre Krens y Vidarte:

Para que los grandes proyectos del héroe quijotesco no se queden en agua de borrajas hace falta que la mente del escudero sea literal, práctica e incapaz de doble sentido. El caballero andante se permite ver gigantes solo a condición de que el escudero vea molinos (Zulaika, 1997:221).

Vidarte (“hombre de granito” y actual director del Guggenheim de Bilbao) se convierte en héroe literario (quijotesco, aunque no monte en ‘burro’):

Como decía Unamuno de Sancho Panza, Krens tiene toda la razón cuando dice que Vidarte es el auténtico héroe. El verdadero mérito no consiste en pelear con gigantes (que bien sabe Krens que eso solo se da en novelas y en los discursos de seducción que gente como él se inventa) sino que haya Sancho Panzas de granito que vean molinos y aun así terminen creyendo en las visiones del amo (Zulaika, 1997:221).

El discurso impositivo del poderoso nos guía para revisar una curiosa y artística duplicidad con el apellido Le Brun (Annie / Charles), así pasamos de la tradición en la cultura española a la francesa, con ecos de Descartes. Laneyrie-Dagen (2013:146) nos lleva hasta la primavera (y, posteriormente, el otoño) de 1668 cuando Charles Le Brun, pintor de corte y director de la reciente Academia Real de Pintura y de Escultura, pronunció allí “dos conferencias”. La primera analiza cómo la “apariencia de un rostro cambia” en función de las emociones del alma, denominadas “pasiones” (según el “vocabulario cartesiano”), o “afectos.” Es la época en que René Descartes redactó sus *Pasiones del alma* (1649) y más tarde Jean de La Bruyère *Los caracteres* (1688), al tiempo que “el absolutismo real pretendía instaurar un control”, tanto de la sociedad que, como de “los espíritus.” En consecuencia, era muy útil “saber interpretar” en la actitud, tanto del cuerpo y, sobre todo en el rostro, los “rasgos distintivos de su carácter”, todo ‘un arte’ con mucho futuro ‘comercial’.

Annie Le Brun entroncada en la tradición vanguardista de la cultura francesa denuncia un nuevo ‘clasicismo’ absolutista, una dictadura (de la moda) en el arte contemporáneo. Señala a tres artistas de éxito como cómplices indispensables de este atropello cultural: Jeff Koons, Damien Hirst y también Anish Kapoor, del que luego reconsideraremos su negro exclusivo. Le Brun (2018) ya desde la contraportada de su ‘manifiesto’ (“evocador de la rabia de 1968”) denuncia el “cinismo” de los más poderosos, que, con sus fundaciones o sus donaciones, se presentan como “grandes bienhechores de la humanidad.” Señala la complicidad indispensable de los más renombrados artistas contemporáneos (los 3 antes citados), que exponen las “mismas obras en todas las capitales del mundo”, espectaculares, monumentales y tan estereotipadas como una comercial ‘franquicia’ internacional de ropa de lujo.

Precisamente Koons y Hirst aparecen implicados en operaciones mercantiles relacionadas con el arte, en un mundo elitista de poco más de 100.000 personas ‘supermillonarias’, lo que les permite manejar cifras escandalosas (según para quien) en las subastas. García Vega (2015) nos documenta sobre el reducido grupo de millonarios que protagoniza las grandes compras. Según el banco suizo Credit Suisse se trata ‘exactamente’ de 128.200 personas con una fortuna que supera los 50 millones de dólares. Algunos de ellos pujaron en Christie’s y Sotheby’s de Nueva York:

Allí estaban marchantes tan poderosos como José Mugarabí (atesora la mayor colección privada de *warhols* del mundo), Larry Gagosian (representante de Richard Serra y Jeff Koons) o Jay Jopling (galerista de Damien Hirst) (García Vega, 2015:25).

“Todos contribuyeron” a apoyar (especulativamente) diferentes vanguardias artísticas: “Impresionista y Moderno y Postguerra y Contemporáneo” y consiguieron vender obras por valor de:

2.359,5 millones de dólares (2.062,5 millones de euros). La mayor cantidad conjunta de la historia. De esta cifra, 1.467,4 millones de dólares corresponden a Christie’s y el resto (892,4 millones \$) a su archirrival [Sotheby’s] (García Vega, 2015:25).

En este juego de reflejos artísticos entre dos Le Brun (Annie / Charles) hacemos un paréntesis para insertar algunas referencias al mercado del arte contemporáneo. Quedan al descubierto algunas cifras escandalosas, exageradamente polarizadas entre la alta cotización en las ventas y la mínima cantidad de ‘fabricantes’ de estrellas artísticas. Estos datos recientes materializan las valoraciones mercantiles teóricas aportadas por Ramírez en su *ecosistema* artístico contemporáneo, incluyendo la fabricación de artistas. Nicolas Galley profesor suizo del Máster de estudios de mercado, explica sin reparos como un grupo reducido de galerías fabrican a los artistas. Rodrigo Carrizo (2012:6) nos informa de la existencia de “los *hacedores de artistas*”, un grupo selecto de curadores, galerías y museos que “deciden lo que es, y no es, arte.” En el mundo del mercado del arte globalizado solo existen “200 galerías que *fabrican* a los artistas” (mundiales) y de estas “hay 30 que lo deciden todo.” A modo de ejemplo de “su poder” un dato: más del 30% de los artistas representados en Art Unlimited (en la feria Art Basel) provienen de las “mismas ocho galerías.”

El mercado especulativo del arte mueve unos 10.000 millones de dólares (10.000 coleccionistas a 1 millón \$) evidenciando la metafórica visibilidad de un iceberg, contrastando la simple percepción con el conocimiento más profundo. García Vega

(2015:25) descubre que “tres mil coleccionistas dominan el mercado mundial”, controlan las subastas y las grandes fortunas crean sus propios museos (Zulaika explica el caso de la familia Guggenheim). Al respecto dice Elena Foster Ochoa (editora y fundadora de la editorial Ivorypress):

El especulador define nuestro tiempo. Ni siente ni padece la obra. Para él es una *commodity* como puede ser el oro o el petróleo (García Vega, 2015:25).

El economista alemán Magnus Resch (fundador de la base de datos Larry's List) descubre a ciertas ‘personas’ que acuden habitualmente a ferias y galerías internacionales, calcula que:

[...] en el mundo operan entre 8.000 y 10.000 coleccionistas. [...] y que manejan al menos un millón de dólares (881.000 euros) en bonos, acciones o dinero. De estos, 3.111 son “visibles” (García Vega, 2015:25).

En cierta sintonía (incluso generacional) con Annie Le Brun (que conoció a Breton), la escritora y crítica de arte norteamericana Dore Ashton (que por su parte también conoció a Rothko y De Kooning), afirma en una entrevista de 2002 que “el arte no es solo dinero”. También “hay cuestiones morales” y no se pueden obviar áreas como “la social” y especialmente “la política.” Observamos en la norteamericana casi un sinónimo de “*Lo que no tiene precio*” de Le Brun. Ashton se interesa por Ortega y Gasset y coincide con su histórico concepto de *La deshumanización del arte*, en la actualidad y señala como muy apropiada para el arte su conocida frase “yo soy yo y mi circunstancia”. Játiva (2002:35) se alarma cuando detecta que los artistas han “dejado de creer que el arte sea tan importante”. Aunque si “les gustaría” que lo fuera, ya no lo creen, y “eso es serio.” Ashton señala que el mundo artístico es “ahora solo negocio y espectáculo”

Con cierta sorpresa descubrimos qué, el negocio del arte tiene docencia (no confundir con ‘decencia’) y una sede universitaria en Suiza. Rodrigo Carrizo (2012:6) se interesa por Nicolas Galley que dirige un máster internacional (de los pocos) en mercado de arte. Este profesor suizo identifica un problema docente en el mercado del arte internacional: cuestiona las formaciones tradicionales, porque “no preparan profesionales competitivos”, ya que se trata de “un negocio” que exige cada vez más conocimientos. Como ‘alternativa’ Galley ha creado el Máster de Estudios Avanzados en Art Market Studies (estudios del mercado del arte) de la Universidad de Zúrich. Este historiador del arte y director de estudios en la Universidad de Friburgo (de 35 años) insiste en la necesidad docente: “En Estados Unidos, más del 60% de los profesionales del mercado del arte no tienen formación específica.”

Frente a la dictadura económica del mercado artístico contemporáneo, se alzan también voces críticas, y no solo de artistas. Con menos frecuencia, también aparecen algunos comisarios críticos, es el caso de los organizadores de la exposición de 2010 *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, CA2M, Móstoles (Madrid). Miguel Cereceda (2010:22) se interesa por un grupo de tres comisarios mexicanos (Mariana Botey, Helena Chávez y Cuahtémoc Medina) que se hace llamar El Espectro Rojo, que en la exposición *Fetiches críticos* abordan algunas “patologías” de la obra de arte en la época de la “crisis del capitalismo financiero.” Allí proponen interesantes “reflexiones sobre los problemas del arte” en la cultura contemporánea, ensayando las “posibilidades crítico-emancipatorias que lo artístico todavía tiene.”

En una entrevista, Dore Ashton hace de su crítica una manifestación positiva sobre la potencial unidad de las artes, ya que comparten unas mismas fuentes referenciales. Játiva (2002:35) le pregunta sobre sus trabajos, en particular sobre *Una fábula del arte moderno*, donde relaciona diferentes artes y artistas. Su respuesta inicial es demoledora: “Lo Artístico es ahora solo negocio y espectáculo”, aunque ve alternativas al afirmar que “todas las artes proceden de las mismas fuentes” (pintores, escritores, compositores musicales). En este sentido ‘interdisciplinar’ Dore Ashton se autodefine como “turista de las artes.”

Como Ashton, también encontramos aportaciones críticas norteamericanas, que vienen desde ‘otro’ tipo de artista contemporáneo en Nueva York. Elena de Rivero, reflexiva y comprometida, lamenta la presión mercantil en la creación, pues el arte contemporáneo “está sometido por completo a las órdenes de mercado”. Ángeles García (2011:47) recoge la clave de su explicación: “El afán por vender y ganar más y más dinero”, en consecuencia, esto “hace que los artistas sean manipulados.”

Recordamos que Dore Ashton es catedrática en la Cooper Union en Nueva York, también conocida como influyente escuela de arquitectura. Estuvo relacionada con los artistas de la célebre New York School (Rothko, De Kooning, Philip Guston, Motherwell o Pollock) mientras ejercía de crítica de arte en el *New York Times*. En su ‘fábula’ artística (*Una fábula del arte moderno*) tiene un sugerente acercamiento a la cultura francesa e, inspirándose en Balzac, propone una triple tipología de artistas: Játiva (2002:35) explica como en su fábula, a partir de *La obra maestra desconocida* de Balzac “desenreda una madeja histórica” que le lleva ‘interdisciplinariamente’ a Cezanne, Rilke, Picasso y Arnold Schönberg. La autora (curiosa) detecta como a lo largo de los años aparecen numerosas

referencias de artistas a esta historia de Balzac (que sus biógrafos apenas citan), es como una “historia de detectives”. Ashton refleja aquellos tres tipos de pintores:

Artistas que son protegidos por el *establishment*, museos, bienales, etc. [...]

Artistas que no son todavía reconocidos y pueden vivir situaciones similares como el joven Poussin. [...]

El tercer pintor, responsable de la obra maestra desconocida de Balzac, es el arquetipo del artista moderno, hostigado por un ansia constante y atormentado por la duda metafísica (Játiva, 2002:35).

Alguna de las respuestas de Dore Ashton son demoledoras y críticas para con el cinismo de los artistas actuales, y hace que nos cuestionemos la existencia misma de un arte moderno como tal. Játiva (2002:35) le pregunta si siguen vigentes esas tres tipologías artísticas inspiradas por Balzac, la respuesta es clara: “Creo que existen”, y va más allá, “yo no sé si ahora existe un arte moderno.” Considera que después de la Guerra Mundial, los artistas “han perdido” una especie de “romanticismo por el arte con mayúsculas.” Y exclama: “Se han hecho más cínicos” y pone el ejemplo de Richter, artista con gran éxito en Nueva York, al que considera “la antítesis de todos los artistas que hay en el libro” (*Una fábula del arte moderno*, de Dore Ashton) es: “Totalmente cínico”.

Frente a la dictadura económica del mercado artístico contemporáneo, Elena de Rivero asocia literalmente artista y vanguardia, compatibilizando la política y las emociones. Ángeles García (2011:47) se interesa por esta artista que vive y trabaja en Nueva York, cuyos trabajos inspirados en los atentados del 11-S la consolidaron como una de las artistas más importantes en Estados Unidos. Reflexiva, autoexigente y comprometida, entiende que el arte tiene que “ir por delante de la sociedad.”

Los comisarios de El Espectro Rojo (Mariana Botey, Helena Chávez y Cuahtémoc Medina) reconsideran la histórica desmaterialización artística, iniciada por Duchamp. Cereceda (2010:22) apunta que “después del ready-made” y la crítica de Benjamin “contra la concepción aurática” del arte, el enfrentamiento “contra su fetichismo mercantil”, se desarrolló en los sesenta y setenta en forma de “arte conceptual” (también *performance*, instalación, *happening*, *land-art*,) y otras tendencias relacionadas con la “desmaterialización” de la obra de arte. Desgraciadamente, de aquella confrontación “no quedó apenas nada diez años más tarde.” Los “viejos modos” de pintura y de la escultura tradicionales “resurgían de sus cenizas” y se “volvieron a utilizar los antiguos canales de difusión” (el museo y la galería). El Espectro Rojo nos alerta sobre la sorprendente manera en que la “resurrección mercantil de los años ochenta” implicó el “desmantelamiento de toda la teoría y la práctica crítica” de la vanguardia.

Desde su experiencia docente Nicolas Galley explica algunas claves, que se desprenden de una revisión del ‘pódium’ disciplinar en el que se siguen cotizando más los soportes tradicionales. El mercado no rechaza ninguna tendencia, puede sostener (fagocitar) todas las vanguardias, equiparando incluso las que en su momento eran antagónicas en sus planteamientos artísticos. Carrizo (2012:6) traza una panorámica disciplinar que confirma que “la pintura vuelve con mucha fuerza” después de su “relativa desaparición” en la década de los 90. La fotografía “pierde interés”. El video mantiene su “dificultad de asimilación por el mercado” y hoy los artistas “vuelven a los soportes tradicionales.” Para ‘escándalo’ de Duchamp, los creadores “se distancian” cada vez más “del arte conceptual”, aunque en parte el mercado lo tenga parcialmente integrado. Sorprendentemente la ‘alienación’ comercial es norma y cínicamente ‘resuelve’ las históricas confrontaciones vanguardistas:

[...] el mercado del arte no rechaza nada. Todo puede ser integrado de una u otra forma. El mercado ha demostrado ser capaz de sostener a todas las vanguardias del siglo XX (Carrizo, 2012:6).

Galley desde su experiencia docente explica algunas claves del mercado del arte que, como en la pasarela de moda (parisina o no), valora la juventud, pero que, a diferencia de las prendas de vestir, “en el mercado del arte no hay rebajas.” Carrizo (2012:6) explica la ‘variable’ juvenil, pues un artista es considerado un “peso pesado” si su obra supera los “100.000 euros” y “no tiene aun 35 años”. Cuando se llega a un cierto nivel de precios “no hay marcha atrás.”

Antes que bajar su precio, los galeristas prefieren hacerlo *desaparecer* del mercado. No lo exponen durante varios meses y el artista en cuestión, simplemente se evapora (Carrizo, 2012:6).

El mercado encontrará el momento de redescubrir a ese artista, pues la opción de bajar su cotización, ‘no existe’:

[...] una rebaja sería un mal gesto ante un coleccionista que ha pagado por una pieza 20. ¿Cómo explica que otro pague 10 por el mismo artista? (Carrizo, 2012:6)

Los comisarios de El Espectro Rojo (Mariana Botey, Helena Chávez y Cuahtémoc Medina) reconsideran que la histórica desmaterialización artística haya dado paso en el nuevo milenio a una falta de cuestionamiento crítico del capitalismo, aceptada con resignación. Caso cerrado por “impotencia”, ‘un clásico’. Cereceda (2010:22) recuerda la historia de las vanguardias, que después de su ofensiva, el arte supuestamente “crítico” y

comprometido quedó “sumido en una extraordinaria confusión.” Frente a la trilogía pictórica inspirada en Balzac que Dore Ashton nos proponía en *Una fábula del arte moderno*, ahora El Espectro Rojo describe ‘otras’ tres principales tendencias en el nuevo milenio: la clínica, la estética y la crítico-política. Pero ninguna parece “ni poder ni querer transformar” este orden, “el capitalismo parece haberse naturalizado.” Y lo que parece más grave:

No hay cuestionamiento crítico del dispositivo general de distribución desigual de la riqueza, ni tampoco de la resignada aceptación por parte del arte de su obstinada condición mercantil (Cereceda, 2010:22).

Ya solo quedan:

[...] reiteradas protestas contra la violencia brutal con la que la desigualdad se impone. Pero, salvo la amarga denuncia, que termina transformándose también en mercancía fetichizada, el trabajo del arte no apunta más que en la dirección de una reiterada impotencia (Cereceda, 2010:22).

Una obra cerrada es característica de un clasicismo como el de Le Brun (Charles), clasicismo pictórico, incluso con ecos de Descartes, buscando un ideal de claridad (aproximación artística al ‘blanco’). Laneyrie-Dagen (2013:217) considera que *El canceller Séguier*, de Le Brun, 1655, Museo del Louvre, es una obra representativa del clasicismo, entendiendo que “la obra clásica es una obra cerrada”, al contrario que el cuadro “abierto” del barroco. Se trata de un ‘clásico’ espacio centrado, que dispone las formas en el centro y ‘cierra’ con un vacío cercano en los extremos. El “control” mercantil del arte contemporáneo, quizás tiene algo de clasicismo absolutista:

La pintura clásica, el arte de una época que aspira a ser la de la razón (Descartes) y la del control de los individuos y los espíritus (la monarquía francesa intransigentemente absolutista y católica), busco un “ideal de claridad.” (Laneyrie-Dagen, 2013:217)

Le Corbusier es un clásico de la modernidad, tópicamente asociado al blanco que Ábalos (catedrático de proyectos de Arquitectura) relaciona con la casa positivista (parodiada por Tati en *Mi tío*, 1958), implicando a Descartes (espacio cartesiano e higiénico) y en relación con los materiales industriales, incluso se considera el ‘blanco’ como un material más. Ábalos (2000:77) afirma ‘positivamente’ (concepción algo taylorista) que se trata de “dar vida a un espacio cartesiano e higiénico” fundamentado en la visibilidad y que evita cualquier connotación con la memoria. Establece una dualidad cromática exterior e interior, y si el espacio público se ha convertido en un “material

continuo, indiferenciado, sin propiedades,” es decir el verde, en el interior este material pasa a ser el blanco.

Este material neutro denominado blanco, no obstante, aparece dotado de unas cualidades de gran interés espacial / arquitectónico. Ábalos (2000:77) describe el “blanco”, como una película que “lo recubre todo indiferenciadamente”, acentúa el carácter “geométrico” y da un carácter “higiénico y luminoso” a los espacios. Por ello su “inmaterialidad consustancial” es coherente con la casa positivista, que es de un material neutro”, el “blanco”, (material moderno, visible e integrador) “igualador al máximo”, de probada eficacia, higiénica (en la arquitectura popular se usa la cal) y también como “desdensificador del espacio.”

En el polémico culto al *White Cube* no deberíamos olvidar que el blanco exige algunos sacrificios, incluso triples (como Koons, Hirst o Kapoor) para alejarse del negro. Heller (2004:163) denomina *El color de la inocencia y de las víctimas sacrificiales*, al blanco que es el color de “lo no manchado por el negro pecado.” Valorado en el culto ‘bíblico’, recuerda que Jesús se sacrificó por los pecados de la humanidad y es “el blanco cordero de Dios.” También fundamento de un tópico ‘maniqueísmo’ animal: el “cordero sacrificial” es siempre blanco, y el “chivo expiatorio” siempre negro.

Pero el blanco en su retórica tiene paradojas y Le Corbusier fue injustamente utilizado como ‘blanco’ / chivo expiatorio. Nunca interesó una lectura objetiva de su edificio / manifiesto de la revista *L’Esprit Nouveau*, de 1925 en París y no se apreció su variado cromatismo, como se puede comprobar actualmente en su reconstrucción en Bolonia. Batchelor (2001:55) relaciona el “racionalismo embriagador” de Le Corbusier, con la “retórica” del orden (también la pureza y la verdad) y la superficie cegadora de color “blanco puro” (recordemos el *Purismo* pictórico que él práctico junto a Ozenfant). El discurso de la arquitectura moderna, ‘cegado’ por la blancura, no ha querido advertir que “la mayoría de sus edificios están *coloreados*.” Mark Widgley que ha estudiado “la paradoja de la retórica de la blancura” señala que su edificio expositivo en París, el *Pavillon de l’Esprit Nouveau*, construido en 1925, el mismo año que escribe *Les arts décoratifs d’aujourd’hui*, estaba pintado con “diez colores” distintos: blanco, negro, gris claro, gris oscuro, ocre amarillento, ocre amarillento pálido, siena tostado, siena tostado oscuro y azul claro.

El blanco reaparece de otra manera en el diseño posmoderno, una vez superada la cromofobia moderna, tal como Heller (2004:169) apunta a propósito de *El color del diseño minimalista*. A la reforma vanguardista de Le Corbusier, Loos y otros coetáneos,

'lógicamente' le sigue la contrarreforma, pues el diseño posmoderno "devolvió el ornamento y el color" a los objetos. No obstante (¡oh sorpresa!) "el blanco continuó", siendo el color principal en el diseño posmoderno, aunque no como protagonista excluyente, sino como "color de fondo", sobre el cual los demás colores quedan realzados.

Pero anteriormente, el blanco en su retórica puede cegar la noble razón, incluso en la tradición de la cultura francesa relacionada con Descartes. Lo hace en tanto discurso principal 'ciego', nada que ver con el histórico y razonado *Discurso del método*. La visión arquitectónica de Le Corbusier blanco (años 20) ciega las historiografías que manifiestan una cromofobia 'inversa'. Batchelor (2001:55) hace referencia a un estudio sobre Le Corbusier donde se constata que "solo realizó un edificio blanco en toda su carrera", según Mark Widgley²⁵. Quien también señala la distorsión documental, pues "la ceguera se ha impuesto a sí misma" y que además es compartida por la "mayor parte de las historiografías" predominantes, de tal forma que "el color es separado del discurso principal" de la arquitectura. Frente a los datos objetivos se impone "el reino de la blancura", con el blanco como fantasía estética, "el blanco como mito" una fantasía tan intensa que produce "ceguera hacia el color", aunque este frente a los ojos.

Este texto de Batchelor parece hecho a medida para criticar a Loos, pionero de la cromofobia a comienzos del siglo XX y anterior al blanco Le Corbusier. A nivel de concepto, el blanco se concibe como 'antónimo' del ornamento. Heller (2004:168) señala que en el diseño minimalista se pretendía "una liberación de todo ornamento y de todo color," apuntando el tópico de que sus edificios eran "blancos por fuera y por dentro", mostrando "poco interés por las necesidades" de los usuarios, paradójico en un manifiesto funcionalista.

Vemos que, ya en 1903, Adolf Loos (1870-1933) diseña una habitación 'muy querida' (dormitorio para su esposa Claire) totalmente blanca, antes de publicar en 1908 el influyente texto *Ornamento y delito*. Luego veremos que, un siglo antes, Goethe ya relacionaba el color blanco con el concepto de 'lo' femenino. Gravagnuolo (1988:102) hace referencia al propio piso de Adolf Loos, 1903 (Giselastrasse, 3, Viena 1). Peter Altenberg publicó dos fotos del piso de Loos en el primer número de la revista *Kunst, Halbmonatsschrift für Kunst und alles Andere* ("Revista quincenal de arte y de cualquier cosa", Viena 1903). Las imágenes de la habitación estaban acompañadas por el texto: "Adolf Loos, dormitorio de mi esposa, paredes blancas, cortinas blancas, alfombras de

25

Widgley, M., *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, MA, y Londres, 1995.

vellón blanco”. Un texto “lacónico” consecuente con la “abstracta elegancia” del dormitorio, una “seducción conceptual” motivada por la simplificación a un único color ‘total’:

El blanco como ausencia, como vacío cromático, como alusión a un mítico clasicismo: la “sacralidad” reservada al dormitorio, lo más íntimo y privado de la casa, halla inequívoca confirmación en el piso que el arquitecto decoró para sí (Gravagnuolo,1988:102).

En cierto modo, esta habitación blanca es un precedente ‘doméstico’ de la ‘instalación’ de Yves Klein en la galería Iris Clert de París, inaugurada el 28 de abril de 1958 con el título de *La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima de sensibilidad pictórica estabilizada*. La exposición se conoció simplemente por el nombre de *El vacío*. Javier Arnaldo (2000:44) nos explica que Klein había “blanqueado todas las paredes” y dejó completamente “vacía la galería.” Era la “primera vez” en la historia del arte que se presentaba una muestra artística en la que “no se exponía nada.” Una vez dentro, al cabo de unos minutos, incluso el blanco desaparecía, era invisible, el blanco se hacía vacío.

Curiosamente en esta edición sobre Loos aparecen rasgos lingüísticos relacionados con la simplificación: la utilización de la minúscula. Esta tipografía formaría parte de la identidad corporativa Bauhaus (todo minúscula) y también de la de su ‘heredera’, la escuela HfG de Ulm, y de Otl Aicher, el más fiel seguidor de la utilización de ‘todo en minúsculas’. La edición sobre Loos está razonablemente prologada por Aldo Rossi, arquitecto italiano contemporáneo que mantiene la negativa ornamental en sus escuetos volúmenes de inspiración clásica. Gravagnuolo (1988:4) señala que “en contra de una norma gramatical” del alemán, Loos escribía los “sustantivos con minúscula inicial.” Siguiendo ese ‘minimalismo’ alfabético, Gravagnuolo al citar los textos originales de Loos ha “adoptado esa singular forma de escribir.”

La relación cromática con el género femenino es objeto de re-consideración por parte de Eva Heller, socióloga y psicóloga alemana, que es profesora de Teoría de la Comunicación y Psicología de los Colores. Comenta en *La influencia de Goethe en el gusto alemán* como este lleva su teoría cromática a la indumentaria, indicando a las mujeres los colores que por su pelo y edad más les convenían (en su época). Heller (2004:286) señala que el principio más importante en Goethe era: “Hacia la armonía por la jerarquía”, esto quería decir que los colores “complementarios no pueden estar juntos.” Solo “un color” puede aparecer con toda su pureza, y el resto opacos (“debilitados con blanco o negro”), y “el color debilitado” debe ocupar la “mayor superficie.” Estos

principios armonizantes también los llevo a su ‘atrevida’ valoración de la indumentaria y Goethe “indicaba a las mujeres qué colores les convenía” llevar de acuerdo a su posición:

A las chicas jóvenes les sienta bien el rosa y el verde marino, y a las mujeres maduras el violeta y el verde oscuro. La rubia se inclina por el violeta y el amarillo claro, y la morena por el azul y el rojo amarillo, y ambas con razón (Heller, 2004:286).

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) coetáneo de Napoleón Bonaparte (1769-1821) parecía así establecer cierta competencia en el ‘imperio’ de la cultura de la moda, ahora vista desde una curiosa perspectiva oriental (documentada por un ‘centro’ de artes aplicadas), el Instituto de la Indumentaria de Kioto (2004:43), que toma en consideración *El estilo imperio y la indumentaria de la corte*. La situación económica después de la Revolución también se vio afectada por el cambio de moda en la indumentaria. La “industria de la seda” de Lyon, un “pilar de la economía” francesa, entró en una “grave crisis”, cuando fue “sustituida por otros materiales”, como el algodón procedente de Inglaterra. Napoleón quiso “reactivar la industria” francesa, imponiendo aranceles a las importaciones textiles y “prohibiendo” al público que “vistiera con muselina inglesa”, aunque estas medidas no fueron capaces de variar la moda.

La Revolución francesa también revolucionó, literalmente, la vestimenta. La alemana Eva Heller (2004:165) se interesa por la blanca moda femenina francesa. Con la Revolución francesa pasó la “moda más dispendiosa de todos los tiempos” (la de los trajes rococó) y llegó la moda imperio (hasta 1830). Las damas ‘solo’ vestían el vestido-*chemise*, sencillo sin mangas ni cintura, “ceñido bajo el pecho y escotado”, usándose los “tejidos: transparentes, vaporosos y blancos.” Como reacción a la ostentosa moda antigua de la nobleza, los burgueses deseaban demostrar “grandeza espiritual.” Su filosofía ‘ética’: “renunciando” a los valores externos se “subrayan los valores interiores”.

Napoleón Bonaparte dictaba la moda, ¡literalmente! y el Instituto de la Indumentaria de Kioto (2004:43) aprecia como después de su coronación (1804), Napoleón empezó a utilizar la “indumentaria como instrumento político.” Literalmente “dictó” la moda con un decreto imperial para hombres y mujeres, relacionado con no llevar “prendas de seda en las ceremonias formales.” En la primera década del siglo XIX se mantuvo la silueta del vestido femenino, aunque el largo de la falda se acortó a partir de 1810.

Goethe, interesado por la cultura clásica greco-latina, debía interesarse ‘necesariamente’ por la nueva tendencia napoleónica, de la que ya en 1810 se hace eco en su *Teoría de los colores*. Con anterioridad y en relación con su famoso viaje a Italia,

reescribe en 1787 el texto teatral de Eurípides sobre *Ifigenia*. Heller (2004:165) señala como el “estilo imperio” francés en el resto de Europa era el estilo clasicista. En su teoría de los colores, Goethe describió así la moda de 1800:

Las mujeres van casi enteramente de blanco, y los hombres de negro (Heller, 2004:165).

Mientras que los trajes negros eran habituales para los días de fiesta, los “blancos eran una novedad.” Y fue una moda con filosofía:

Esta moda femenina blanca se convirtió en una moda mundial porque expresaba el ideal del clasicismo, porque era clásico-griega (Heller, 2004:165).

En aquella época, la burguesía “soñaba con la antigua Grecia”, como se puede apreciar en un célebre fragmento de la *Ifigenia* de Goethe: “buscar con el alma la tierra de los griegos” (Heller, 2004:165). Una expresión literaria de que culturalmente la antigua Grecia se “idealizaba como una democracia perfecta”, según Heller (2004:165) supuestamente los “filósofos eran más importantes” que los políticos y los hombres se valoraban según sus “méritos en el dominio del saber y del arte.”

Si Goethe hubiera llevado al límite su admiración por el clasicismo, habría portado túnica blanca. Que sepamos esto nunca sucedió, aunque en un dibujo de Angélica Kauffman (1741-1807, una de las dos mujeres fundadoras de la Royal Academy en Londres, 1768) aparece Goethe como Orestes en el estreno de 1802; sin embargo, en el siglo XX y para su presentación en la ‘corte’ cultural neoyorkina, otro literato vestirá de blanco, Tom Wolfe. Andrea Aguilar (2018:8) señala que el nuevo periodismo causó furor cuando el negocio de la prensa era boyante. Según Wolfe el objetivo era “excitar emocional e intelectualmente al lector” y este reportero de “pluma afilada” consideró que “molestar era parte de su trabajo.” El veterano editor de *The Nation*, Victor Navasky, “resume en una frase” el legado de Wolfe: “No tengas miedo de decir / pensar lo que tienes en mente y vístete con un traje blanco”.

En su valoración del *zeitgeist* de Goethe, Eva Heller (2004) estudia la relación del blanco y el negro de la indumentaria con el género. De acuerdo a los fundamentos cromáticos ya citados, Goethe no recomendaba de ningún modo un traje de color naranja luminoso, sino castaño (naranja “atemperado”). En su época sería impensable un ‘masculino’ traje blanco, pues:

El blanco se consideraba el color más bello de la moda femenina, mientras que el caballero elegante vestía de negro. Los colores de la pareja ideal debían ser aquellos que, mezclados, dieran el color gris (Heller, 2004:286).

Para la vestimenta de diario, Goethe recomendaba:

[...] los colores como sucios, muertos, los llamados colores de la moda” (todos los matices del marrón) (Heller, 2004:286).

Tiempo después, Wolfe (1931-2018) lleva la contraria a Goethe y hace del traje blanco su ‘imagen corporativa’. En cierta medida era su indumentaria de artística ‘performance’ cultural e incluso como cierta ‘deriva’ del estilo imperio citado, ideal para su presentación en la ‘corte’ acogida en la *White House*. Aguilar (2018) reconstruye el relato ‘de armario’: “el *tweed* de seda blanco” que había elegido resultó ser demasiado caluroso para el verano de 1962, pero con una peculiar concepción del ‘reciclaje’ Tom Wolfe (Virginia, 1931) optó por “usarlo en invierno.” Tuvo un efecto no previsto “a la gente le molestaba”, así descubrió que esa indumentaria era una “maravillosa e inofensiva forma de agresión.” Medio siglo después Wolfe recibe con una amplia sonrisa a Andrea Aguilar en su apartamento neoyorkino:

[...] vestido con un icónico sastre claro (en esta ocasión blanco perla, a juego con su cabellera, camisa azul con gemelos blancos, corbata del mismo tono, estampada con pequeñas raquetas de tenis, calcetines de algodón de rombos y zapatos de cordones blancos y negros). (Aguilar, 2018:10)

La entrevistadora advierte un inconfundible aire “humorístico, llamativo y juguetón”, inherente a este autor y a su obra. Aguilar (2018:10) observa como a Wolfe “le gusta subvertir las reglas”, claro, a su manera.

El científico también puede subvertir las reglas y hacerlo desde una supuesta mejora en el diseño textil, con un súper-tejido ensayado en un reluciente (literalmente) traje blanco indestructible (‘no moda’). Esta es una ficción narrativa cinematográfica de 1951, nominada al Oscar en 1953 como Mejor Guion, pero donde el conflicto económico con los intereses de la industria es real e intemporal (‘anti-consumo’), equiparable al que citamos a propósito de aquel artístico (\$) *White Cube* estudiado por Le Brun. El director de *El hombre vestido de blanco* (*The man in the white suit*) (1951), Alexander Mackendrick (2011) desde la ‘contraportada’ de un DVD, nos aporta un relato cinematográfico en blanco y negro (sobre todo ‘blanquísimo’). Tiene como protagonista a Sydney Stratton

(Alec Guinness) que es un “joven científico aplicado en el sector textil.” Su objetivo es crear un “tejido indestructible” y que permanezca “siempre limpio”, aunque tiene problemas financieros con su investigación. El científico convence al empresario textil Alan Birnley (Cecil Parker) e inicia sus ensayos y logrará crear un “primer prototipo de tejido”, que será confeccionado a su medida en forma de un “reluciente e impoluto traje blanco.” Así el joven científico se convierte literalmente en ‘un hombre blanquísimo’, un faro en la noche. Pero el desarrollo del ‘I+D en las artes aplicadas’ resulta problemático. Las buenas intenciones ‘funcionales’ del científico “chocarán frontalmente con los intereses de la industria”, tanto de los directivos como de los trabajadores (Obsolescencia. no deterioro = no trabajo), convirtiéndose en el “blanco de todos ellos” (literalmente).

La idealización de la cultura griega a comienzos del siglo XIX, tuvo consecuencias en las artes aplicadas relacionadas con el mobiliario y la indumentaria, afectando en particular a la blanca moda femenina imperial. Eva Heller (2004) constata que, aunque la moda femenina del clasicismo “a la griega renunció a los colores” tenía otros atractivos:

[...] las mujeres extravagantes vestían como las diosas griegas, y con sus telas transparentes parecía que iban casi desnudas (Heller, 2004:166).

La influencia clásica les hacía llevar sandalias con correas de cuero hasta las pantorrillas, no llevan medias sino adornos de oro en los dedos de los pies. El ‘minimalismo’ clásico era muy exigente:

La moda establecía que el vestido, el calzado y las alhajas no debían pesar juntos más de 250 gramos (Heller, 2004:166).

El imperial semi-desnudo femenino ‘blanqueado’ podría tener su eco masculino en el literario relato del rey desnudo. El arquitecto Christopher Alexander cita este cuento aludiendo a la internacionalización de la arquitectura moderna de ‘cajas y cajitas’ frecuentemente blancas. En cierto modo equiparable a la película *Prêt-à-Porter* (1994) comedia / sátira de Robert Altman que comienza ‘pisando excrementos de perro’ en las calles de París (Semana de la Moda) y termina con un desfile de moda con las modelos totalmente desnudas (robo de la colección) incluida Rossy de Palma. En la norteamericana película ‘coral’ (pequeñas intervenciones de muchos actores / actrices internacionales ‘de moda’) colaboran grandes nombres de la moda parisina como Jean-Paul Gaultier, Christian Lacroix y Claude Montana. Dols (1973:10) constata como un arquitecto crítico ‘se pasa’ a la literatura. Alexander cree que la mayoría de la población mundial, familiarizada y

usuaria de los edificios denominados ‘modernos’ (arquitectura internacional de ‘cajitas de zapatos’) y que los arquitectos que los construyen denominan “colosales”; piensa que son “absolutamente horribles”, pero “no se atreven a afirmarlo por miedo a no parecer refinados”, de no estar a la última en arte. El arquitecto establece paralelismos ‘fabulosos’:

Para mí, todo sucede como en el cuento del rey engañado por su sastre. Este le dice que le hará un traje que solo las personas nobles podrán ver, haciéndole aparecer desnudo ante todos, sin que nadie se atreva a decir que ve desnudo al rey, por miedo a demostrar que no es noble (Dols, 1973:10).

Siempre resulta problemático señalar la ‘desnudez del rey’. Por ejemplo, en la cultura francesa ‘más ilustrada’ Diderot recuerda la ‘real’ persecución a ‘los protestantes’ (incluso ‘más allá’ de la religión). Andrew Curran (2020:5) autor de *Diderot y el arte de pensar libremente* (Ariel, 2020) señala que Diderot que había escrito y editado ‘sin problemas’ la *Enciclopedia* de la Ilustración, curiosamente “postergó la publicación” de su obra de madurez para “evitar el martirio” de su tiempo. “Las diferencias en el dogma”, como bien sabía Diderot, “tenían una larga y cruenta historia en Francia.” Recuerda que, durante el siglo XVI, los obispos y reyes católicos habían expulsado, colgado, quemado y “masacrado a miles de protestantes.” Un par de décadas antes del nacimiento de Diderot, Luis XIV había emitido el Edicto de Fontainebleau en 1685 y Versalles ordenó un ataque doble contra los protestantes del país, con más de 200.000 expulsados de Francia. Atención al ‘rey’: “¿Dónde, se pregunta Diderot, estaba la voluntad de Dios en todas esas persecuciones y luchas intestinas religiosas?”

En París asistimos a la despedida del ‘rey’ de la moda Jean Paul Gaultier, rodeado de su corte con Rossy de Palma desfilando ‘ya vestida’ (no desnuda como en la película *Prêt-à-Porter* de 1994). Carmen Mañana (2020:30) en *Reciclaje, religión y cabaret*, se hace eco de la despedida de Gaultier (‘rey’ de las pasarelas) “tras 50 años de carrera” con un desfile espectáculo de más de una hora. Boy George cantó *Back to Black* de Amy Winehouse y el diseñador “reunió en el escenario del teatro Chatelet a sus musas y amigas”, entre las que se encuentra Rossy de Palma.

En la cultura francesa de la moda, Annie Le Brun aprecia otro tipo de engaño, por ejemplo, como el acontecido en algún desfile de la moda parisina. Esta autora (2018:141) alude al desfile Dior concebido en el año 2000 por el diseñador Galliano con:

[...] enganchados a la cintura de sus chicas despeinadas, bajo el tejido artísticamente lacerado, cuencos, taza, botellas y demás chatarra que se suponía debían identificar el prototipo del indigente.

Denuncia la “extravagancia de un modisto” deseoso de crear un “acontecimiento mediático.” Para Le Brun (2018:141) es la culminación de la “impudicia” con que desde los años 1990, los “privilegiados” se han apropiado de ‘la cultura’ de las “poblaciones más o menos marginadas”, incluso de las “clases peligrosas.”

La despedida parisina de Jean Paul Gaultier evidenció otros intereses más oscuros (‘casi negros’), inconscientemente sugeridos por la canción *De vuelta al Negro (Back to Black* entonada para Gaultier) de Amy Winehouse. El ‘show’ de despedida de Gaultier “acaparó la atención” de la Semana de la Alta Costura (París), que además de vestir a 4.000 clientes “responde a otros intereses”, como apunta Mañana (2020:30):

Ayuda a reforzar la imagen de lujo y ensueño que rodea a las marcas y las hace deseables, y es un símbolo de prestigio: solo 33 firmas de todo el mundo se encuentran entre las invitadas a desfilar en la Semana de la Moda parisense.

Apunta Mañana (2020:30) que también permite “testar nuevas tendencias” que luego se desarrollarán en el *prêt-à-porter* (con o sin ‘película’ de Altman) y seguirán influyendo en el mundo, hasta en la ‘última’ tienda de ropa popular.

Otro engaño, arquitectónico, se produjo hace varios siglos con la idealización de la arquitectura griega. Goethe, aunque reconocido genio universal de la literatura, tuvo algunas ‘erratas’ que ya vimos respecto a la discusión cromática de las teorías de Newton y también respecto al enfoque científico de la meteorología. Añadimos ahora otra a nivel cultural. Eva Heller (2004:166) es rotunda, “Goethe se equivocaba”, al menos en lo que se refiere al “gusto de los cultivados griegos.” Después de que Goethe publicara su teoría de los colores en 1810, se descubrió que en la Grecia clásica “los templos griegos, y hasta las estatuas, estaban pintados.” De modo que aquello que parecía tan perfecto no eran sino “ruinas que habían perdido su capa de color.” En 1817, el anticuario británico William Gell escribía sobre los colores recién descubiertos de la antigua Grecia: “Ningún pueblo ha mostrado jamás tanta pasión por los colores suntuosos” y ‘lógicamente’ Goethe “no pudo dar crédito” a este descubrimiento.

En esta cadena histórica de engaños ‘reales’ Christopher Alexander (arquitecto, teórico / ‘alternativo’ y famoso intelectual) nos recuerda que... el cuento ‘real’ se sigue representando. Dols (1973:11) toma nota en la entrevista a Alexander, de cómo este

empatiza con la gente que “cuando me conoce representa también conmigo la misma comedia” y me dicen que tienen “un maravilloso edificio moderno en nuestra ciudad, ¿le gustaría verlo?” Y solo cuando les digo que “no tengo ningún interés particular” por tales construcciones “la situación se aclara”, nuestro modo de “pensar y sentir” cierta arquitectura “es muy similar.” Alexander exclama: ¡Es terrible! La gente no quiere ver sus ciudades arruinadas por estos edificios ‘modernos’ ‘ni desea vivir o trabajar en ellos’, pero “no tienen el valor de decirlo”.

Insistimos en las ‘desnudeces’ implícitas de la idealización de la cultura griega a comienzos del siglo XIX con importantes consecuencias en las artes aplicadas relacionadas con el mobiliario y la indumentaria. En este sentido la blanca moda femenina imperial (incluso descalza) tiene un icono muy conocido. Eva Heller (2004:166) se interesa por “la mundana” *Madame de Récamier* que aparece en el retrato de Jacques-Louis David sobre un sofá (que tiempo después se llamó *récamière*), ataviada con “una *chemise* blanca”, muy parecida a un camisón de noche. Señala su ostentoso ‘clasicismo’, pues hasta su cabello es corto y rizado, como el de las estatuas griegas. Madame de Récamier “recibía a sus amigos descalza”, también como las estatuas, “incluso a los 65 años” [‘de la época’].

Recordemos la crítica arquitectónica de Christopher Alexander (que citamos al comienzo de este trabajo) sobre la arquitectura llamada moderna, tópicamente blanca. Ese fundacional *White Cube* tiene una inspiración griega debida a Le Corbusier que quedó impactado en su *Viaje a Oriente* por la arquitectura mediterránea. La problemática funcional (aún más paradójica en una arquitectura también denominada ‘funcionalista’) se da al generalizar una costumbre regional y hace de ello una moda / vanguardia a nivel internacional: ¡un cubo blanco de cubierta plana, propio de un clima cálido, poco lluvioso y con mucha radiación solar, en Estocolmo! Dols (1973:9) reproduce la peyorativa definición que Alexander hace de la “arquitectura moderna” como: una tipología que empezó a construirse hacia 1910 y se consolidó en los años veinte y treinta. Las siguientes generaciones de arquitectos ‘clonaron’ y multiplicaron hasta el infinito estas “construcciones que ahora llenan el mundo”, incluso en versiones más pequeñas y baratas: “simples cajas y cajitas.”

Dentro de este conjunto de erratas históricas, la idealización de la cultura griega tuvo también ciertos riesgos funcionales relacionadas con la blanca moda femenina imperial a comienzos del siglo XIX, popularizada por la representación de Madame de Récamier. Eva Heller (2004:166) plantea un ‘histórico’ alegato feminista (funcional), en relación con los vestidos de muselina, una batista muy fina y transparente. Pero “vestir de

diosa” no era lo más acertado en los “climas fríos”: muchas “mujeres murieron de pulmonía”, la “enfermedad de las muselinas.” Por fin se impuso ‘el pensamiento’ (tal vez incluso griego), la moda de estilo griego era demasiado “poco práctica para durar.” No obstante “el blanco continuó”, manteniéndose como “el color más elegante durante decenios”, pues ‘denotaba’ “el estatus social de la mujer.” Las damas de blanco podían permitirse “criadas” encargadas de “mantener inmaculada la blancura” de sus trajes. Y también surgió entonces un icono cultural todavía vigente, pues de aquella moda ‘clásica’ del blanco “nació también el traje de novia blanco.”

La crítica arquitectónica de Christopher Alexander ‘pasa’ por el ridículo, pero también por cierta comprensión de una indispensable producción arquitectónica en serie, después de la Primera Guerra Mundial (reconstrucción). No obstante, a pesar de esta comprensión inicial, finalmente se muestra muy crítico con el concepto cultural de moda arquitectónica. Dols (1973:10) transcribe la perplejidad de Alexander, cuando exclama “acerca de todo esto” (“simples cajas y cajitas”) lo contemplo como “un error no deliberado.” Originado en los años veinte y treinta cuando se empieza a trabajar desde “un punto de vista artístico original” y con cierta filosofía asociada a “la producción.” Luego todo se descontroló:

A partir de los años treinta, muchas personas comenzaron a leer opiniones sobre estos edificios y a convencerse (si eran gentes refinadas y sofisticadas) de cuán maravillosas eran estas construcciones. Actualmente, tales personas no se atreven a decir: “Esto es una porquería” (Dols, 1973:10).

Desde la cultura del diseño la funcionalidad aparece literalmente relacionada con el funcionamiento de los aparatos que interesan a los diseñadores técnicos. Se desvela aquí cierta cromofobia, sobre la que ya tratamos a propósito del color blanco y que ahora expandimos al color negro, que Heller (2004:168) sitúa dentro del concepto de *El color del diseño minimalista*. Los “diseñadores técnicos” prefieren “el blanco y el negro” pues en tanto no colores, “no se apartan de la función” de los aparatos. Por tanto, para estos técnicos “el color es mera decoración”, pues desde esta concepción pragmática los aparatos “funcionan, aunque no tengan colores”, así que no tienen en cuenta aspectos semánticos, comerciales o de otro tipo.

En este contexto de funcionalidad no debemos olvidar un fundamento muy experimentado en el uso del blanco y negro, como es la legibilidad del texto desde un enfoque cromático. Heller (2004:224) acompaña con ilustraciones empíricas (Fig.51) sus

rotundas conclusiones: “el texto negro sobre fondo blanco es el que mejor se lee de cerca”, incluso aunque las letras sean pequeñas son fácilmente legibles. Respecto a textos largos y de contenido poco conocido, exigen más tiempo para ser comprendidos, y si hay que leerlos de cerca, como ya avanzábamos, “los colores perturban la lectura.” Lógicamente también es cierto lo ‘contrario’ (a modo de antónimo) los textos en blanco sobre negro, es decir, “en negativo, parecen menos importantes” porque se leen peor. Como conclusión, cuanto “menor el contraste de claridad y oscuridad” entre las letras y el fondo, “menos legible” resulta el texto, aspecto que confirma las ya apuntadas afirmaciones de Itten sobre los contrastes cromáticos.

Después de un largo absolutismo en el reinado del blanco, como moda cultural dominante, el negro intenta hacerle sombra, pero su uso no está exento de alguna problemática (artística incluso), que más adelante ampliaremos. Heller (2004:169) hace cierta apología del ‘negativo’, pues los “colores parecen más luminosos sobre un fondo negro” que, sobre un fondo blanco, por lo que los diseñadores prefieren presentar sus obras sobre un ‘espectacular’ fondo negro. No obstante, hay que atender a la dosificación, “el negro es inadecuado para las grandes superficies” y para el diseño interior de espacios habitables, pues su fuerza no permite que los demás colores resalten, sino que los mata.

El negro también tiene cierta correspondencia con oscuros períodos de la historia, interesándonos ahora aquel (coincidente con la criticada aparición del movimiento moderno en arquitectura) en el que se esboza ‘el sistema’ actual de bienes de consumo. Aleix Saló (2012:5) nos remite a los años 20 del siglo XX cuando los Estados Unidos de América, victoriosos de la Primera Guerra Mundial y sobre un nuevo mapa estratégico mundial, se mostraron como “potencia industrial, manufacturera y militar” con futuro.

El símbolo del nuevo orden puede ser el dólar (\$), imagen muy útil para un artista como Hamilton (pionero del pop inglés). Al mismo tiempo, desde la cultura francesa Barthes estudia la mitología implícita en los bienes de consumo, desvelando la realidad ‘ocultada’ (negro) y la cultura del diseño asociada a un automóvil francés de culto. Julier (2010:6) destaca la coincidencia cultural de que Hamilton estuviera trabajando en el cuadro *\$he* (que significativamente incluye el dólar en el título), al mismo tiempo que se publicaba *Mitologías* (1957) de Roland Barthes. En este influyente texto que estudia el “significado social e ideológico de los objetos” y los eventos cotidianos, se evidencian los diversos modos en que la “sociedad occidental se sustenta, se vende y se identifica” a sí misma, mientras al mismo tiempo “oculta la realidad”. Como en el caso ‘visual’ de Hamilton, Barthes explora los “valores que subyacen bajo la superficie” de los objetos, va

más allá de su imagen externa. En su análisis del coche Citroën DS destaca la perfección de su pulida superficie, hasta el punto de que el automóvil “adquiere un aura mágica”, casi “religiosa”.

En la novela gráfica -por ejemplo, de Saló (2012:6)-, el dólar se asume culturalmente como símbolo por excelencia del dinero y, en paralelo, Rockefeller como símbolo de los superricos. Estados Unidos se apoyaba a partir de 1920 en una “gran masa de humildes trabajadores” a sueldo de sus grandes compañías industriales. Estas eran controladas por una “pequeña élite de superricos”, como el magnate John D. Rockefeller, que estaban “más forrados que el asiento de un taxista.”

El mercado del arte y el de los bienes de consumo (\$) tienen un aura que la publicidad multiplica hasta el infinito. Julier (2010:125) señala como los artistas pop de ambos lados del Atlántico exploraron las posibilidades creativas de la representación de productos comerciales. En Nueva York, Warhol representa latas de sopa o paquetes de detergente, que “de-construyeron esa aura” que la publicidad trata de insuflar a los productos. Con su reproducción (repetición serigráfica) Warhol evidencia que no son únicos, sino que “se producen en serie hasta el infinito” en el sistema capitalista. En un sentido equiparable el británico Richard Hamilton (poco antes) ya estaba interesado en la “representación de artículos de consumo.” Desde 1957, desarrolló una serie de pinturas que señalaban las “formas superficiales de los productos”, como los presentaba la publicidad.

Apreciamos que la cultura del diseño se relaciona con la cultura artística en la obra de Richard Hamilton (también en la de Warhol y otros): la ilusión estética puede hacer del aspirador una aspiración cultural, en tanto que llamativo y sensual objeto de deseo, ‘casualmente’ asociado a un diseño ‘femenino’. Guy Julier (2010:126) a propósito de las imágenes de los bienes de consumo reproduce el cuadro titulado “*\$he*” de Richard Hamilton, 1958-1961 (Óleo, celulosa sobre tabla de 122 x 81 cm. Tate Gallery, Londres). Allí presenta “diversos electrodomésticos” por ejemplo “tostadoras, aspiradores y frigoríficos”, pretende así manifestar “el vínculo entre la forma externa” de los bienes de consumo y “su representación” en publicidad, aspecto críticamente subrayado con:

[...] alusiones a una correspondencia entre las suaves curvas externas de los productos que representa y la imagen del cuerpo femenino. Esta conexión entre un producto al que se mira (pero que también se vende y se consume), y su identificación con la mujer, se ve reforzada en el título “*\$he*” (Julier, 2010:126).

Hamilton, estaba interesado en lo que W.F. Haug²⁶ posteriormente llamó la “ilusión estética” de los productos: la “promesa de su valor de uso” (en este caso, llamativos y sensuales “objetos de deseo”) está implícita en su “imagen” y en su “valor de cambio”. Según Julier (2010:126) la investigación de Haug se concentra en lo que denomina “segunda piel” de la estética de los bienes de consumo y de “los valores que transmite.”

Es de dominio cultural general que la publicidad relaciona el cuerpo femenino con los bienes de consumo, como la aspiradora que supuestamente ha de utilizar. Pero al igual que la dualidad entre la femenina cocina cotidiana y las excepcionales, y casi siempre ‘masculinas’, estrellas Michelin, ocasionalmente encontramos a un señor (el ya citado Dyson) pasando el aspirador como ‘Casos de diseño’. André Ricard (2012) estudia el producto *Dyson Dc01 Aspiradora sin bolsa*. Dyson Limited / Reino Unido, 1993. Diseñado por James Dyson que estudió en Gresham’s School y aunque “en principio se decantó por las letras”, poco después se inclinó hacia el mundo del diseño y la ingeniería. También el autor tiene su relato (tal vez recordando su inicial estudio de “letras”):

Mi carrera en el mundo de la aspiración comenzó de forma casual cuando, estando en casa un buen día de 1979, me di cuenta de que mi aspiradora (una de las mejores del mercado) se atascaba continuamente (Ricard, 2012:90).

James Dyson (‘amo de casa’ aficionado) guiado por su instinto investigador:

Al ver que no funcionaba bien, incluso después de haber vaciado la bolsa, me dispuse a buscar una solución. Rajé la bolsa y me di cuenta de que había una fina capa de polvo en el interior que taponaba los poros y que, por tanto, hacía que la aspiradora perdiese potencia de succión (Ricard, 2012:90).

Siguiendo la metodología ‘cartesiana’, una vez definido el problema, comenzó un proceso (que resultó ser más largo y complicado de lo que el suponía) para encontrar una solución:

Era un problema que nadie había solucionado en los más de 100 años de historia de las aspiradoras. Así fue como me decidí a crear una aspiradora mejor (Ricard, 2012:90).

En una entrevista a James Dyson este reitera la limpieza de una habitación, ensayando / proyectando su nuevo aspirador *DC-01*, que ya estudiamos a nivel semántico. Ricard (2012:92) subraya el rigor investigador del ‘futuro’ empresario:

²⁶ Haug, W.F., *Critique of Commodity Aesthetics: Appearance, Sexuality and Advertising in Capitalist Society*, Londres, Polity Press, 1986.

Durante una visita a un aserradero me fijé el que el serrín era recogido por unos enormes ciclones industriales. Estudié el proceso y me pregunté si ese mismo principio podría funcionar en las aspiradoras.

Se dio cuenta de que la clave estaba en el ciclón, que había que ‘domesticar’ y llevar a nivel doméstico:

Se trataba de utilizar la fuerza centrífuga para que el ciclón separase el aire de la suciedad y esta saliese disparada hacia afuera, siendo recogida directamente en el cubo, sin necesidad de utilizar bolsa (Ricard, 2012:92).

Y pasa a la fase final de prototipo para ensayar, corregir, etc. volviendo a la situación doméstica inicial, vuelve a pasar ‘el nuevo’ aspirador:

Desmonté de nuevo mi vieja aspiradora y fabriqué una nueva con unos ciclones hechos con cartón y cinta adhesiva. Tras limpiar la habitación con la nueva aspiradora improvisada advertí que, sorprendentemente, recogía más suciedad que mi aspiradora anterior, así que decidí trabajar en el perfeccionamiento del prototipo para poder patentar la idea (Ricard, 2012:92).

A modo de ‘conclusión’ apunta: “El proceso no fue tarea fácil.” Apunta Ricard (2012:92) que sin pretenderlo inicialmente, James Dyson tuvo que convertirse en empresario (de éxito).

A nivel publicitario, la eficiencia de un aspirador podría expresarse con el cambio del negro al blanco (suciedad / limpieza). En este sentido el perfume más comprado en el mundo utiliza un contenedor blanco con letras negras que ya subrayamos como el contraste más legible. Este perfume femenino intemporal coincide con la combinación cromática propuesta por Loos a Josephine Baker para su casa en París. También veremos esta dualidad cromática en los automóviles más deseados (vendidos). Heller (2004:169) señala la constancia del valor del blanco apoyado por su complementario, el negro, formando el ‘arquetipo’ de los textos, negro sobre blanco. Icónico como ‘su promotora’ Marilyn Monroe, el “perfume más comprado del mundo”, el Chanel nº5, se vende desde 1920 dentro de una ‘minimalista’ “caja blanca con letras negras,” y que está perfilada con unos cantos negros, sin más decoración. A nivel semántico esta sencillez sugiere que “es el perfume de los perfumes” y los años han demostrado que es “un perfume atemporal”, con la ayuda del blanco que “no es color de moda”, es simplemente “un color moderno.”

Varley (1982:119) en el epígrafe *Modas en color. Los deprimidos años veinte*, ofrece un pie de ilustración correspondiente ‘al coche negro’ de los años 20, con una

histórica referencia lingüística / cromática ‘muy’ publicitaria. Los automóviles Ford de las cadenas de producción iban pintados con un “esmalte japonés” secado al fuego, con unas cualidades de resistencia y brillo similares a la laca. Equiparable a las pinturas de los vagones, además secaba más rápidamente, pero con la peculiaridad de que “únicamente existía en negro.” Esta limitación técnica se convirtió en su sello identitario, el “distintivo” de producción del modelo T, sobre el que el fabricante ironizaba: “El cliente puede pedirme un coche en cualquier color, mientras sea el negro”. Algún tiempo después, el modelo A, lanzado en 1927, estaba ya pintado en una “nueva gama de lacas de colores.”

El ‘encadenamiento’ del sistema nos lo ilustra Aleix Saló (2012:5) a modo de novela gráfica con dibujo y guion propios, que revisamos en tres páginas / ‘viñetas’ consecutivas, y que ya anticipamos en algunas páginas anteriores. Años 20 del siglo XX Estados Unidos gana la Primera Guerra Mundial y se convierte en “potencia industrial, manufacturera y militar.”

Se crea un / ‘el’ sistema, con circularidad ‘algo’ viciosa, pues el mismo obrero que fabrica en cadena (autos, por ejemplo), será luego el comprador (¡genial arte conceptual!). Saló (2012:6) se interesa por la “gran masa de humildes trabajadores”, ¡ya! con un potencial poder adquisitivo, “a sueldo de las grandes compañías industriales estadounidenses” (John D. Rockefeller y otros magnates). Aquí está el germen consumista:

[...] algunos avances como la adopción de las cadenas de ensamblaje en los procesos de producción redujeron progresivamente los costes de algunos productos, democratizando así el acceso a los bienes de consumo (Saló, 2012:6).

Y se re-inventa ‘la rueda’:

Los empresarios habían hallado un nuevo nicho de mercado muy lucrativo: producir en serie productos más económicos que pudieran ser comprados por esa gran masa de trabajadores que ellos mismos empleaban (Saló, 2012:6).

Saló (2012:7) pone de manifiesto que el económico automóvil Ford T (negro) es un eslabón fundamental de la cadena ‘evolutiva’ consumista:

La incipiente clase media trabajadora abrazó así el consumismo, compensando sus limitados sueldos con créditos al consumo concedidos por una banca cada vez más generosa.

El crédito bancario complementa un sueldo mínimo y fideliza la clientela. Un modelo americano a exportar a Europa y al mundo:

Mientras que en Europa los automóviles eran considerados productos de lujo, en EE.UU., gracias a vehículos como el económico Ford modelo T, contaban con el parque automovilístico más grande del mundo y una clase media ampliamente motorizada (Saló, 2012:7).

Dejamos el relato (texto y dibujo) de Saló, en su mejor momento (a recordar el crack bursátil de 1929):

Esta democratización del consumo contribuyó a consolidar el crecimiento de las principales compañías industriales del país, de cuya revalorización daban fe los índices bursátiles con el Dow Jones (Saló, 2012:7).

Años después tenemos una historia del automóvil en negro, pero ¡también en blanco! Citamos un pie de ilustración correspondiente a un coche descapotable blanco de los años 30 en el epígrafe *Modas en color. Satén blanco y oropeles*, que evidencia la publicitaria relación del blanco con el lujo. Varley (1982:121) describe el dióxido de titanio como el “omnipresente pigmento blanco opaco” multiusos (colores cosméticos, pinturas de artistas y decoraciones del hogar). A este blanco se unió una “nueva laca celulósica de secado rápido”, proporcionando una pintura duradera para los “vehículos blancos durante los años treinta.” Varley presenta una imagen ‘blanca’ del Auburn 851 de 1935, representativo de los automóviles posteriores a la depresión, y por ello ‘necesariamente’ “grandes y ostensivamente lujosos.” En la actualidad el blanco significa “lujo en la publicidad”, y el “blanco clásico” es uno de los “más populares para vehículos”, como enseguida veremos (con datos).

En el milenio siguiente este cromatismo permanece inalterable en las preferencias de los compradores, certificando con datos la intemporalidad del blanco y negro en la cultura del diseño (y con razones cromáticas de peso, literalmente). Marcos Baeza (2016:38) indica que se producen “1.000 tonalidades de pintura al año”, pero curiosamente esta desmesurada oferta cromática, no parece afectar a las “coloraciones primigenias, como el blanco y el negro”, que sorprendentemente “permanecen como las preferidas” del automóvil. En 2016, el “55% de los coches” producidos han sido “blancos y negros”, y otro 22%, gris y plata.

Para Baeza (2016:38) la clave puede estar en que el blanco tiene un “matiz neutro del que resulta difícil cansarse.” También hay alguna otra razón de ‘peso’, pues la capa cromática de un automóvil suele “pesar de ocho a doce kilos” (tres capas, la base, la pintura y el barniz) en los coches más “grandes y lujosos puede superar los 20 kilos.” Con

un ostentoso prodigio tecnológico, pues para crear “un tono” se requieren “1.000 litros de pintura” y 100 formulaciones (pruebas de mezcla diferente). Para que finalmente el consumidor prefiera el blanco o el negro.

Comparando los porcentajes en diferentes tipologías de coches, siempre encontramos que es muy superior el blanco y el negro, frente a otros colores. Baeza (2016:38) nos ofrece los datos el color de los coches en 2016, en el mundo:

[...] blanco 37%, negro 18%, gris 11%, plateado 11%, rojo 6%, azul 6%, beige 6%, dorado 3%, verde 1%, otros 1%.

Los datos del color de los coches en 2016, en Europa: *turismos medios*:

[...] negro 23%, gris 22%, blanco 21%, plateado 13%, azul 11%, beige 5%, rojo 4%, verde 1%, dorado menos de 1%, otros menos de 1% (Baeza, 2016:38).

Los datos del color de los coches en 2016, en Europa: *compactos y deportivos*:

[...] blanco 27%, negro 18%, gris 15%, plateado 11%, rojo 11%, azul 10%, [...] (Baeza, 2016:38)

Por último, subrayamos un fundamento cultural en las preferencias de los colores de los automóviles. Baeza (2016:38) estima que los “resultados pueden extrapolarse a diferentes zonas geográficas”, aunque destacan algunos continentes, como Asia y África, en los que:

[...] el blanco alcanza la mayor predominancia: 48 y 47% del mercado, respectivamente.

Y en países como China llega hasta el:

57%, casi seis automóviles de cada diez (Baeza, 2016:38).

En África la popularidad se relaciona con su capacidad de “reflejar la radiación solar.” Nos interesa destacar como los fundamentos funcionales africanos, cambian radicalmente en Asia, donde las “bases del fenómeno” comercial hay que buscarlas en las “raíces culturales”, porque:

[...] el blanco es uno de los tonos con mayor trascendencia social: simboliza la fuerza y pureza, se asocia al canon de belleza y es el color del duelo, en contraste con el negro de occidente (Baeza, 2016:38).

Curiosa paradoja relacionada con el ‘the end’ (no obstante, en occidente también se venden muchos coches ‘de duelo’).

2.13 Menos Levi's y más Lévi-Strauss en la cultura del diseño

En la revisión del color blanco aplicado a la indumentaria (artes aplicadas) Eva Heller curiosamente incluye el azul en el contexto del blanco. Desde este presupuesto teórico podríamos considerar los pantalones vaqueros como un 'eco' / sinónimo del blanco. Particularmente utilizado en el estilo imperio (napoleónico) y, como vimos, por influencia de la idealización de la cultura clásica griega. Esta, con la 'democratizadora' blanca túnica, y los 'progresistas' pantalones vaqueros azules comparten un sentido de uniformidad social. Heller (2004:165) plantea que la "moda uniformizante de los *jeans*" en el siglo XX quiso expresar una "actitud progresista", en el sentido de que "no juzga a nadie por su aspecto." Al reconsiderar "la moda única del vestido blanco" del siglo XIX, se pone en evidencia su "pertenencia a un estrato social" (capaz de mantener una 'costosa' blancura) que, no obstante, deseaba "representar los verdaderos valores de la cultura."

Pero Annie Le Brun ('El Moreno') encuentra algún punto negro en el azul de esta nueva uniformidad contemporánea, la de los vaqueros que nos marcan 'a fuego' con su marca. Se constata un "uniforme adoptado" por las "mismas clases de edad en el mundo entero", de ahí surge una denuncia de Le Brun (2018:128) sobre esas zapatillas de deporte y los pantalones de chándal, dado que ya se conoce que esos productos (y muchos más) han sido fabricados con poca ética. Afirma que "las marcas nos están marcando" desde hace tiempo. Ya se conocen las "condiciones de trabajo" que muchas "multinacionales imponen en sus fábricas" repartidas por el mundo, y aporta un listado de países fabricantes 'menos' civilizados, que no suelen reflejarse en el '*made in /.../*': Turquía, Camboya, Bangladés, o Bulgaria, Rumanía, Moldavia, Ucrania, Georgia, Macedonia, etc.

Marcados a fuego como las reses, 'un tejano portando un ídem', metafóricamente el negro del 'quemado' se transforma en crítica cultural con un *Libro Negro* ('sinónimo' de *No logo*), que nos alerta sobre *Los valores impuestos por las marcas frente a la crisis de opinión*. Werner y Weiss (2004:51) constatan el hecho de que productos como zapatillas, componente de ordenador y tejanos se "fabriquen pagando sueldos de hambre", sorprendentemente "pasa a un segundo plano." Los autores citan a la periodista Naomi Klein (2004) en su libro *No logo*, cuando apunta que ya es posible percibir algunas "grietas y fisuras de la fachada del esplendor" de las grandes marcas.

La crítica cultural puede hacerse vestido con traje blanco, como Wolfe, o simplemente con un *Libro Negro* que complementaremos con *No logo* citado por Le Brun (2018:127) en relación con el impacto considerable que conoció en el año 2000, la

reflexión de la periodista norteamericana Naomi Klein sobre “la tiranía de las marcas.” La agitadora cultural francesa se interesa por la ropa de diseño / marca en su crítica cultural, especialmente centrada en la mercantilización artística contemporánea. Detecta Le Brun que pasados 20 años de *No logo* una vez “integrada la crítica” y reciclado el discurso contestatario, “las marcas se han vuelto más agresivas.” Sobre todo, en la ropa, puesto que vale “mucho más que ella misma”, dado que propone “un estilo de vida” e incluso una visión del mundo.

No logo (2004, original en inglés de 1999) se valora como ‘libro de culto’ de una tendencia crítica, que revisamos aludiendo a otros referentes icónicos anteriores, también en la cultura francesa. Con cierta polémica se ha presentado este texto como “el manifiesto del movimiento antiglobalización.” Andrés Padilla (2001:16) señala que “cada cierto tiempo aparece un libro”, que diríamos ‘marca’ una época y adquiere la categoría de “*biblia* de un movimiento o una generación” y pone algunos ejemplos que precedieron a *No logo*. Entre los textos más influyentes está *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, y también *La condición posmoderna*, de Jean François Lyotard, o el “endable” *Generación X*, de Douglas Coupland.

La crítica cultural se centra en las ‘negras’ condiciones de producción, casi invisibles, que acompañan a los diseños de marca, una problemática que forma parte de todo un sistema y con aspectos que... ¡los estudiantes de diseño deberían conocer! Ya desde la contraportada del libro de Klaus Werner y Hans Weiss (2004) se presenta a este periodismo de investigación que “denuncia los excesos”, concretamente los que se cometen “en nombre del beneficio empresarial” de algunas de las grandes firmas mundiales. Se analiza el aspecto laboral y estratégico de varias compañías multinacionales, con un dramático balance, ‘a conocer’:

[...] niños que confeccionan ropa en el Tercer Mundo, experimentos con medicamentos en poblaciones que ignoran los efectos secundarios, prácticas laborales de semi-esclavitud, destrucción masiva del medio ambiente, golpes de estado o fraudes electorales (Werner / Weiss, 2004:contraportada).

En este desolador panorama contemporáneo habría que honrar la memoria de los seres anónimos que proponía Walter Benjamin y que pueden reflejar anteriores penurias históricas, también a ‘descubrir’ por los jóvenes estudiantes de arte, como los aquí relacionados con:

La exposición ha surgido de un proyecto colaborativo entre varias escuelas de bellas artes -la *WiBensee Kunsthochschule* de Berlín (*Visuelle Kommunikation. Digitale Medien*); la *École des Beaux-Arts de Bordeaux*, la *Escola Llotja d'Art i Disseny* de Barcelona- y la Casa de Velázquez de Madrid para recordar el 76 aniversario de la muerte de Walter Benjamin en Portbou (Parcerisas, 2017:106).

Al respecto Pilar Parcerisas (2017:106) empieza por presentar un texto de Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia*, 1940: “Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de los que no tienen nombre.” Luego los estudiantes han recreado unas “maletas imaginarias” a partir de esta lectura de Walter Benjamin (Berlín, 1892 – Portbou, 1940). Se supone que el filósofo llevaba consigo “una copia de estos documentos en una maleta”, en su huida al exilio antes de decidir “poner fin a su vida” (26 de septiembre de 1940) en Portbou, al ser “detenido por la Gestapo” (y conocer que sería repatriado).

Como en un cuento, la semántica / retórica creada por los diseñadores para las marcas nos transportan a un mundo imaginario, mientras que en el mundo real los empresarios de tejanos nos venden un estilo de vida. Werner / Weiss (2004) comparten la concepción semántica sobre el consumo que plantea Jeremy Rifkin, economista y escritor estadounidense:

Comprar una marca transporta a los compradores hacia un mundo imaginario; tiene la sensación de que realmente comparten con otras personas los valores y los significados creados por los diseñadores (Werner / Weiss, 2004:50).

En paralelo conocemos que estratégicamente Nike “comercia no solo con calzado deportivo”, sino también con un “sentimiento de bienestar colectivo.” Con una concepción equiparable se ‘manifiesta’ Renzo Rosso, propietario de la empresa de tejanos Diesel, así lo expresa:

Nosotros no vendemos un producto, vendemos un estilo de vida. Creo que hemos creado un movimiento. El concepto de Diesel lo es todo. Es la forma de vivir, la forma de vestirse, la forma de hacer algo (Werner / Weiss, 2004:50).

Comparemos esta importante ‘confesión’ del empresario de tejanos, con el original (Alejandro Jockl, traducción). Hemos subrayado las pequeñas diferencias ‘totalitarias’ en el concepto Diesel (W.= lo es todo / K.= está en todas partes), a cuál de ellos más terrible.

Además, Naomi aporta un justificado ‘toque femenino’ en *El nuevo mundo de las marcas*. Naomi Klein (2004) recoge las declaraciones de Renzo Rosso a la revista *Papers*:

Nosotros no vendemos un producto, vendemos un estilo de vida. Creo que hemos creado un movimiento. (...) El concepto de Diesel está en todas partes. Es la forma de vivir, la manera de vestir: es la manera de hacer las cosas (Klein, 2004:51).

Anita Roddick, la fundadora de The Body Shop, le explico a Naomi Klein (2004:51) que “sus tiendas no dependen de lo que venden”, sino que son “transmisoras de una gran idea”, que se basa en “una filosofía política sobre las mujeres”, también sobre el medio ambiente, e incluso (como apoteosis del cinismo) “la ética de la economía”.

La crítica editorial sobre *No logo* esquematiza su contenido conceptual, alertando sobre las estrategias mercantiles de marca y su negativa repercusión en la docencia. Padilla (2001:16) observa que la periodista canadiense Naomi Klein (Montreal 1970) estudia la evolución de las empresas multinacionales durante el último cuarto de siglo desde “tres vertientes interrelacionadas: publicitaria, empresarial y laboral.” Ya desde los años 70 algunos “logotipos como el cocodrilo de Lacoste” pasaron a integrarse en “la vida diaria”, desplazándose desde las pistas de deporte. Este hecho pionero se ha normalizado y la publicidad se encuentra ya incluso en el (aparentemente ‘inocuo’) “patrocinio de aulas y laboratorios de investigación” de Universidades públicas, una tendencia ya consolidada en Estados Unidos y en el Reino Unido.

Las artes aplicadas participan en este sistema / *nuevo mundo de las marcas*, ‘mediante’ el diseño gráfico. Klein (2004) aporta la clarificadora concepción del famoso diseñador gráfico Tibor Kalman que resume ejemplarmente el “cambio de papel de las marcas”:

Antes se creía que la marca consistía en la calidad, pero ahora es un distintivo estilizado del coraje (Klein, 2004:51).

Esta ‘brillante’ idea de “vender el mensaje” (de coraje) que transmite una marca, “y no un producto” entusiasmó a los ejecutivos:

[...] pues les ofrecían unas oportunidades de expansión en apariencia ilimitadas. ¡Después de todo, si la marca no es un producto, puede ser cualquier cosa! (Klein, 2004:51)

Una marca representativa de este sistema cultural es la de los ‘populares’ vaqueros Levi’s que ya forman parte de los pantalones de culto y que ocultan algunas importantes ‘imputaciones’. Werner / Weiss (2004:314) aportan algunos datos inquietantes sobre Levi

Strauss & Co. sus productos y marcas: tejanos, ropa y accesorios de las marcas Levi's y Dockers. Tiene una plantilla de 17.000 trabajadores (en 2.001) que resultan implicados en las imputaciones a 'la marca': "explotación, acoso sexual y otras irregularidades en empresas proveedoras." En el mercado de tejanos, Levi Strauss es el "número uno indiscutido", sin embargo, la empresa con sede en San Francisco (Estados Unidos) tiene solamente 21 fábricas propias. Y un dato 'cultural' de Levi's: la mayor parte de esos "pantalones de culto" se cosen en más de "sesenta países", en las más de "seiscientas fábricas" proveedoras, unos aspectos productivos que propician cierto 'descontrol'.

Sorprende que, en un primer momento, Levi's no vende una imagen de estilo de vida. Al final la publicidad ¡siempre tiene razón!, aunque pueda parecer irracional. Klein (2004:50) señala que a finales de la década de 1990 Levi's comenzó a perder su cuota de mercado y creyó que, a pesar de sus grandes gastos, "la empresa no había logrado trascender sus productos y convertirse en un significado autónomo." Al respecto especulaba Jennifer Steinhauer en The New York Times:

Quizá uno de los problemas de Levi's es que no tiene Cola.

No tiene pintura de paredes con el color de sus telas. Levi's fabrica esencialmente un artículo de consumo: vaqueros. Sus anuncios evocan la vida ruda al aire libre, pero Levi's no ha promovido un estilo especial de vida para vender otros productos (Klein, 2004:50).

Veamos alguna de las imputaciones a los vaqueros Levi's y que podríamos titular como... 'el cuento' de la costurera búlgara. Werner / Weiss (2004:314) presentan algunas "imputaciones" a Levi Strauss & Co.

La costurera Ruzkhova, de 38 años, contó que cuando finalizaba su turno de trabajo, las empleadas (alrededor de 150) eran obligadas a desnudarse ante la dirección de la empresa. Al parecer lo hacían para evitar robos. Ruzkhova rehusó desnudarse y fue despedida de inmediato (Werner / Weiss, 2004:314).

Cuando estos hechos se difundieron públicamente la "empresa intervino" ante su proveedor búlgaro. Aunque hasta hoy en día "no existe un procedimiento de control transparente", institucionalizado e independiente. Werner / Weiss (2004:314) añaden que también "se vulneraron otros derechos laborales", por ejemplo, mediante la imposición de "horas extras obligatorias."

Levi's cambia su 'no estrategia' inicial y se suma a este nuevo mundo de las marcas con un arreglo publicitario posterior, proponiendo también una imagen de estilo de vida. Klein (2004:50) constata un beneficio recíproco, con el cambio de paradigma de las

“agencias publicitarias”, que toman el mando y actúan como “asistentes de marca” que identificaban, conformaban y protegían el alma de las empresas. Esto favoreció la “industria estadounidense de la publicidad”, que en 1994 tuvo un aumento de gasto en el sector incrementándose un 8,6% respecto al año anterior, pasó de estar al borde de una crisis al “mejor año hasta ahora.”

Los vaqueros originales se movían en la naturaleza, aunque ahora detectemos problemáticos aspectos ecológicos relacionados con el consumismo. Werner y Weiss (2004:314) apuntan más imputaciones a Levi Strauss & Co. derivadas de su ‘éxito’, la gran demanda de tejanos ocasiona un “enorme daño medioambiental.” La industria algodonera utiliza el 5% de las superficies agrícolas de todo el mundo (34 millones de hectáreas), situadas sobre todo en países que las necesitan para “abastecer de alimentos” a la población. Además de que las “reservas de agua potable” también han sido afectadas, hay que valorar la agresión química. Resultan inquietantes algunos datos: el “25% de la producción mundial de pesticidas” se destina a “plantaciones de algodón” y produce en ellas (todos los años), “un millón de casos de intoxicación” entre los cosecheros.

El ‘arreglo’ publicitario no solo afecta a los vaqueros, la mayoría de los productos del sistema de consumo derivan del producto al estilo de vida, ‘natural’ incluso. Klein (2004:51) señala la aparición de “una nueva especie de empresario” a partir de “la manía de las marcas”, se nos informa con “orgullo” de que: la marca X no es un producto, sino “un estilo de vida, una actitud, un conjunto de valores, una apariencia personal y una idea”. Irónicamente podríamos decir que se trata de un nuevo ‘arte conceptual’. Ya desde finales de la década de 1980 Phil Knight anunciaba que Nike es “una empresa deportiva”, pero ‘sorprendentemente’ va más allá, y afirma que su misión no consiste en vender zapatillas, sino en “mejorar la vida de la gente y su estado físico” y en “mantener viva la magia del deporte”. Tom Clark, alto ejecutivo y gurú de la industria de las zapatillas, explica el secreto de una larga vida (comercial): “la inspiración del deporte nos permite renacer constantemente.”

Se detecta una relación entre la indumentaria ‘de diseño’ y la docencia, las marcas aprenden nuevas estrategias para que los jóvenes *cool* usen sus vaqueros. Klein denomina a este fenómeno *El afán de lo ‘cool’: las marcas vuelven a la escuela*. Klein (2004) nos remite a la empresa IBM, que fue superada en *cool* por Apple y ahora le obsesiona impresionar a los chicos *cool*, o, en la jerga de la empresa, a “los chicos de negro”. Para Phil Spur, director de marketing de Pepe Jeans, su objetivo también es ‘cool’:

Es necesario que (los jóvenes *cool*) miren tus vaqueros y tu imagen de marca y digan ‘eso es *cool*’ [...] Por el momento, nos aseguramos de que los Pepe aparezcan en los sitios adecuados y que los vea la gente adecuada (Klein, 2004:99).

Se producen algunas reacciones críticas, que se hacen operativas ofreciendo justas alternativas a los vaqueros (incluso a los *cool*). Werner y Weiss (2004:315) se hacen eco de alguna buena “alternativa” frente a los tejanos de algodón, se trata de “pantalones de cáñamo”, disponibles en los negocios del llamado “comercio justo.” Otra estrategia consiste en la campaña Ropa Limpia que ofrece tarjetas postales de protesta, que exigen a las empresas controles transparentes

La crisis de ventas de Levi’s a finales de los 90 radica en que no era *cool* y necesita ‘docencia’, necesita aprender nuevas estrategias. El término *cool* ya se utilizó en el entorno cultural del innovador jazz neoyorkino de la década de los 50. En 1954 se edita el disco *Birth of the Cool* (reedición ampliada en 1957) de Miles Davis (1926-1991). Se grabó en Nueva York entre 1949 y 1950. La crítica lo consideró como uno de los máximos exponentes del jazz moderno y obra de ‘culto’ del jazz *cool* que se desarrolla en la década de los 50. Es posterior al *bebop* y coetáneo del *hard bop*. Klein (2004:100) hace referencia a la exclamación de Bill Benford, presidente de la compañía de ropa deportiva L. A. Gear: “Seguimos sin comprender lo cool”. Ya le pasó a Levi’s, cuando:

[...] no tenía súper-tiendas como Disney, ni anuncios *cool* como The Gap, ni credibilidad hip-hop como Hilfiger, y nadie quería tatuarse su logo en el ombligo, como el de Nike. En resumen, no era *cool* (Klein, 2004:100).

Como señaló su nuevo director de marca Sean Dee, no había logrado comprender que:

[...] los vaqueros con bocamanga ancha no son una moda, sino un cambio de paradigma (Klein, 2004:100).

Mediante un juego con el lenguaje vamos a proponer una ‘pedagógica’ confrontación Klein, entre la periodista Noemi y el ‘vaquero’ Calvin (Klein). Revisemos un estudio de los vaqueros *cool* realizado en *The New York Times*, que pone en evidencia ‘El Génesis’ del culto. Guy Trebay (2004:12) se ve obligado a utilizar un tono bíblico para el tópico comienzo fabulado ‘Erase una vez’:

Al principio fue Levi’s y Levi’s engendró a Wrangel y Lee. Y Wrangel y Lee engendraron a Jordache y Calvin Klein y Sergio Valente. Y después, movidos por las fuerzas místicas e inexorables del mercado estadounidense, los fabricantes de vaqueros fueron y se multiplicaron.

Desde una revisión histórica del diseño (a partir de 1850) apreciamos los orígenes del icono Levi's. El nombre *denim* parece nacer de una referencia francesa (tela de Nimes) y el nombre *jeans* podría tener relación con unos comerciantes de Génova, en francés Gênes, pronunciado en inglés [yenes] que deriva en [yin]. Desde la cultura italiana del diseño Enrico Morteo (2009:20) en el epígrafe *Los vaqueros Levi's, Estados Unidos, 1873*, narra el origen de este 'objeto' envuelto en "un aura de leyenda", que ha conquistado "el estatus de icono." El escenario inicial se sitúa en la "carrera del oro californiana" iniciada en 1850. El "sastre de origen alemán Levi Strauss" se encuentra entre los recién llegados a San Francisco y trajo muchos rollos de "tela pesada", destinada a confeccionar "lonas para carros" utilizados en la 'conquista' del Oeste.

Narra la leyenda que el joven [Levi Strauss], al darse cuenta de que los buscadores necesitaban ropa resistente, decidió realizar con esa tela unos nuevos pantalones cómodos y sólidos al mismo tiempo. Es más probable que los méritos del muchacho se limitaran a actualizar un modelo ya conocido y a utilizar la célebre tela *denim* azul (Morteo, 2009:20).

Para la cultura del diseño también nos interesa otro Lévi-/.../-Strauss, y otro comienzo, el de la cultura misma, con el tránsito de la animalidad a la humanidad, que podría ayudarnos a comprender el paso del vaquero rústico del XIX, al vaquero *cool* del XXI. Gómez García (2008:172) señala que la "emergencia de la cultura coincide" con la aparición del hombre propiamente dicho: "tránsito de la animalidad a la humanidad", con el paso "de la afectividad a la intelectualidad." Este último aspecto parece lo contrario del citado 'proceso *cool*' pues la cultura tiene otro tipo de tejido, pues el tránsito hacia 'la humanidad' pasa por la percepción de "ciertas relaciones", en la aprehensión temprana de "estructuras completamente fundamentales" que "tejen la existencia misma de la cultura." Cuando surge la cultura, "no está" simplemente yuxtapuesta ni simplemente "superpuesta a la vida". En un sentido, "la sustituye", en otro, "la utiliza y la transforma" para realizar una síntesis de un "nuevo orden". Parece que desgraciadamente "no es posible reconstruir históricamente" (utilizando un análisis real) "el paso entre los hechos de la naturaleza y los de la cultura", que sin duda exigió muchísimos "condicionamientos concurrentes" que también existen en los cambios de paradigma en la moda 'animal'/afectiva de los vaqueros.

La leyenda Levi's continúa, su icónico modelo 501 surge de la fusión comercial de dos diseñadores (Levi Strauss y Jacob Davi's) con nombres de resonancias judías. Ambos visualizaron su unión con la icónica imagen de dos caballos tirando en dirección contraria del pantalón (cruel reminiscencia semántica de 'históricos' desmembramientos humanos),

ya un puro marketing semántico en el siglo XIX. Morteo (2009:20) asegura que el vaquero propiamente dicho no vio la luz hasta 1873, complementando el modelo Levi's Strauss inicial con la aportación de Jacob Davi's, ribetes y botones metálicos para reforzar bolsillos y cierres. Así Levi Strauss creó el célebre modelo 501, previo acuerdo con Davi's y patentar la idea, cuya fama creció debido a una "exhibición de resistencia" en la que los "pantalones soportaron la fuerza de dos caballos" de tiro sin romperse (se convirtió en su imagen publicitaria, integrando 'separación' y unión empresarial)

Sin embargo, la leyenda Levi's va más allá. Esta ropa de trabajo tuvo una deriva semántica en el siglo XX (para envidia del también azul, 'Bergara' del *mono* de trabajo) hacia la aventura y el desafío, en la naturaleza incluso, con un cambio de registro en el lenguaje. Morteo (2009:20) se refiere a este "atuendo de trabajo", que también ofrece una concepción de la vida como "desafío y aventura." El vaquero a lo largo de los años ha ido cambiando su significación, llegando a encarnar el "espíritu rebelde e individualista" de los jóvenes estadounidenses. Su icono más popular fue Marlon Brando, protagonista de *El salvaje* (no confundir con *El pensamiento salvaje*, 1962, de Lévi-Strauss), película de moteros urbanos (algo 'animales') de 1953, dirigida por Laszlo Benedek. Años después el vaquero que hasta fue utilizado por los 'naturales' "hippies californianos", acabó convirtiéndose en la "prenda símbolo del tiempo libre" (entre el campo y la ciudad).

Otro lenguaje es precisamente el aspecto que interesa a Lévi-Strauss y que él considera clave de la cultura, a la que 'sorprendentemente' busca en la naturaleza. En un sentido relativamente equiparable nos podríamos interesar (siguiendo dentro de la cultura francesa) por Marc-Antoine Laugier (1713-1769), en referencia a la arquitectura y la cabaña primitiva en *Essai sur l'architecture* (1753). Gómez García (2008:172) en el epígrafe *El lenguaje, clave de la cultura* afirma que "el acceso a la cultura" hay que tomarlo como "algo ya dado." Lévi-Strauss considera que "en el lenguaje está la clave de la cultura" (no en el 'tradicional' uso de los instrumentos o enseres) y en *Las estructuras elementales del parentesco*, comenzó a investigar "la base natural de la cultura en la naturaleza." El punto de "articulación entre la cultura y la naturaleza", en las relaciones sexuales, se encuentra en un hecho social privilegiado, en la "prohibición del incesto", hay convergen los "caracteres contradictorios de la naturaleza y la cultura". Se trata de "una regla (no determinada naturalmente) pero la única regla social que posee, a la vez, un carácter de universalidad" (como una ley natural).

Pensando en la conquista del salvaje oeste y utilizando 'necesariamente' unos vaqueros Levi's, recordamos *El pensamiento salvaje* (1962) de Lévi-Strauss. Allí se

muestra crítico con la domesticación de la conciencia, que entendemos pareja al culto *cool* al vaquero y donde se valoran otras formas de pensamiento, incluso algo más ‘salvajes’ / naturales. Centelles (2008:205) en el epígrafe *Contra la domesticación de la conciencia* hace referencia a la sistemática “domesticación” de la conciencia, metáfora de Claude Lévi-Strauss en sintonía con la concepción de Milosz que enfatizó la “oposición entre el pensamiento cautivo y libre.” En 1962 el etnólogo francés Claude Lévi-Strauss publica *El pensamiento salvaje*, donde describía “modos de reflexión” hasta entonces ‘estimados’ propios de los “pueblos sin civilizar”, considerados previamente “incapaces de alcanzar el grado de sofisticación especulativa” de las sociedades con escritura e historia. Por el contrario, Lévi-Strauss demuestra con ese texto que había “otras” formas de pensar, y que éstas revelaban una “osadía y amplitud conceptuales” capaces de “sonrojar al más elegante de los filósofos parisinos”.

Alejados de la naturaleza, algunos parisinos asisten a un elegante (con levita) desfile de Karl Lagerfeld con unos vaqueros *cool* de los que se hace eco *The New York Times*. Además, la prensa neoyorkina refleja el relevo de Levi’s por los vaqueros de lujo, de Diesel, por ejemplo. Siguiendo con las coincidencias lingüísticas (afines a las estrategias publicitarias) apuntamos que uno de los actores (cine de acción como *The Fast and the Furious*) mejor pagados es Vin Diesel (Mark Sinclair Vincent, 1967) que trabajó antes como portero de discoteca en Manhattan, donde vería muchos vaqueros de lujo (¿idea publicitaria?). En la cultura del diseño destacamos que el vaquero de lujo, de origen norteamericano, repercute en la moda francesa. Trebay (2004:12) recuerda una pasada crisis, pues mientras “Levi’s intenta solucionar una caída de ventas” de siete años, las “nuevas marcas se han apresurado” y se han hecho con el mercado. Entre ‘los sucesores’ más conocidos tenemos Rogan, Seven for All Mankind, Miss Sixty y Diesel, a uno de cuyos fundadores, Adriano Goldschmied, se le atribuye “el origen de los vaqueros de lujo.” Esta es una categoría que apenas existía hace unos pocos años, pero los tejanos de lujo ya suponen el 3% de los “11.000 millones de dólares que mueve el mercado de tejanos” y desfila por las pasarelas parisinas. En la colección Lagerfeld Gallery presentada en 2003 por Karl Lagerfeld en París, por ejemplo, los modelos llevaban “levitas sobre vaqueros Diesel”.

El salvaje como el ‘otro’, título apuntado por Centelles que se presenta en sintonía conceptual con *El pensamiento salvaje* (1962) de Lévi-Strauss, y que la publicidad ‘todavía’ no ha relacionado con unos vaqueros Levi’s, refiere ensoñaciones orientales y alusiones a Rousseau. Pau Centelles (2008:206) valora la habilidad mostrada en *El*

pensamiento salvaje, al no recurrir al tópico “concepto de libertad” para referirse a la sabiduría de las sociedades sin escritura. Lévi-Strauss aporta varias negaciones ‘proyectivas’ impensables en la actualidad publicidad ‘tejana’:

[...] no anhelaba formas de libertad en latitudes lejanas, no buscaba ninguna clase de pureza prístina con la que lamentarse de su decadente época -eso no habría sido más que una forma de exotismo o de neo-romanticismo, similar al de los viajeros decimonónicos que proyectaban en Oriente sus ensoñaciones- (Centelles, 2008:206).

La apelación a un “pensamiento salvaje”, contradictorio en sus términos desde una “perspectiva racionalista”, tiene ilustres referentes:

[...] se remonta a Rousseau y a la tradición filosófica ilustrada que entendió al salvaje como “otro”, y no como un ser infrahumano o imperfecto que había quedado anclado a una etapa anterior al progreso histórico (Centelles, 2008:206).

Recordamos el fundamento ‘mix’ de nuestra tesis, en la que damos cabida a Lévi-Strauss y al collage surrealista, relacionando con cierto sentido aspectos en apariencia heterogéneos que Malpartida (2008:4), interesado por la lingüística, asocia con Lévi-Strauss (“*un quijote moderno*”). El etnólogo francés declaró tener cierta sintonía con “los surrealistas” (los collages, por ejemplo, de Marx Ernst), siempre tuvo debilidad por determinadas “aproximaciones abruptas, inesperadas”, que no obstante “en el orden simbólico” tenían una “profunda e insospechada afinidad.” Respecto a otras afinidades, Lévi-Strauss fue “amigo de Jacobson” (lingüística comparada), por el que sintió una gran admiración, y en esta línea fue “discípulo de Saussure, Troubetzkoy y Benveniste.”

La lógica también está presente en la cultura de los pueblos sin escritura, cuyo pensamiento analiza Lévi-Strauss estructural y comparativamente con nuestro pensamiento orientado hacia la rentabilidad. Pau Centelles (2008:207) apunta como en *El pensamiento salvaje*, Lévi-Strauss “analiza, estructural y comparativamente, la lógica” de los pueblos considerados “primitivos, o, mejor dicho, sin escritura”, corrigiendo tópicos definiciones:

[...] los pueblos que normalmente, o erróneamente, llamamos ‘primitivos’ -sería más correcto llamarlos ‘pueblos ágrafos’ pues es éste, creo yo, el factor que los distingue de nosotros- (Centelles, 2008:207).

Se trata de “esquemas mentales” y actitudes sociales “muy alejados de los occidentales”, ya casi incomprensibles a causa nuestros “hábitos culturales” y rutinas mentales ‘no primitivas’:

[...] ese ‘pensamiento salvaje’ que no es, para nosotros, el pensamiento de los salvajes, ni el de una humanidad primitiva o arcaica, sino el pensamiento en estado salvaje, distinto del pensamiento cultivado o domesticado con vistas a obtener un rendimiento (Centelles, 2008:207).

Por el contrario, el pensamiento cultivado o ‘domesticado’ por los vaqueros no parece utilizar la lógica. La multiplicación de fabricantes de vaqueros, desde el rural tejano Levi’s del siglo XIX al lujoso *cool* neoyorkino del siglo XXI, implica también una multiplicación exponencial del precio. Trebay (2004:12) señala las enormes variaciones de los precios, que no depende solo de la enorme “mezcla de estilos” de los vaqueros actuales, con infinitas variaciones (cortes, modelos, lavados, alturas de cadera, tejidos, corchetes, ojales y detalles en los bolsillos). Menos de 20 dólares es el precio de mayoría de los vaqueros vendidos (Estados Unidos), pero los precios pueden alcanzar los 280 dólares y que no obstante ‘se los quitan de las manos’ (literalmente), “se les estaban acabando los vaqueros de Seven, Habitual y Notify.” A estos vaqueros se les denomina *premium denims* (vaqueros de lujo), con precios que varían desde 75 dólares a más de 250.

La domesticación cultural tiene un ‘negro’ recorrido relacionado con la esclavitud, literal o metafórica, que llega hasta la explotación contemporánea. Centelles (2008:207) señala que las culturas de los pueblos ágrafos se han considerado sin evolución, más próximos del Paleolítico que de la Modernidad, “despreciándose” así “su condición humana.” Se ha considerado que, por vivir tanto tiempo de espaldas al progreso, son ya “irrecuperables”, salvo como curiosidad de “museo” o escenario “novelístico”, o como “mano de obra exterminable”. La esclavitud del siglo XIX o la explotación contemporánea son “pruebas ignominiosas”.

El culto que nos parece primitivo en los pueblos ágrafos, tiene su ‘alter ego’ en nuestro culto al ‘primitivo’ vaquero. No somos conscientes del culto al vaquero de lujo (culto como ‘antónimo’ de cultura) que se diseña para envejecer con mayor rapidez y que, sorprendentemente, requiere un cuidadoso mantenimiento para que no se deteriore ‘inadecuadamente’. Ello en paradójica coexistencia con una cultura que, precisamente, ¡trata de evitar el envejecimiento! (cremas anti-edad, operaciones estéticas, etc.) Trebay (2004:12) indica que los vaqueros de lujo interesan por su “atractivo de culto”, que incluso lleva a incluir un curioso “manual de instrucciones”, así en la etiqueta de unos vaqueros Rogans de 240 \$, puede leerse, Atención: “Este tejido está diseñado para envejecer con

mayor rapidez, por consiguiente, ponga cuidado en su uso. Cuidado al lavarlo -lavarlo a mano- y secar a mano -al sol-”

Lévi-Strauss intenta demostrar que ciertas formas de pensamiento son comunes a los pueblos primitivos y a nuestra cultura ‘aparentemente’ civilizada. Pau Centelles, en el título *El humanismo parcial de la razón pura*, nos aclara algunos de estos aspectos. Centelles (2008:208) se interesa por el propósito de Lévi-Strauss, mostrar que “no hay ningún foso entre el pensamiento de los pueblos primitivos y el nuestro.” ‘Parece’ que en 1962 se estuviese refiriendo al ‘futuro’ culto al vaquero:

Cuando, en nuestras sociedades, se observan creencias o costumbres extrañas y que chocan al sentido común, las explicaban como vestigios o supervivencias de formas de pensamiento arcaico (Centelles, 2008:208).

No obstante, Centelles (2008:208) cree que por el contrario que para Lévi-Strauss “estas formas de pensamiento están siempre presentes y vivas entre nosotros” y en ocasiones se les da rienda suelta. Y sobre todo “coexisten con formas de pensamiento” (ágrafas, pero de rango científico) “con contemporáneas”, de modo que ‘primitivismo’ y cultura contemporánea pueden simultanearse.

Vaqueros, razón pura y pensamiento arcaico, como entelequia a resolver. Se podría decir que con los vaqueros de lujo hay un cierto ¡culto al culo! y también cabe preguntarse si hay un límite / techo. Trebay (2004:12) ofrece la explicación ‘cool’ de Kim France, directora de la revista de compras Lucky: “Se trata siempre de una chica y su aspecto posterior. ¿De cuantas maneras distintas puede uno hacer que un trasero luzca?” Por lo que parece, los consumidores están siempre buscando “vaqueros que les hagan el trasero bonito.” Cabría preguntarse por el trasfondo de todo esto, en ese sentido Terence Bogan, vicepresidente y director comercial de Barneys Co-op, se pregunta sobre esta “explosión” de los vaqueros de marca, si ya ha llegado a su punto álgido: “Uno se pregunta si hay un techo, pero parece que aún no lo ha tocado.” Recíprocamente habría que preguntarse si hay un suelo, en este caso en las condiciones laborales en Oriente, antes comentadas.

Nuestro interés por la cultura francesa nos lleva a destacar como Centelles (2008:208) atribuye un origen cartesiano al racionalismo moderno. Pero también nos interesa el pensamiento (sin ‘rentabilidad’ para la supervivencia física) asociado al *pensamiento salvaje*, que nos sorprende cuando comprendemos que los medios intelectuales que utiliza, son equivalentes a los usados por ‘el pensamiento civilizado’. El uso de una inteligencia (‘salvaje’) capaz de realizar “operaciones conceptuales” (‘aunque’

sea utilizando mecanismos como el tótem o el mito) evidencia que “el racionalismo moderno de origen cartesiano” no es excluyente, “es una forma de reflexión más entre otras.” Lévi-Strauss en *El totemismo en la actualidad* o en *El pensamiento salvaje*, por ejemplo, intenta demostrar que esos pueblos ‘salvajes’ son capaces de poseer “un pensamiento desinteresado”, movidos por una necesidad o un “deseo de comprender el mundo” que les rodea (su naturaleza y la sociedad en que viven). Afirma el etnólogo francés: “responden a este objetivo por medios intelectuales, exactamente como lo hace un filósofo o incluso en cierta medida, como puede hacerlo o lo hará un científico.”

Entre el primitivismo y el exotismo descubrimos un orientalismo de culto, relacionado con el uso actual de telares japoneses antiguos para fabricar ‘nuevos’ vaqueros *cool*. Con el contemporáneo culto a los vaqueros el título de algunos textos de Lévi-Strauss como *El totemismo en la actualidad* o *El pensamiento salvaje* adquieren nuevo sentido, pensando en el ‘nuevo’ vaquero del salvaje oeste que como los indios ‘venera’ al tótem / ¡Levi’s! El culto al vaquero es literal (fanatismo) en un mercado muy joven, también femenino (muy a la última) y con un cambio de paradigma (aunque con escaso ‘pensamiento’). Parece que atrás quedó su uso original: pastorear vacas montando a caballo en Tejas y buscar oro en California, parece que siglos después la mina de oro definitiva se ha encontrado y explotado en Nueva York. Trebay (2004:12) apunta que ciertos “consumidores fanáticos” se apuntan a una lista de espera para conseguir unos vaqueros Saddlelite (280 \$). Una “marca de culto” que los confecciona con “algodón tejido en telares japoneses antiguos” y luego son cosidos en Glendale California. Dawn Borwn, vicepresidente de publicidad de Barneys dice:

Estuve en Co-op hace un mes y había una nueva partida de vaqueros James, y las mujeres actuaban como si fuera indispensable para la vida humana (Trebay, 2004:12).

Y proclama un cambio de paradigma ‘cultural’:

Yo soy la clase de persona que llevaba un pantalón vaquero hasta que se transparenta y después me compraba otro par. Ahora ya no se puede pensar así (Trebay, 2004:12).

Efectivamente, ya no se puede pensar así. Necesitamos practicar sociología comparada como Lévi-Strauss y, también como él, iniciar una nueva búsqueda de invariables, en sintonía conceptual con unos fundamentos interdisciplinarios interesados por la comparativa. Centelles (2008:232) en el epígrafe *El ejemplo de la lingüística comparada*, alude al prólogo de *Las estructuras elementales del parentesco* donde Lévi-

Strauss explica algunas claves de su trabajo, reconoce que su labor consiste en “hacer sociología comparada”, en ‘paralelo’ a la “lingüística comparada” de su amigo Roman Jakobson. El etnólogo francés recapitula sobre sus publicaciones y al “cotejar el trabajo de campo” recogido durante décadas, constata que hay “determinadas estructuras en su organización que coinciden” y Lévi-Strauss valora los fundamentos mínimos: “la búsqueda de invariables o de elementos invariables entre diferencias superficiales” y añade “probablemente no se encuentre más que esto en el abordaje estructuralista”.

Desgraciadamente, aparece cierto tipo de invariables ‘salvajes’ en la distancia. Entre las costuras de los vaqueros Levi’s descubrimos... ‘el cuento’ de la costurera tailandesa (continuación del ‘cuento’ de la costurera búlgara, antes citado). Werner / Weiss (2004:315) señalan algunas “imputaciones” a Levi Strauss & Co., aunque no en exclusiva, pues la empresa tailandesa Bed and Bath Prestige Company, produce para las multinacionales Nike, Levi Strauss, Adidas y Reebok. A finales de 2002, “se manifestaron” contra esta compañía 350 trabajadoras, pues tenían pendientes sueldos y compensaciones, además de protestar por “la realización forzada de horas extras”. Incluso habían llegado a ofrecerles “agua con anfetaminas” para que pudieran trabajar hasta bien entrada la noche. Llegando al extremo de que en los casos de “enfermedad” o de “embarazo” debían “seguir trabajando”. En este caso la protesta prosperó, mediando la ayuda de “las protestas de consumidores”, les fue reconocida una “indemnización parcial” por parte del Ministerio de Trabajo tailandés.

La narración de una obrera oriental que trabaja para DKNY, tiene algo de oscuro cuento / pesadilla en Nueva York (*El lado oscuro de las empresas globales*). Werner / Weiss (2004) señalan como Donna Karan New York (DKNY) recibió a finales de los noventa multitud de críticas por las condiciones laborales de sus fábricas ‘mundiales’. Como muestra ‘ejemplar’ el “relato de Kwan Lai, obrera” de una de las fábricas:

Aquello era como una cárcel. Todo el tiempo debíamos tener la cabeza gacha. No se podía mirar alrededor. Nadie podía hablar (Werner / Weiss, 2004:294).

La vigilancia de tres cámaras, controlaban todas las ‘negaciones’:

Los lavabos generalmente estaban cerrados. No podíamos beber agua en todo el día. No se podía llamar por teléfono, ni siquiera en casos de urgencia (Werner / Weiss, 2004:294).

Sorprendentemente estas condiciones laborales no se daban en un país ‘tercermundista’:

Yo ya estaba acostumbrada a las malas condiciones laborales, porque soy de Hong Kong, pero aquí, en Estados Unidos, era todavía peor (Werner / Weiss, 2004:294).

Por otra parte, el cínicamente denominado “truco asiático” marca tendencia en lo que Klein denomina *El nuevo mundo de las marcas*. Klein (2004:52) señala al más entusiasta defensor de “la teoría de la creación de la marca”, Richard Branson cuyo Grupo Virgin apuesta por “el truco asiático” del *keiretsu* (una palabra japonesa que significa una red de empresas relacionadas entre sí). Este empresario que ha ampliado su ‘reputada’ marca Virgin a todo tipo de *joint ventures*, (desde discos hasta vestidos de novia y también desde bebidas sin alcohol a servicios financieros) explica que la idea consiste en:

[...] no construir las marcas sobre la base de los productos, sino sobre su reputación. Las grandes marcas asiáticas evocan calidad, precio e innovación, pero no en un producto específico (como sucede con un bar Mars o con la Coca-Cola), sino en un conjunto de valores (Klein, 2004:52).

Pero el relato de la obrera china en Nueva York, tiene un final distinto al inicialmente previsto por la autora / diseñadora de los vaqueros (DKNY). Werner y Weiss (2004:295) recuerdan como en el verano del 2000, Donna Karan ocupó los titulares de prensa porque las “operarias chinas” que trabajan en las “fábricas de Nueva York” habían iniciado una “demanda judicial.” Los cargos: jornadas de entre 70 y 80 horas semanales, sin reconocimiento de horas extras, que las 300 trabajadoras reclamaban (horas extras impagadas) por “más de tres millones de euros.” Donna Karan (DKNY) alegó que “desconocía” cuáles eran las “condiciones en sus propias fábricas” y que las mismas “no formaban parte de su ámbito de responsabilidad”.

En *El ejemplo de la lingüística comparada* que Centelles nos ofrece estudiando los textos de Lévi-Strauss, nos invita a interesarnos en su sociología comparada, centrada en las sutiles “similitudes en comunidades separadas” (a veces por miles de kilómetros de océano), que pueden ser “más sorprendentes y reveladoras que sus diferencias”, aunque aparentemente estas parezcan más espectaculares. Centelles (2008:232) subraya que este es el “principio en el que se basa el estructuralismo” y que permite que puedan establecerse “comparaciones entre fenómenos en apariencia diversos.” Lévi-Strauss trata de “descubrir un orden subyacente, una estructura profunda”, mediante la cual podemos “dar cuenta de esa diversidad aparente”, en una palabra, “vencer la incoherencia”.

Las sutilezas de los detalles son los fundamentos que permiten distinguir la marca de los vaqueros. Morteo (2009:21) nos acerca (incluso con imagen) al “detalle del bolsillo posterior” del *Levi Strauss, vaqueros Levi’s modelo 501* de 1873. Precisamente este detalle

del diseño de “las costuras en el bolsillo posterior” los hace “reconocibles” a cierta distancia. Nos interesamos por otra imagen icónica de los vaqueros / *denim* Levi’s, relacionada con la cultura francesa (de Nimes) con unos detalles que hacen reconocible rápidamente esta marca pionera, el origen de un lenguaje. La génesis ‘vaquera’ comienza en la tela:

El nombre *blue jeans* se debe a un tejido especial utilizado por los marineros genoveses (*jeans* de Génova, *Gênes*, en francés) y teñido con el pigmento índigo producido en Provenza en la zona de Nimes (denim, del francés *de Nîmes*). (Morteo, 2009:21)

Otros datos identificativos además de esta tela inconfundible, son los “detalles técnicos” tan característicos y la oportuna incorporación de algunos “elementos decorativos” (costuras, trabillas y etiquetas) convierten los vaqueros Levi’s en la “primera auténtica marca en la historia de la indumentaria”, apunta Morteo (2009:21).

La cultura exquisita / *cool*, que permite distinguir entre un vaquero japonés y uno chino, no sabemos si alcanza otros aspectos de la fabricación, asumida por ‘otros orientales’, implicando las penosas condiciones laborales de la costurera tailandesa, antes citada. El vaquero oriental también tiene detalles distintivos en ojales o puntadas amarillas. También encontramos una veneración mediática a los vaqueros que aparecen en series televisivas de culto, como *Friends*, que exhiben vaquer@s *Rogans*. Trebay (2004:12) se hace eco de las ‘exclamaciones’ que aporta Deirdre Maloney, propietaria de Brand Pimps and Media Whores, una empresa asesora de moda de Nueva York. Hace apología de la cultura del diseño demostrada por los practicantes del culto al vaquero de lujo:

Los consumidores pueden detectar en un segundo la diferencia entre un vaquero japonés y uno chino.” “Conocen la historia interna de la confección y el tejido, los ojales, los lavados, el acabado (Trebay, 2004:12).

Tom Ovejas, vendedor de Barneys Co-op en Nueva York también hace su propia lectura del nivel de cultura vaquera alcanzado por ‘los practicantes’ de este culto, saben:

[...] que los vaqueros Diesel tienen un tiro generoso; que Papel Denim & Cloth tiene unas distintivas puntadas amarillas, un ojal en la bragueta y lavados numerados para indicar imaginarios años de uso. Saben que los vaqueros Chip and Pepper se basan en estilos de los años cincuenta. Saben que Rogans son los que llevan todos en la serie de televisión *Friends* (Trebay, 2004:12).

El detalle de distinción más antiguo es el logo en la etiqueta. Queremos hacer referencia a dos imágenes icónicas. La de Levi’s (fundada en 1873) que en 1886 presenta un ‘grabado’

en blanco y negro con 2 caballos tirando en sentido contrario del pantalón. En 1948, en Francia, la imagen de Citroën 2CV (dos caballos), que no utilizará figuración animal al hacerse alusión en el nombre a la potencia de dos caballos de vapor. Al 2CV popularmente se le ha llamado utilizando diferentes animales, pero, curiosamente, nunca caballo sino cabra, cabrilla, rana, pato, patito feo, pava. Morteo (2009:20) indica un dato histórico a pie de foto: “Vaqueros Levi’s detalle de los botones y los ribetes.” Y también: “La célebre marca Levi’s, con los dos caballos, fue utilizada por primera vez en 1886.”

Fabulando sobre la conquista del salvaje oeste, utilizando unos vaqueros Levi’s, recordamos *El pensamiento salvaje* (1962) de Lévi-Strauss que sorprendentemente para un etnólogo, “nunca escribió monografías” sobre un pueblo concreto (tampoco ‘pieles rojas’). Su concepción del estructuralismo tiene cierta sintonía con los estudios ‘antropológicos’ que realiza el arquitecto Christopher Alexander en el *Modo intemporal* (como veremos): Centelles (2008:232) resume su trabajo como la “aplicación del método estructural” que para él suponía necesariamente “establecer comparaciones”, ya que éste, parte de la base de que son “elementos invariables” los que permiten comprender las variables o particularidades. Lévi-Strauss expresa alguno de sus fundamentos:

No se trata tanto de preguntarse qué hace diferentes a dos pueblos como de señalar que los hace semejantes. De ello depende, en última instancia, que podamos comprender al ser humano en toda su complejidad (Centelles, 2008:232).

Lévi-Strauss (1908-2009) se interesa por el orientalismo y, ‘a través de’ la naturaleza, nos lleva hasta Rousseau. Juan Malpartida (2008) reseña su interés interdisciplinar: por la música (quiso ser compositor), por la pintura, por el coleccionismo, apasionado lector de ciertos novelistas franceses e ingleses del XIX. A destacar en nuestro trabajo intercultural el hecho de que fue:

[...] seducido ya en su edad madura por el budismo y el sintoísmo, frecuentador de Japón, fuertemente atraído por el teatro Nô, a diferencia de su poco interés por la representación del teatro occidental (Malpartida, 2008:4).

Un pensamiento que nos “recuerda continuamente a la naturaleza”, de hecho:

[...] siempre se ha sentido atraído emocional e intelectualmente por la botánica (al igual que su admirado Rousseau) y por la geología (Malpartida, 2008:4).

En relación con las anteriores referencias a orientales fabricando Levy's, y desde la crítica literaria, Padilla (2001:16) nos alerta sobre la paradoja sobrevenida por el éxito del texto / denuncia y la 'comercialización' del logo de *No Logo* que termina con una cierta asimilación por el sistema de marcas que cuestiona y recuerda la implicación de las orientales 'fábricas de esclavos.' Observa como el "fenómeno de *No Logo*" presenta variados indicios de poder "convertirse en una moda más." Una librería británica (cuyo nombre no cita) "vende camisetas" en las que se ha ordenado estampar el logo rojo, blanco y negro de *No Logo*. Andrés Padilla cree que lo más paradójico es que las "camisetas fueron fabricadas por Fruit of the Loom," una marca acusada repetidamente de recurrir a la subcontrata de "talleres de esclavos en el sureste asiático."

Lévi-Strauss está apasionado por las 'invariantes' de las estructuras y el orientalismo, y curiosamente cita a Don Quijote y a Descartes. Malpartida (2008:4) recuerda que de niño Lévi-Strauss se sabía de memoria un Quijote abreviado, y "él mismo se considera un Quijote" en el sentido de que busca el pasado en el presente. "Como Don Quijote, ha intuido que todo es apariencia" y el "fundamento está en el escepticismo" que nos lleva de apariencia en apariencia. Lévi-Strauss siente pasión por las "invariantes de las estructuras", que invocan a una naturaleza que nos trasciende, se trata de una búsqueda de la "unidad en la comunidad de la vida", del sentido, "más allá del yo cartesiano sitiado por la conciencia".

Al interesarnos por las invariantes 'estructurales' en arquitectura, recordamos *Un lenguaje de patrones* de Alexander / Ishikawa / Silverstein (1980:11) fundamentado en aquellos "aspectos esenciales que es imposible eludir" si realmente se quiere resolver el problema. Intentan en cada solución "captar la propiedad invariante común a todos los lugares que acertaron en la resolución del problema".

Christopher Alexander en otro texto de su trilogía, que manifiesta una sensibilidad próxima a Lévi-Strauss, trata de aprehender la invariante necesaria para un diseño destinado a los pájaros, mediando la sutil 'cualidad sin nombre'. Alexander (1981:40) lanza un axioma: *Una palabra que contribuye a restablecer el equilibrio es la palabra "exacto"*. En su definición de la palabra "exacto" intenta equilibrar la impresión de otras palabras como "libre" y "cómodo". A partir de estos términos puede parecer que la "cualidad sin nombre" es, de alguna manera, inexacta, pero las "fuerzas de una situación" dada son "reales" y no es posible desatenderlas. Si la "adaptación a las fuerzas" no es perfectamente "exacta", el sistema no funciona y no puede haber comodidad ni libertad.

Esta teorización es puesta a prueba con una aplicación ‘natural’. Proyectemos una mesa en mi jardín, para los mirlos.

En invierno cuando el suelo esté cubierto de nieve y los mirlos anden escasos de alimentos, yo les pondré comida sobre esa mesa. Construyo la mesa y sueño con bandadas de mirlos que acudirán en tropel cuando caiga la nieve (Alexander, 1981:40).

El interés por la sociología comparada y por el lenguaje / pensamiento primitivo que tiene Lévi-Strauss, parecen integrarse en un orientalismo ‘comparado’. La narrativa de una artística observación de un pájaro que hace un pintor japonés, sirve para cuestionar ‘el modelo’ occidental. Lévi-Strauss (1998:30) se interesa por Kawanabé Kyôsei (1831-1889) uno de los últimos grandes maestros del *ukyo-e*. El pintor japonés dice que “no comprende” por qué los pintores “occidentales hacen posar” a sus modelos, pues si es un pájaro (vivo) no dejará de moverse. Desde otra concepción, Kyôsei “observará al pájaro durante todo el día” y cada vez que, de manera fugitiva, aparezca la pose deseada, “se alejará del modelo y bosquejará” en tres o cuatro trazos, “el recuerdo” que del mismo ha observado. Finalmente “recordará tan perfectamente” la pose que la “reproducirá sin mirar al pájaro.” Y así:

[...] entrenándose así durante una vida, adquirió, dice, una memoria tan viva y precisa que podía representar de memoria todo cuanto le había sido dado observar. Ya que no es el modelo en el momento presente lo que Kyôsei copia, sino las imágenes que ha almacenado su espíritu (Lévi-Strauss, 1998:30).

Alexander va más allá de esta artística observación para llevar a cabo una pintura, pues realiza un diseño específico para pájaros, utiliza no obstante la misma técnica oriental de la paciente observación, atendiendo a la cualidad sin nombre. Alexander (1981:41) continúa con su proyecto y toma conciencia de que “no es tan fácil” construir una mesa que “funcione realmente.” La clave está en que las aves siguen “sus propias leyes” y si no las comprendo, no acudirán. Va descartando supuestos erróneos como situar la mesa demasiado baja, alta o demasiado expuesta, la mayoría de los lugares en donde puedo poner la mesa no funcionan. “Aprendo lentamente” que los mirlos tienen un millón de “fuerzas sutiles que rigen su comportamiento.” Es indispensable comprender esas fuerzas para que la mesa cobre vida, debo tomar en serio esas fuerzas y colocarla en una “posición perfectamente exacta.”

Lévi-Strauss (1998:30) siempre interesado por las estrategias comparativas, establece unos paralelismos entre la cultura occidental y la oriental. Compara pintores casi

coetáneos, Kyôσαι e Ingres, siempre de acuerdo con su estrategia de no destacar la diferencia sino las similitudes, pues la integración ‘vital’ del modelo es una actitud compartida. Ingres parece haber extraído de Poussin una lección fundamental, cuando este afirma que el pintor se hace hábil “observando las cosas, más que cansándose en copiarlas.” Finalmente, Poussin insiste en la importancia de que el pintor incruste el modelo en su cabeza y “llevar la naturaleza en la memoria de tal manera que llegue por sí misma a situarse dentro de la obra”. Nos parece estar oyendo a Kyôσαι... exclama Lévi-Strauss.

Aunque pueda parecer un ‘cuento oriental’, la contemplación de la naturaleza eterna en el diseño japonés de un estanque para peces impresiona a Alexander (1981:42) que lo propone como axioma, *Una vez vi un sencillo estanque de peces en una aldea japonesa, que quizás era eterno*, que presentamos a modo de relato (por entregas) de la construcción que hizo un granjero para su granja:

El estanque era un simple rectángulo de alrededor de un metro ochenta y cinco de ancho y dos cuarenta y cinco de largo, con un sencillo sistema de irrigación. En un extremo, colgaba sobre el agua una mata de flores. En el otro, debajo del agua, había un círculo de madera cuya parte más alta se encontraba a unos treinta centímetros por debajo de la superficie del agua (Alexander, 1981:42).

Que completa con la descripción de sus ocupantes:

En el estanque había ocho enormes carpas viejas, de aproximadamente cincuenta centímetros de largo, de color naranja, oro, púrpura y negro: la más vieja llevaba allí ochenta años. Los ocho peces nadaban lenta, muy lentamente en círculos... a menudo en el interior del redondel de madera (Alexander, 1981:42).

Lévi-Strauss (1998:31) no fuerza el paralelismo entre pintores occidentales y orientales (además de Kyôσαι e Ingres), el paralelismo simplemente fluye, sucede a lo largo de momentos históricos concretos. Es evidente que pintores occidentales y orientales pertenecen a tradiciones estéticas diferentes, que “no tienen la misma visión del mundo” y las técnicas pictóricas que utilizan, les son propias. No obstante, la “diferencia se reduciría si comparásemos”, la pintura oriental y la nuestra de los “siglos XIII y XIV.” El paralelismo artístico induce a una reflexión más profunda sobre las funciones del arte y lleva a sobrepasar los límites lógicos. No obstante, esta “impropiedad” como la denomina Lévi-Strauss tiene su propia lógica y la palabra adopta un significado inédito.

Pensando en la conquista del salvaje oeste con unos vaqueros Levi's, recordamos la funcionalidad artística en *El pensamiento salvaje* (1962). Centelles (2008:226) apunta que una de las “funciones elementales del arte” para Lévi-Strauss es permitir a la conciencia “sobrepasar los límites lógicos” con que mantiene su discurso dentro de un determinado orden o “racionalidad.” Lévi-Strauss explica esta concepción sutil:

Una impropiedad deja de serlo cuando tiene su propia lógica, diferente de la del discurso en el que se ha introducido. [...] Al desviarla de su sentido propio, la palabra adopta una significación inhabitual que el autor no ha deseado. Éste la advierte sin siquiera percatarse de que esa innovación semántica procede de causas en las que no tuvo parte el parte el pensamiento reflexivo (Centelles, 2008:226).

El ‘cuento oriental’ del estanque de peces que interesa a Alexander (1981) tiene algo de ‘impropiedad’ en su diseño, en tanto que contiene una lógica interna e induce al *pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss, una contemplación de la naturaleza en plenitud.

El mundo entero estaba contenido en ese estanque. Todos los días el granjero se sentaba unos minutos frente al estanque. Yo estuve allí un solo día y me dediqué a contemplarlo toda la tarde. Aun ahora me es imposible recordarlo sin que se me llenen los ojos de lágrimas (Alexander, 1981:43).

Este ‘salvaje’ equilibrio entre la repetición y la diferencia conmueve al arquitecto occidental:

Aquellos viejos peces habían estado nadando muy lentamente en el estanque ochenta años. Concordaba hasta tal punto con la naturaleza de los peces, de las flores, de las aguas y de los granjeros, que se había sustentado a sí mismo durante todos esos años, repitiéndose incesantemente, siempre diferente. No puede alcanzarse ningún grado de plenitud ni de realidad más allá de ese simple estanque (Alexander, 1981:43).

El artístico orientalismo comparado (Kyôσαι / Ingres) que nos ‘cuenta’ Lévi-Strauss (1998:31) tiene reflejos culturales franceses, japoneses, e incluso germánicos, en sus fundamentos. Ingres puede estar de acuerdo con Kyôσαι en llevar un cuaderno encima para apuntar con cuatro trazos los objetos que nos llaman la atención. La gran diferencia es que Ingres “refleja a la especie en general”, mientras que el japonés trata de “captar al ser en su movimiento fugitivo” y en su particularidad. En este sentido Lévi-Strauss considera que está más cerca de la “persecución típicamente germánica” según Riegl, “de lo fortuito y de lo efímero.”

Este acercamiento a lo fortuito y lo efímero es un fundamento vital que interesa al arquitecto Alexander, que nos cuenta otro ‘cuento oriental’, relacionado con el diseño de un parque que implica tanto a la cultura japonesa como a la rusa. Se trata de una actitud vital / terminal, reflejada en la película de Akira Kurosawa de 1952 *Ikiru* -Vivir- inspirada en la novela *La muerte de Ivan Ilich* de León Tolstói. Alexander (1981:52) narra la vida de un anciano que permaneció durante treinta años detrás de un mostrador, “evitando que ocurrieran cosas.” Cuando le comunican que “morirá” de cáncer de estómago en el “plazo de seis meses”, intenta vivir y “buscar placeres” que en el fondo no representan nada para él. Finalmente, participa en la creación de un parque en un sórdido arrabal de Tokyo.

Ha perdido el miedo porque sabe que morirá; trabaja y trabaja sin cesar, pues ya no teme a nada ni a nadie. Ya no tiene nada que perder, de modo que en ese breve plazo gana todo. Después, muere en medio de la nieve, balanceándose en un columpio del parque que ha hecho, cantando (Alexander, 1981:52).

Estamos apuntando ciertas narrativas en la órbita vital de *El pensamiento salvaje* (1962) de Lévi-Strauss, que se interesa por las funciones del arte y una “actividad irreflexiva”, que incluso puede llevar al “desprecio de la razón”. Centelles (2008:226) se refiere a la concepción artística que tiene Lévi-Strauss, en relación con ciertas “zonas en las que el pensamiento salvaje”, como las especies salvajes, se encuentra “relativamente protegido.” Naturalmente señala que: “Tal es el caso del arte, al que nuestra civilización reconoce la posición de parque nacional, con todas las ventajas e inconvenientes que trae consigo una fórmula tan artificial.”

Quizás una actitud artística que equilibra cierta dictadura de la razón en arquitectura. Zevi (1978:14) nos presenta en *El lenguaje moderno de la arquitectura* una ilustración donde aparecen tres mandatarios políticos desfilando con reglas de dibujo graduadas a modo de ‘fusiles’ y así cuestiona una moda, en este caso la de la línea recta. En el pie de la *ilustración 1*, escribe a modo de titular: “La dictadura de la línea recta” (según un croquis de Mauris). De aquí entiende que deriva “la manía de las paralelas”, también “de los ángulos de 90°” (trazados ortogonales y proporciones), que se corresponde a nivel de concepto con ciertos términos lingüísticos, es decir “el léxico, la gramática y la sintaxis del clasicismo.”

Presentamos un ejemplo muy diferente sobre la actitud irreflexiva citada por Lévi-Strauss. La imagen es fundamental (para hombre y mujer) y se mueve entre Nueva York y París. Leamos un pie de foto, no confundir con una ‘ilustración’ (sobre todo La Ilustración

francesa, regida por la razón). Trebay (2004:12) nos presenta un ‘clásico’ contemporáneo de una selecta moda intercontinental:

Los vaqueros de lujo se compran por 250 \$ o más en tiendas exclusivas como Barneys New York y Colette, en París. Entre los más de moda están, de izquierda a derecha, AG Jeans para hombre, James para mujer, Rogans de hombre, Diesel para mujer, Paper Denim y Cloth de hombre, y los Blue Cult de mujer.

Zevi (1978:33) amplía su crítica a la dictadura de la moda, ahora centrada en los instrumentos de dibujo contemporáneos, manifiestamente inapropiados para trazar urbanismo medieval, beneficiando solo a la moderna arquitectura ‘de cajón’ fácil de representar en perspectiva. En una ilustración aparece una moderna mesa de dibujo con un plano de Siena y en el suelo yace crucificado un dibujante con un compás clavado en el pecho. En el pie de la *ilustración 7*, escribe: con “la regla y la escuadra”, la mesa de dibujo y el tecnógrafo, resulta “difícil y agotador reproducir un episodio urbano medieval” como la plaza del Campo, en Siena. Considera que solo son instrumentos apropiados para “arquitecturas de cajón.”

Otro pie de foto, en este caso oriental, pero ‘observando’ moda occidental, en reciprocidad con el ejemplo que hemos referido con los vaqueros de lujo en Nueva York y París. Desde el Instituto de la indumentaria de Kioto se documenta una tendencia en vaqueros donde se incorporan retales y se yuxtaponen los rotos con las lentejuelas. Cierta ‘impropiedad’ que no le dio tiempo a incluir al etnólogo Lévi-Strauss, en *El pensamiento salvaje* (1962). Desde el Instituto de la Indumentaria de Kioto (2004:182) se presentan varios pies de foto:

Martin Margiela. Suéter, vaqueros, zapato bajo y funda de zapatos. Otoño/Invierno 1999. [...] vaqueros con retales [...]

Ton Ford / Gucci. Falda y suéter. Primavera/Verano 1999. [...] falda vaquera con bordado floral de hilo de seda y lentejuelas.

Próxima a cierta observación etnológica / cultural, Le Brun (2018:142) cuestiona esta nueva uniformidad contemporánea de los vaqueros artificialmente envejecidos y deteriorados. Asegura que la “moda de los vaqueros rotos” surgió tras la “llegada de los emigrantes a Europa” en una constancia de flujos sucesivos, como una “provocación inconsciente para ocultar” no solo la miseria, sino también las catástrofes que las originan.

Desde el Instituto de la Indumentaria de Kioto (2004:182) se documentan estos ‘exóticos’ comportamientos culturales, relacionados con los vaqueros rotos y envejecidos.

Hay que remontarse hasta los años noventa para descubrir que “la ropa de época y la usada, con alguna alteración” ocupasen el lugar central en la escena de la moda. Sorprendentemente, en occidente (con ‘globalización’ posterior) “las prendas nuevas que tenían un aspecto antiguo” se convirtieron en las máspreciadas de la temporada. Los japoneses hace siglos que tienen un concepto estético y cultural relativamente ‘equiparable’, se trata del *wabi-sabi*, relacionado con el budismo zen. Leonard Koren (1997) desde la contraportada de su texto, explica que *wabi-sabi* es “la quintaesencia de la estética japonesa,” y en relación con nuestro discurso de moda, “es la belleza de las cosas imperfectas.” Pero cuando afirma que también “es la belleza de las cosas modestas y humildes”, no parece que tenga una actitud conceptual equiparable a los citados vaqueros de lujo ‘nuevos y viejos’ simultáneamente. Desde el Instituto de la Indumentaria de Kioto comentan algunas imágenes de prendas con ‘nuevos’ desgastes y roturas:

A la derecha, una falda vaquera a la que intencionadamente se le ha dado un aspecto de usada (Instituto de la Indumentaria de Kioto, 2004:182).

No obstante, como efecto secundario esto hizo resurgir la idea (muy pasajera) de que “las cosas deberían utilizarse con cuidado” y con la paradoja consumista de que además “duraran mucho tiempo”:

A la izquierda, una funda de zapatos Margiela. Al sacar la funda, que es lavable, la superficie del zapato parece nueva; al volverla a colocar, la forma del zapato aparece modificada (Instituto de la Indumentaria de Kioto, 2004:182).

Para una mejor comprensión de esta moda, nos acercamos a la edición de un libro póstumo (‘coherente’ con el tema), *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, que cuestiona lo viejo, escrito por Kevin Lynch, urbanista y profesor del Massachusetts Institute of Technology, y editado con la ayuda de Michael Southworth, antiguo estudiante. Aquí se apunta al componente ‘vital’ del deterioro y la magnificación humana de los desechos. Lynch (2005) ya desde la contraportada de su texto manifiesta que el declive, la decadencia y “el deterioro son parte necesaria de la vida.” De todos los seres vivos, los humanos somos los “supremos creadores de desechos” y solo recientemente hemos tomado conciencia de “nuestro derroche.” El tiempo va poniendo de manifiesto cómo nuestros “desechos amenazan nuestra salud” y hasta nuestros sentimientos, finalmente incluso “nuestra propia subsistencia.”

Rie Nii, directora auxiliar del Instituto de la Indumentaria de Kioto (2004:133), donde se realiza un estudio antropológico de la moda occidental, observa desde cierta distancia (un 'lejano Oriente', ya histórico) el deterioro ambiental y el consiguiente cuestionamiento cultural del sistema. En el epígrafe *Diversificación de valores*, se incluye el fenómeno del "apasionamiento por las marcas", que más allá del mero objeto, la moda ofrece por sí misma "información sobre ella misma". La directora japonesa constata que los últimos años del siglo XX han sido testigos de cambios radicales en los sistemas sociales, incluido "el mundo de la moda" que ha evolucionado hasta convertirse en una "industria gigantesca." Desde esa visión histórica, el "deterioro del medio ambiente" global puso en "cuestionamiento la cultura material del sistema de la moda."

Bruno Zevi, interesado por el fenómeno de la dictadura de la moda, reconsidera ahora la limitadora mediación proyectiva de los instrumentos de dibujo contemporáneos (aquí la 'ya histórica' regla de T), que desplazan el pensamiento arquitectónico en beneficio de su mera facilidad de representación. La 'lengua' de la perspectiva genera un metalenguaje limitador del pensamiento creativo. En una ilustración crítica aparece un dibujante usando la regla de T sobre una mesa de dibujo y con la cabeza llena de nubes donde aparecen conocidos palacios renacentistas. Zevi (1978:41) en el pie de la *ilustración 9*, describe al arquitecto que "no piensa ya en la arquitectura", sino tan solo en "la manera de representarla." Proyecta en términos de "ordenes prismáticos" superpuestos que le impone "la lengua de la perspectiva".

La historia y la antigüedad tienen cierto trasfondo cultural, en sintonía con el cuestionamiento del deterioro que plantea Lynch (2005). TrASFondo que también se da en el urbanismo y afecta incluso a la cultura francesa (no a la moda) que propone un reciclaje del pensamiento de Michel de Montaigne (1533-1592)²⁷ :

En los asuntos públicos no existe un estado tan malo, siempre que tenga de su parte la duración y la estabilidad, que no sea preferible al cambio y a la perturbación (Lynch, 2005:15).

Kevin Lynch cuestiona que la actitud hacia la decadencia sea evitarla y aún menos ocultarla, es firme partidario de "reconocer la existencia del cambio" aceptándolo y desarrollando técnicas para gestionarlo. Sin embargo, lamenta que:

[...] nuestra actitud ante la decadencia es evitarla: invertir la tendencia, ocultarla, eliminar a los perdedores y cicatrizarla (Lynch, 2005:15).

²⁷ Michel de Montaigne, M., *Essays of Montaigne*, Londres, Navarre Society, 1923.

En un juego lingüístico ('tipo' greguería), Rie Nii parece que se 'ríe' de los curiosos comportamientos de un sistema en constante renovación de la moda, desechando lo viejo y con alguna reacción visible en la pasarela parisina. Desde el concepto de *Diversificación de valores*, Nii subraya una respuesta posible al sistema consumista magnificado por la moda de alta costura, parisina incluso. Desde el Instituto de la Indumentaria de Kioto (2004:133) se valora un tipo de respuesta 'verdadera' (no un simulacro) que presta atención a la "ropa usada, reciclada o recompuesta." Se pone como ejemplo al belga Martin Margiela, que debutó en París en 1989, "recicló sus propias creaciones" y repetidamente presentó las "mismas prendas en diversos certámenes." Su propuesta de reciclar fue muy aplaudida en los años noventa, pues su enfoque manifestaba una "objeción a un sistema de moda" que "continuamente crea cosas nuevas" y con ello, "descarta las viejas".

Un par de siglos antes que Martin Margiela, debutó en París una diva retratada por Fragonard, Marie-Madeleine Guimard (1743-1816), desde 1762 primera bailarina de la Ópera de París y antes bailarina del Teatro de la Comédie Française. Fue la protegida del obispo de Orléans (Charles de Rohan) y de Jean-Benjamin de La Borde, compositor y ayuda de cámara de Luis XV. Ya 'mayor', la diva se reflejaba en las pinturas / 'espejos' de su casa y, ... ¡se pintaba como ellas! Bresnick (2012:58) señala como Marie-Madeleine 'reciclaba' los retratos que de joven le hizo Fragonard, los utilizaba como patrón para pintarse, "a los cincuenta era una reproducción de su propio aspecto a los veinte".

También 'mayor' Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) bailaba en su teatro casero (recordando su *Hôtel Guimard* obra de Ledoux) detrás de una cortina donde solo se veían sus pies, una ingeniosa solución 'anti-edad.' Bresnick (2012:58) indica que, tras la revolución, Marie-Madeleine Guimard y su marido Despréaux se trasladaron a la colina de Montmartre, donde vivieron durante cuatro años. En 1807 se mudaron a la rue des Ménars. Cuando ambos eran ya mayores, la diva no podía bailar profesionalmente, y su casa con el teatro, su templo de Terpsícore de Ledoux quedó atrás. Cuentan que el ingenioso Despréaux montaba una "cortina que quedaba levantada del suelo", para que los dos pudieran bailar para los amigos, "cubriendo sus cuerpos, ya no estilizados." La destreza de la Guimard era extraordinaria, según algunos testigos: "ejecutaba el *pas* casi con la firmeza de su juventud, la ejecución correcta del conjunto era un recuerdo de la vieja escuela."

Así finalmente Marie-Madeleine Guimard es eternamente diva, con la ingeniosa solución 'anti-edad' inspirada por su marido, que utiliza la 'indumentaria' / cortina, y apunta quizás alguna conclusión de hace siglos para la moda contemporánea ¡el

espectáculo debe continuar!), así la teatralidad deviene constante histórica. Bresnick (2012:59) señala que la diva, si está “alejada de su foco”, de su oficio, “deja de existir” como tal, por eso la Guimard nunca deja el baile y “siempre mantiene el teatro en casa.” Puede apreciarse como “la teatralidad” es un aspecto “constante”, incluso cuando las “circunstancias de la diva cambian: ella persiste en su empeño”, es decir, “la diva jamás deja de serlo”.

El cambio de paradigma ‘deviene’ del culto a la moda, al culto al cuerpo, pasando por el desnudo. Irónico, en el ya evocado desfile final de modelos desnudos en el film *Prêt-à-Porter* (1994) comedia / sátira de Robert Altman, con retorno a la decoración corporal, una de las artes aplicadas primigenias. Desde el Instituto de la Indumentaria de Kioto (2004:133) se recuerda que hacia finales del siglo XX:

[...] la ropa había sido despojada prácticamente de todo hasta llegar al cuerpo desnudo. En lugar de centrarse entonces en prendas simplificadas, la moda empezó a considerar el cuerpo humano como el objeto a “llevar”.

Esta concepción hace que ‘las antiguas artes’ de la decoración corporal, como el “maquillaje, tatuaje y *piercing*, reaparecieran” a finales del siglo XX como la “última tendencia de moda”, tanto masculina como femenina, según el Instituto de la Indumentaria de Kioto (2004:133).

Así la moda llega a ‘vestir’ el desnudo mediante el tatuaje. En el manifiesto *Ornamento y delito* (1908), el arquitecto vienés Adolf Loos (1972) relaciona el tatuaje con la degeneración cultural y la delincuencia utilizando una concepción etnográfica que horrorizaría al mismo Lévi-Strauss:

El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que está a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado (Loos, 1972:43).

El arquitecto aporta ‘datos’ de comienzos del siglo XX:

Hay cárceles donde un 80% de los detenidos presenta tatuajes. Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere decir que ha muerto antes de cometer un asesinato (Loos, 1972:43).

Loos en *Ornamento y delito* (1908) asocia la decoración corporal con el origen de las artes plásticas (y aplicadas), relacionándola con aspectos eróticos:

El impulso de ornamentarse el rostro y cuanto se halle a su alcance es el primer origen de las artes plásticas. Es el primer balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico (Loos, 1972:43).

Parece definir un primitivo y ‘sagrado’ grafismo erótico fundacional:

El primer ornamento que surgió, la cruz, es de origen erótico. La primera obra de arte, la primera actividad artística que el artista pintarrajeó en la pared, fue para despojarse de sus excesos. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra [...] (Loos, 1972:43)

El paso siguiente será ornamentar la arquitectura con símbolos eróticos, una forma un tanto exagerada de Loos (1972) para desprestigiar la entonces imperante ornamentación de la *Secesión* vienesa de 1900:

Pero el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior, pintarrajea las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado. [...] Se puede medir el grado de civilización de un país atendiendo a la cantidad de garabatos que aparezcan en las paredes de sus retretes (Loos, 1972:44).

La ‘ornamentación’ de la arquitectura con símbolos eróticos, parece tener cierta sintonía ‘nominal’ con el texto de Oriol Bohigas *Proceso y erótica del diseño* que, sin embargo, es más un texto docente (‘que indecente’ a pesar de la censura al autor, que años después guiará el urbanismo de la nueva Barcelona, incluida la Escuela de Arquitectura). Recordemos que Bohigas (1972:4) en 1971 “gana las oposiciones” a la Cátedra de Composición de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, de la que es “desposeído meses más tarde.” Pero esto sucede por razones ‘políticas’, no porque la Memoria presentada en esa ocasión sea la base de *Proceso y erótica del diseño*. Un texto de ‘culto’ que intenta definir “el diseño como un proceso sin autor específico” del que analiza las distintas etapas, que culmina en el consumo del usuario. Se considera que su tesis más atractiva es:

[...] la introducción de una vertiente erótica en el análisis del objeto diseñado (abarcando el campo del urbanismo, de la arquitectura y del diseño) entendiéndolo como poseedor consubstancial de una cualidad que existe solo en función de su aprehensión por el público (Bohigas, 1972:4).

Y para culminar su objetivo docente, Bohigas (1972:4) busca complicidades intelectuales, incluso ‘femeninas’ de prestigio. Apunta la llamada urgente a “Susan Sontag en favor de un erotismo del arte”, que es en último término la base de su “polémica forma de entender la pedagogía del diseño”.

Significativamente Susan Sontag y Roland Barthes aparecen referenciados justo al comienzo de *Proceso y erótica del diseño*. Bohigas (1972:1) cita a Susan Sontag, *Against interpretation*, 1964:

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más... En lugar de una hermenéutica, necesitamos un erotismo del arte.

Y como ‘pareja’, Bohigas cita al intelectual francés Roland Barthes, *Triunfo*, 5 de febrero de 1972. (De una entrevista de R.L. Chao):

Actualmente no existe una teoría y creo que debemos elaborar una, hedonista...: una teoría del texto literario, en la medida, sencillamente, que sabemos perfectamente cómo un ser humano se compromete con las palabras, con el verbo, con el lenguaje... (Bohigas, 1972:1)

Representante de la cultura francesa Annie Le Brun (tan crítica con la ‘in-cultura’ como Barthes) observa que la moda de los vaqueros caídos no tiene relación con ninguna erótica del diseño, tiene otro color, y este es necesariamente ¡negro! Le Brun (2018:144) menciona la moda de los vaqueros diseñados para que “caigan por las caderas” de millones de jóvenes que ignoran su curioso origen ‘legal’. Fue un signo de “solidaridad de los adolescentes de los *ghetos* negros americanos con sus hermanos detenidos”, a los que el régimen de la cárcel impedía llevar cinturones. Sin saberlo los jóvenes aceptan gustosamente una costosa moda ‘penitenciaria’. La “ironía es que sus semejantes” se ven obligados a “pagar, y caro lo que les ha sido robado” culturalmente. Una prueba de servidumbre que posee la eterna (consumo infinito) “seducción de la novedad.”

Además de Le Brun, también desde el Instituto de la Indumentaria de Kioto (2004:133) observan (estudio antropológico y cultural) las actitudes reflejadas por la moda y, desde otra cultura, (si ‘olvidásemos’ la globalización) nos proponen al final del epígrafe *Diversificación de valores*, una sugerente mutación lingüística, de la estética a la ética. El KCI (Instituto de la indumentaria de Kioto) ha intentado “revelar las circunstancias y preocupaciones sociales prevalentes en la historia”, mediante el estudio de “la indumentaria, que representa la cultura” y el aspecto estético de aquella. Este es el manifiesto de un centro oriental de estudios que desde hace más de un cuarto de siglo realiza “investigaciones sobre la indumentaria occidental.” El KCI manifiesta la importancia cultural de esta especialidad de las artes aplicadas, así “gracias al vestuario”, “cada escena de la historia” de la humanidad (la lujosa cultura de la corte, la evolución hacia la sociedad de consumo) queda “representada de forma clara y tangible”.

En la ‘encrucijada’ entre Japón y Francia aparece Carrefour, en tanto que parte visible del imperio Bernard Arnault, relacionado con las marcas y el lujo / lucro que representa Vuitton. Pero Le Brun (2018:67) cuestiona el hecho de “no ver lo que vincula” las peores formas de explotación a las manifestaciones artísticas más sofisticadas. Exclusivamente “el lucro dicta las exigencias” de una política financiera cada vez más agresiva e inhumana. Y se puede apreciar como esta implica a todos los niveles de la escala social, algo que se puede constatar en Francia:

[...] solo con fijarse en la parte visible del imperio de un Bernard Arnault que va de Carrefour a la Fundación Vuitton pasando por las más diversas industrias del lujo (Le Brun, 2018:67).

Y lanza un desafío investigador, con implicaciones artísticas:

Resultaría interesante profundizar en la investigación de los distintos grupos financieros implicados en el arte contemporáneo para averiguar lo que disimula un mecenazgo que no es tal. Todos tienen cosas que ocultar (Le Brun, 2018:67).

Precisamente sobre esta cultura francesa del consumo, aparece Vuitton en el *Libro Negro de las marcas*, dentro de otros conglomerados ‘opacos’ de empresas detrás de DKNY con sede en Nueva York. Destaquemos como DKNY, abreviatura de Donna Karan Internacional Inc. (Moët Hennessy Louis Vuitton SA) tiene una enorme cantidad de productos y muy heterogéneos. Werner / Weiss (2004:294) enumeran ‘todo’ el entramado comercial (Productos, marcas) DKNY:

Ropa, calzado, tejanos, accesorios y perfumes de las marcas DKNY, Donna Karan New York y DKNY Jeans.

Entre los que (con total normalidad) aparecen referentes franceses ‘globalizados’:

Marcas de Moët Hennessy Louis Vuitton SA (LVMH): casas de moda como Fendi, Emilio Pucci y Kenzo; relojes de TAG Heuer; perfumes de Christian Dior y Givenchy; champán de Veuve Clicquot y Moët & Chandon (Werner / Weiss, 2004:294).

Revisemos finalmente la trayectoria y las imputaciones a DKNY, que aparecen detrás de femeninos vestidos sencillos y elegantes, precisamente cuando el ‘emporio de la moda’ Vuitton compra la empresa. Werner / Weiss (2004:294) recuerdan que Donna Karan es una de las diseñadoras de moda “más famosas del mundo.” Entre sus “clientas hay celebridades” tales como la actriz Susan Sarandon, la cantante Barbra Streisand y la ex

primera dama Hillary Clinton. Como empresa se funda en New York en 1984 y la ‘identidad’ de la marca registrada de Donna Karan son los “vestidos sencillos y elegantes para mujeres de negocios.” No obstante, a finales de la década de los noventa, la firma sufrió dificultades a causa de su mala gestión, y en abril de 2001 se ‘afrancesó’:

[...] fue comprada por algo menos de 250 millones de euros por LVMH Moët Hennessy Louis Vuitton SA, una multinacional francesa dedicada a artículos de lujo [...] comercializa numerosas marcas de artículos de lujo suntuarios, centrándose sobre todo en moda, relojes, perfumes y champán (Werner / Weiss, 2004:294).

2.14 Más allá del negro: ‘escritura’ interdisciplinar

Los aspectos más oscuros sobre la moda, con las imputaciones reflejadas en *El libro negro de las marcas* pueden tener también su equivalente en el mundo de la cultura artística. En este sentido el peculiar pigmento negro utilizado por Kapoor podría considerarse como metáfora de agujero ‘trampa’ cultural / artística, un sistema que incluso puede llevar a que a una artista la golpeen con su propia obra (afortunadamente para Abramovich solo era un cuadro). La crónica de Bea Espejo (2018:8) se hace eco de un turista, que en el verano de 2018 “acaba perdido en el agujero negro de Anish Kapoor”, en la Fundación Serralves de Oporto. El accidente artístico tiene un pie de foto donde ‘no se ve’: “Anish Kapoor y la comisaria Suzanne Cotter”, ante la obra *Bajada al limbo* en el Museo Serralves.

Siguiendo esta estela (‘bajada’) de lo que denomina “surrealismo de nuevo siglo”, cita otro suceso artístico / *performance* que protagoniza (sufre) “Marina Abramovich y el cuadro estampado en su cabeza” en manos de un “supuesto admirador.”

La periodista utiliza el negro Kapoor como metáfora ejemplar de una problemática cultural / artística más amplia, inserta en un ecosistema artístico que ya apuntamos con Ramírez. Espejo (2018:8) señala la paradoja cuando 2018 ha sido “el año del Estatuto del Artista,” de su aprobación en el Congreso, pero no de su vigencia. Explica que un estudiante de Bellas Artes empieza su carrera con una “idea de éxito” en su cabeza y acaba sin saber a dónde ir. Si tiene ‘suerte’ entra en el “circuito joven que lo engulle” como si fuera un producto. Se trata de “un despiste” que crece en las aulas, sigue en la calle, se alimenta en los medios y “acaba perdido en el agujero negro” de Anish Kapoor.

También acabamos de perder a Pierre Soulages (1919-2022) denominado *el pintor del negro* por su pintura abstracta y ‘matérica’ sobre variaciones del negro (mantenida durante décadas), ha muerto centenario y ya está más allá del negro. Pierre Encrevé (1996:26) comienza su texto *Le noir et l’outrenoir* (Catálogo Soulages - Noir Lumière) ‘aclarando’ su negación teórica:

À la demande d’explication face au noir de sa peinture, Pierre Soulages a souvent opposé une fin de non-recevoir : « Lorsqu’on me demandait “Pourquoi du noir ? ” », je répondais “Parce que ! ” comme les enfants.²⁸ Cette réponse « enfantine » tranche avec tant de discours théoriques où des peintres, effectuant une reprise conceptuelle de leur travail, dessinent un parcours quasi linéaire qui les aurait menés, sciemment ou non, au point où ils en sont venus. Soulages s’est bien gardé d’une telle théorisation.

²⁸ Delphine Goater, « Le noir couleur de lumière », entretien avec Pierre Soulages, *Enjeux du monde*, mai-juin 1995, p.86

La caída al agujero artístico de Kapoor tiene una explicación científica (de la que Le Brun se hace eco) como la aportada por Ben Jensen, científico británico, técnico de Surrey NanoSystems, ofrecida a *The Independent* el 13 de julio de 2014, titulada “Vantablack – the blackest black”. Esta irónicamente podría recordarnos al críptico / tautológico título (‘no refleja nada, de luz’) de una canción de éxito de 1966 de Los Bravos (*Black is black*). Le Brun (2018:46) con la ayuda de Jensen aporta una explicación científica de esta “desconcertante novedad” y lógicamente “el ojo humano no entiende lo que está viendo.” Es lo que cualquier observador puede sentir ante un objeto recubierto de *Vantablack*, color concebido (inicialmente) para uso militar. Se trata de un ‘súper-negro’ casi indefinible: “más negro que todos los negros”, con “capacidad para abolir la forma”, obtenido a partir de nanotubos de carbono tres mil quinientas veces más finos que un cabello y muy condensados, que absorbe la luz en un 99,965%.

El ‘súper-negro’ Vantablack que sustituye visualmente el volumen por el vacío, cuando se aplica a un artístico agujero (pozo), hace más comprensible la caída en su interior del turista / ‘aventurero’ en la Fundación Serralves de Oporto. En una lectura perversa del accidente cultural podríamos inferir que se trata de una ‘inmersión total’ en la obra de arte. Le Brun (2018:47) destaca su capacidad para “abolir la forma” hasta hacer “prácticamente invisible el objeto” que recubre, incluso como dice la traductora Lydia Vázquez “desestabilizar el ojo humano.” Efectivamente al igual que le sucede al turista de Oporto, el que trate de discernir algo, “solo vería un agujero negro” en lugar de un volumen. Ofrece todo un inventario de elementos “disipados”: los contornos y el relieve, pliegues, protuberancias, aristas, etc.

En cuanto a la problemática del negro (Kapoor), encontramos precedentes pictóricos que se refieren tanto al blanco como al negro, con un cuestionamiento conceptual propugnado desde las vanguardias artísticas. Ángela Molina (2016:30) remite al color “blanco de los impresionistas” y al negro que representaba su opuesto, la “saturación de todos los colores”, pero que se negaron a utilizar. Renoir afirmaba que “no existían las sombras negras”, ¡antes un violeta, el complementario del amarillo de la luz del sol! Y Monet insistía en obtener la atmósfera más profunda y “sombria a partir de colores intensos y puros.”

La monopolización del Vantablack escandaliza al entorno cultural / artístico, cuando se utiliza como una patente (sistema habitual del mercado). Recordemos que un siglo antes Duchamp se apropió del ‘color más invisible’ (podría decirse que ‘patentó’) en *50 cc de aire de París. Ready Made* (1919, Philadelphia Museum of Art) encerrándolo en

una ampolla de vidrio sellada en París. Le Brun (2018:48) señala que “la adquisición a precio de oro de su monopolio” por Anish Kapoor, constituye un acontecimiento “altamente significativo” del ‘mercadeo’ artístico. El *Daily Mail* de 27 de febrero de 2016 publica que:

Anish Kapoor se había asegurado la exclusividad de este color, privando del derecho de servirse de él al resto del mundo, suscitó las protestas de numerosos artistas y críticos de arte (Le Brun, 2018:48).

La búsqueda de nuevos pigmentos forma parte de la historia de la pintura, particularmente en la modernidad con el ‘tema’ del “monocromo”, pero en el caso del Vantablack:

[...] es la confiscación de un color ligado a un material lo que ha escandalizado a unos como a otros, recordando de paso que el negro pertenece a todo el mundo (Le Brun, 2018:48).

El azul ultramar Klein puede ser el precedente artístico más conocido de una patente cromática. Molina (2016:30) destaca el logro de “un color que transformaba la obra en objeto metafísico”, es la aportación de Yves Klein, que en 1955 inicia su etapa monocroma, que culminó con el descubrimiento que hizo, “junto al fabricante de reactivos químicos Édouard Adam”, de un azul ultramar que patentaría cinco años después como Azul Klein Internacional.

Javier Arnaldo (2000:28) curiosamente titula un epígrafe de su texto: *Cinturón negro, color azul*, que relaciona con la docencia de Klein, quien ejerce como profesor de judo en España y Francia. Titulado en Tokio en 1953 por el Instituto Kodokan (literalmente, Casa para la Extensión de los Valores”) con una titulación que está entre las de máxima categoría (y más para un occidental), con el rango de cinturón negro, cuarto dan. Respecto al color precisa que, el “azul ultramarino inconfundible” que se expuso por primera vez el 2 de enero de 1957 en la galería Apollinaire de Milán, es el color que después bautizará con la denominación *International Klein Blue*, abreviado IKB. El 19 de mayo de “1960 patentaría ese color”, cosa que puede “parecer una extravagancia”, pero, teniendo en cuenta que “entre 1959 y 1960 no cesa de patentar cosas” (la escultura aerostática, las fuentes de fuego y agua, la arquitectura de aire, etc.), hay que concluir que Klein tuvo en su vida artística la “actitud de un inventor” o un descubridor.

En relación con este negro tan especial Le Brun alude de nuevo a la ceguera Vantablack, comentada en el contenedor artístico *White Cube* (también presente con algunas curvas en la blanca Fundación Serralves de Oporto, de Álvaro Siza, 1991-1999),

contenedor, por otra parte, constantemente amenazado por ‘nubarrones’ económicos. Le Brun (2018:49) recoge la opinión de Agnès Tricoire, abogada especialista en derechos de la propiedad intelectual:

Anish Kapoor no ha inventado nada, no ha registrado nada, solo ha negociado con éxito el monopolio de explotación de un color con el fabricante. En el plano jurídico, no hay nada que decir. Es la ley de libre comercio.

A Le Brun (2018:49) le sorprende la ‘negra’ ceguera más o menos fingida del ‘ecosistema’ artístico (artistas y críticos de arte), negándose a reconocer que ya “no existe un solo problema artístico que no sea comercial”, dado que parte del arte contemporáneo se ha convertido en una “apuesta decisiva de las altas finanzas”.

A este respecto, Ramírez (1994) con su pedagogía del ecosistema artístico nos ilustra literalmente (dibujo y ‘poemita’). En la imagen dos personajes observan una nube central “valores artísticos”, rodeada por la nube “norma social” y por la nube (‘negra’) “delito”:

Ilustración de epígrafe nº5: De la bondad al delito, / no existe tanta distancia: / basta con un vientecillo, / una mínima fragancia, / para que, oh caso inaudito, / se fundan en consonancia. / El arte se halla en el medio, / oscuro y bello a la vez, / oscilando sin remedio / entre lo limpio y la hez (Ramírez, 1994:21).

Recordamos que en el libro de Goethe (2011) *El juego de las nubes* y como se indica desde la contraportada, aparecen textos, pero también dibujos del autor, literato / científico / pintor. Al final se nos recomienda otra mirada a las nubes, añadiríamos nosotros que simbolizando los cambiantes valores artísticos estudiados por Ramírez. Las nubes son para “el científico de Weimar” seres animados, que “reaccionan en función de las condiciones” de la tierra y de la fuerza de atracción, y como todo en la naturaleza son “formas en constante transformación.” Se nos propone otra lectura (diríamos que conclusiva): “El resultado” es un libro que lleva, “tras su lectura, a mirar el cielo y redescubrir las nubes”.

El ecosistema artístico explicado por Ramírez (1994:20) es tan voluble como el concebido por Le Brun, polarizado entre el blanco y el negro. Como en la naturaleza, el mundo del arte se apoya en “valores oscilantes.” Se localiza su centro en una especie de nube cuyos “contornos están muy poco definidos.” Según las circunstancias sociales y culturales “lo delictivo o inconveniente cambia” y la “nube del arte”, con toda su compleja

articulación de valores propios, “se confunde en parte con la nube del delito.” Finalmente, el arte se comporta como un curioso “mediador entre los puntos extremos”, que pueden ser la norma social y su opuesto, el delito, que no ocupan posiciones inamovibles.

Sorprende la polémica sobre un color. ¡En realidad es un ‘no color’! La periodista describe técnicamente el negro Kapoor, destacando la exclusividad artística de uso, que, ‘teóricamente’ al menos, negaría su uso original como color bélico (¿guerra artística?), por ejemplo. Molina (2016:30) recuerda que, en la misma línea conceptual de Klein, el artista anglo indio Anish Kapoor ha “comprado los derechos” de un color. En realidad, de “un *no color*”, el Vantablack, la “sustancia más oscura que se conoce.” Es un pigmento, desarrollado por Surrey NanoSystems, “absorbe el 99,96 % de la luz” gracias a un sistema de micro tubos que hace que “rebote” entre ellos y “nunca llegue a reflejarse.” Kapoor que suele utilizar colores fuertes y luminosos (rojos, azules, etc.), “empleará este negro solo en sus esculturas”, el documento de compra incluye una cláusula por la que “no podrá utilizarlo con fines que no sean artísticos.”

Las patentes forman parte del sistema, especialmente en la industria, incluida la medicina con sus blancos (juramento hipocrático) y negros (lucro desmedido). Langbein, K. y Ehgartner (2004) desde la contraportada de su obra la presentan como un documento pedagógico, que explica cómo “la medicina se ha ido convirtiendo” en una “industria inhumana y lucrativa”, basada en habituales técnicas de marketing, pero también en “sobornos y escalofriantes experimentos científicos.” Se trata de una exhaustiva y “valiente” radiografía del “cártel médico y farmacéutico” a través de “datos bien contrastados”, investigaciones rigurosas y “testimonios reales” de pacientes.

Tan ilegibles como las recetas médicas se evidencian los provocativos textos conceptuales del pintor Ad Reinhardt (1913-1967). Por ejemplo, en su manifiesto de 1962 *El arte-como-arte* propone una explicación tautológica del arte, que inicia con una afirmación casi evidente: “Lo único que se puede decir sobre el arte es que es una cosa.” Y establece un discernimiento fundamental, a modo de aforismo: “El arte es el arte-como-arte y todo lo demás es todo lo demás. El arte-como-arte no es más que arte.” Precisamente la exposición antológica de Ad Reinhardt celebrada en 2021 en la Fundación Juan March de Madrid, se organiza en dos secciones físicamente separadas, así denominadas: *Ad Reinhardt: “El arte es arte... /...y todo lo demás es todo lo demás”*, tomada de unos términos redactados ya en 1958: “El arte es el arte. Todo lo demás es todo lo demás.” Y Reinhardt concluye este párrafo inicial con una ‘negativa’ afirmación (complementaria, como el blanco y el negro): “El arte no es lo que no es arte.” El fundamentalismo

conceptual de Reinhardt ni siquiera admite (aparentemente) al pionero del ‘arte conceptual’, a Duchamp, que con el *ready-made* también va más allá de los placeres y dolores estéticos (anestesia estética). Toledo / Fontán (2021) nos transmiten esta ‘oda sobre NADA DE NADA’ de 1962 (*El arte-como-arte*), casi dadaísta y con peculiar redacción, orientada hacia el fundamento / “esencia”:

Nada de líneas ni de imaginaciones, nada de figuras ni de composiciones ni de representaciones, nada de visiones ni de sensaciones ni de impulsos, nada de símbolos ni de signos ni de empastados, nada de decoraciones ni de coloraciones, ni de figuraciones, nada de placeres ni de dolores, nada de accidentes ni de *ready-mades*, nada de cosas, nada de ideas, nada de relaciones, nada de atributos, nada de cualidades: nada que no pertenezca a la esencia (Toledo / Fontán, 2021:33).

Luego propone críticamente, cómo el ecosistema artístico (que también hemos visto cuestionado por Ramírez y Le Brun con el *White Cube*), puede escapar del dólar... ¿como el médico del dolor? Al efecto, veremos cómo ‘no se ve’, por tanto, no se puede reproducir y ‘comercializar’ (¿), todo fundamentado en el uso del negro, una provocación estética que implicará alguna problemática reacción del público en sus exposiciones (que más adelante detallaremos):

Todo en aras de la irreductibilidad, la irreproductibilidad, la imperceptibilidad. Nada “utilizable”, “manipulable” “vendible” “comercializable”, “coleccionable”, “inteligible”. Nada de arte como mercancía o como moneda de cambio. En arte no es la cara espiritual del negocio (Toledo / Fontán, 2021:33).

En un sentido comercial similar, Zelevansky (2021:43) alude al artículo de 1964 *The Next Revolution in Art*, en el que Reinhardt señala como el “primer enemigo del Artista-como Artista” es aquel que denomina (en términos casi bíblicos) como “artista filisteo”, un artista que considera socialmente “útil y utilizable”, que complementa con otros sinónimos: el artista comerciante y el artista vendedor. Para añadir una deriva expresionista en el ‘ecosistema’ artístico: el “empresario expresionista” y el artista de “acción”, incluso el artista que “tiene que comer”, que tiene que “expresarse”. Culminando su crítica con algunos términos lingüísticos: ...y que “vive de, en, dentro de, para o desde” su arte. Zelevansky (2021:44) indica el dolor que siente Reinhardt por el dólar, cuando señala al segundo enemigo: el “marchante” de arte que “comercia” con el arte, el “coleccionista” particular que colecciona arte, en otras palabras: el “especulador público que se enriquece con el arte.”

Este cuestionamiento lucrativo del arte, que aparece referido en el artículo que Reinhardt (1913-1967) escribe en 1964 casi al final de su vida, podemos confrontarlo con un acontecimiento cultural coincidente con la fecha de su nacimiento en 1913, y que según el pintor tiene cierto paralelismo con el nacimiento del arte contemporáneo en Estados Unidos. Con motivo de una importante exposición en 1966 Reinhardt (2021:17) redacta una peculiar autobiografía (*Cronología por Ad Reinhardt*), con un tono bromista no muy distante de la actitud artística de Duchamp. Comienza en negrita:

1913: Nace en Nueva York el día de Nochebuena, nueve meses después del Armory Show (*International Exhibition of Modern Art*, en la armería del 69 regimiento de la Guardia Nacional de Nueva York). Malevich pinta su primera obra de abstracción geométrica (Reinhardt, 2021:17).

En esta primera referencia autobiográfica aparecen dos históricos paralelismos artísticos, uno explícito con Malevich (del que luego nos ocuparemos) y otro más sutil (no escrito) con Duchamp, en esa exposición de 1913 en que nacen conjuntamente el propio Duchamp (1887-1968) como estrella mediática y el arte vanguardista norteamericano estimulado por el europeo. De hecho, para Duchamp implicará una conexión vital intermitente París-Nueva York desde 1915, especialmente desde su regreso a Estados Unidos en 1919 y su larga permanencia durante décadas, que culmina con la concesión de la nacionalidad estadounidense en 1955.

Retomando nuestro interés por el aspecto económico del arte contemporáneo, hacemos referencia a Tomkins (1999:133), quien señala como a pesar de la mediática “burla general” a la que fueron sometidos (incluyendo caricaturas en prensa), tanto Duchamp como el resto de artistas europeos, no impidió que se convirtieran en “reyes indiscutibles” de la exposición Armory Show. De modo que, de las 1.300 obras de arte expuestas, únicamente “un tercio procedían de Europa, pero vendieron más del doble que las locales”, concretamente de las 174 obras vendidas, 123 estaban firmadas por artistas extranjeros.

Es sabido que para ‘el arte’ los Duchamp son tres hermanos, y todos expusieron allí en 1913 con gran éxito de ventas, pues Raymond (1876-1918) vendió “tres de las cuatro esculturas” que había enviado al Armory Show, y Jacques Villon (1875-1963) los “nueve lienzos expuestos”. El escandaloso Marcel acabó vendiendo también todos los cuadros enviados (no viajó a Estados Unidos) “los cuatro que tenía”. Los otros de Marcel Duchamp: *Retrato de jugadores de ajedrez* y *El rey y la reina rodeados de desnudos veloces*, fueron adquiridos por un abogado de Chicago (Arthur Jerome Eddy); y un joven

pintor (Manierre Dawson) compró *Un joven triste en un tren*, en abril en Chicago, durante la segunda escala de la gira Nueva York-Chicago-Boston de esta exposición de 1913.

Señala Tomkins (1999:133) que la cuarta y más importante obra presentada en Estados Unidos en 1913 por Marcel Duchamp: “el infame *Desnudo bajando una escalera*” tuvo un final mercantil un tanto novelesco, cuando estaba a punto de terminar la exposición en Nueva York. Un anticuario de San Francisco (Frederic C. Torrey) que regresaba a su casa después de haber visitado el Armory Show, “sintió de pronto un deseo irrefrenable”. Fue tan potente que “se apeó del tren” en Albuquerque, Nuevo México, y “mandó un telegrama” a Walter Pach que decía: “Compro desnudo mujer bajando escalera Duchamp reservar por favor”²⁹.

Fue precisamente Pach instalado en Nueva York como “administrador y publicista” del Armory Show, quien comunicó mediante una carta este éxito de ventas al grupo artístico (cubista) de Puteaux, en el que se movía ‘conflictivamente’ Marcel Duchamp. Tomkins (1999:134) indica los ingresos de Marcel Duchamp desglosados por conceptos:

[...] las cuatro pinturas alcanzaron un total de 972 dólares: 324 dólares por *Desnudo bajando una escalera* y *El rey y la reina rodeados de desnudos veloces* cada uno y 162 por cada uno de los otros dos. No eran precios astronómicos para 1913.

Como referencia económica tenemos a la pintura más cotizada del Armory Show: *La colline des pauvres* de Cézanne, que fue adquirida por el Metropolitan Museum of Art por 6.700 dólares, siendo la primera obra de este pintor en entrar a forma parte de una colección pública norteamericana. En la misma exposición de 1913 el *Panneau rouge* de Matisse (posteriormente denominado el *Atelier rouge*), que no llegó a venderse, estaba tasado en 4.050 dólares.

Años después Calvin Tomkins, un prestigioso crítico nacido en 1925 en Orange, Nueva Jersey, colaborador asiduo del *New Yorker* desde 1960, conoce a Duchamp en 1959 y llega a ser una de los más reconocidos estudiosos de este artista. En el epígrafe *Escándalo en el Armory*, Tomkins (1999:131) precisa su inauguración: la noche del 17 de marzo de 1913, además certifica la huella que ha dejado en la historia del arte por su mitificada polémica, que hizo correr ríos de tinta: “la modernidad europea sacude al arte norteamericano y lo arranca de su aletargamiento provinciano.” Constata como para un

²⁹ Naumann, F.M., “Frederic C. Torrey and Duchamp’s *Nude Descending a Staircase*”, en *West Coast Duchamp*, editado por Bonnie Clearwater, p. 12.

pequeño grupo de coleccionistas esa exposición de 1913 representó “un gran rayo de luz hacia el futuro”.

Sorprende que en su época este terremoto cultural norteamericano tuviese escasa repercusión en Europa, incluso Marcel recordaba: “El Armory Show apenas tuvo repercusión en París.”³⁰ Solo después de algunas semanas Marcel Duchamp, que estaba concentrado en su estudio de Neuilly, se enteró de que se había vuelto “famoso en Norteamérica.” Resulta sorprendente que esta fama repentina procediese de “una sola pintura” y Tomkins (1999:131) se pregunta cómo podía “despertar semejante furor” *Desnudo bajando una escalera N°2*, con sus colores sombríos y “su absoluta falta de morbo.” Queda documentada su popularidad:

La sala estaba abarrotada todos los días [...] La gente hacía cola y esperaba treinta y hasta cuarenta minutos únicamente para poder detenerse un instante ante su presencia, soltar un grito escandalizado de incredulidad, de rabia o la risita burlona antes de dar paso al siguiente de la fila (Tomkins,1999:131)³¹.

Esta “risita burlona” norteamericana de 1913, precisamente el año en que nace Reinhardt parece haber inspirado la *Cronología por Ad Reinhardt*, tal como se apunta en la “Nota a la edición” del Catálogo del artista, en la exposición de la Fundación March: Reinhardt (2021:16). El Equipo curatorial³² considera que Ad Reinhard escribió esta “cronología satírica para burlarse de las cronologías artísticas al uso”, al tiempo que lo relacionan con su otra faceta, aquella que él denomina “...y todo lo demás...”, de igual modo que “concibió sus cómics como una sátira del mundo del arte.” Por lo que las fechas, los títulos de las pinturas, las citas, la grafía, etcétera, de esta *Cronología*, se basan en los “propios recuerdos y elecciones de Reinhardt”, una cronología que el artista elaboró para el “catálogo de su primera retrospectiva”, un año antes de su prematura muerte a los 53 años³³.

Para una gran mayoría de visitantes de la exposición de 1913, *Desnudo bajando una escalera N°2*, parecía un compendio de todo cuanto había de “arbitrario, irracional e incomprensible en el nuevo arte procedente de Europa”. No obstante, Tomkins (1999:132) indica que “la reacción del público no fue de ira”, pues “a nadie se le ocurrió prender fuego” al escandaloso desnudo dinámico de Duchamp. Algo que sin embargo “se

³⁰ Entrevista con William Seitz, “What Happened to Art?”, *Vogue*.

³¹ Rudi Blesh, *Modern Art, USA*, p. 53.

³² Manuel Fontán del Junco (Director de Museos y Exposiciones, Fundación Juan March) / María Toledo Gutiérrez (Jefe de Proyecto Expositivo, Fundación Juan March) / Lynn Zelevansky (comisaria invitada).

³³ Lucy R. Lippard (ed.), *Ad Reinhardt. Paintings*, Nueva York, The Jewish Museum, 1966.

plantearon los estudiantes de arte de Chicago” con los más aborrecidos: “Matisse, Brancusi y Walter Pach” cuando la exposición itinerante llegó a esa ciudad.

El negro humo de esta ‘conceptual quema’ estudiantil de 1913 (hoguera anticultural que ha sido frecuente con los libros, a lo largo de la historia), parece tener eco en los cuadros negros que Reinhardt pinta sistemáticamente a partir de 1960, tan escandalosos que son objeto de vandalismo. En su *Cronología*, Reinhardt (2021:31) señala en negrita:

1963: Provocan daños en seis pinturas suyas expuestas en Nueva York y en otras seis en París y es necesario acordonarlas para que el público no pueda acercarse. China hace explotar una bomba atómica. [...]

1964: Provocan daños en diez pinturas en Londres. [...] (Durante la exposición colectiva *Painting and Sculpture of a Decade: 1954-1964*, celebrada en la Tate Gallery de Londres, 1964)

1966: Ciento veinte pinturas en el Jewish Museum.

Con esta fecha concluye su *Cronología* (fallece al año siguiente) publicada en el Catálogo adjunto a la exposición neoyorkina en el Jewish Museum, donde quizás se pudiese esperar un nuevo acto vandálico, pero tal atentado cultural nunca sucedió. Por lo que solo en Nueva York en 1963 se dañaron los cuadros negros de Reinhardt, fue durante la exposición colectiva *Americans 1963* organizada por el Museum of Modern Art. La agresión se repitió poco después en París, en una exposición monográfica celebrada en la Galerie Iris Clert en junio de 1963. El hecho es que varios “visitantes de estas muestras reaccionaron ante las *black paintings* como si fueran pizarras vacías”, una ‘participación’ no prevista, posiblemente inspirada por la definición que de ellas hicieron “ciertos críticos de la época”. De modo que desde esa lectura semántica algunos visitantes añadieron sobre los cuadros negros “inscripciones a lápiz” y en otros “dejaron marcas de dedos”. También otras pinturas semejantes de Reinhardt fueron agredidas en 1964, durante la exposición colectiva *Painting and Sculpture of a Decade: 1954-1964*, celebrada en la Tate Gallery de Londres.

Respecto a cierto deterioro natural, no vandálico, de alguna de sus obras más características, apreciamos en Reinhardt una actitud artística un tanto ‘neodadaísta’, en sintonía con ciertas actitudes artísticas un tanto displicentes de Duchamp, incluyendo su personal restauración del *Gran Vidrio*. El artista minimalista Robert Morris, relata una anécdota que sucedió un día que estaba reunido con Reinhardt en su estudio. Prudence Peiffer (2021:90) recoge esta ‘historieta’ en relación con una llamada que recibió del Museum of Modern Art, que por fin le había comprado una de sus pinturas negras. El tema era que alguien la había “manchado mientras limpiaba las paredes”, y le llamaban por si

podía “pasarse por el museo para arreglarla”. Robert Morris escuchó la peculiar respuesta de Ad Reinhardt: “No hace falta. Devolvédmela. Tengo una por aquí que se parece más a la vuestra que la que tenéis”.

Otra singular actitud respecto al sistemático deterioro (incluso de la obra de arte) aparece recogida en su *Cronología*, que Reinhardt (2021:17/23) ya constata desde que tenía 4 años y reaparece a los 27 años:

1917: **Recorta periódicos. Arranca ilustraciones de libros.** Revolución de Octubre en Rusia.

1940: [...] **Comienza a destruir sus pinturas geométricas de finales de los años treinta.**

De modo que en Estados Unidos encontramos unas notables operaciones artísticas ‘antónimas’ casi simultáneas, pues sí en 1940 Reinhardt destruye sus pinturas antiguas, cuatro años antes Duchamp re-construye el *Gran Vidrio*. Ramírez (1993:166) señala que en el verano de 1936 Marcel Duchamp pasó una temporada en la casa de su coleccionista Katherine Dreier, también artista (y animadora cultural) que expuso dos obras en el Armory Show. Allí se dedicó a “recolocar cuidadosamente, con la ayuda de un artesano especializado, las piezas rotas” de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). Como fase previa a la restauración cada una de las grietas fue dibujada y se numeraron los pedazos rotos sobre una impresión invertida de la obra. Esto también lo hizo con el fin de preparar las plantillas del *Gran Vidrio* incluidas en la *Boîte en valise* (1939), a modo de museo transportable conteniendo miniaturas de sus obras.

Además de la restauración física del *Gran Vidrio* Duchamp realiza otra conceptual, con su “ingenio para redefinir el significado” de su obra artística “en función de las nuevas circunstancias”. Ramírez (1993:166-167) señala como además de un estudio minucioso hubo una cuidadosa “reconstrucción mental del accidente” que había causado la rotura, que fue posterior a la exposición del *Gran Vidrio* (International Exhibition of Modern Art) entre el 19 de noviembre de 1926 y el 9 de enero de 1927 en el Museo de Brooklyn. Tras la clausura de la exposición unos “descuidados empleados” desmontaron la frágil obra, “colocando planas las dos láminas de cristal, una sobre la otra”, y las metieron en una caja. Podría decirse ‘poéticamente’ que: los paneles de la novia y los solteros superpuestos hicieron un ‘viaje de novios’ desde Nueva York hasta Connecticut, para permanecer almacenados (dentro de la caja) en la casa de su propietaria, Katherine Dreier. Los traqueteos del viaje por carreteras deficientes produjeron roturas parciales en la obra, que no fueron descubiertas hasta años después, cuando la señora “Dreier hizo unos trabajos en su casa en 1931”. Con una conclusión cultural lamentable en relación con una “obra

capital” del siglo XX: “¡*El Gran vidrio* estuvo casi cinco años roto en su caja sin que nadie se molestase en echarle una ojeada!”

Este cuidadoso proceso de reconstrucción física y mental del accidente puso de manifiesto la actitud conceptual de Duchamp (cercana al dadaísmo y al surrealismo), que se mostró “contento por *esa* intervención del azar” y como señala Ramírez (1993:167) en 1955 le dijo a Sweeney:

Me gustan estas grietas porque no se parecen al vidrio roto. Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Más aún, las veo una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención *ya hecha* en cierto modo, que respeto y quiero.³⁴

Las grietas accidentales en los dos paneles de vidrio son integradas conceptual y físicamente (visibles actualmente) por Duchamp en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), quien “consagra y asume ese contacto escondido entre los paneles” mantenido durante nueve años (1927-1936) que sugiere a Ramírez (1993:168) una lectura erótica. Las grietas se “abren en abanico desde la parte superior derecha” hasta la inferior izquierda (panel de la novia), y desde la inferior derecha hasta la superior izquierda (panel de los solteros) configurando una especie de gran C. De tal forma que, por esas grietas, además de por los “mecanismos” (literalmente con el molinillo de chocolate, el trineo, etc.) artísticos previstos inicialmente, se establece ya la “comunicación permanente entre ambos sexos”.

Con la restauración de 1936 Duchamp asume la conclusión (incluyendo la ‘consumación matrimonial’) del *Gran Vidrio*, que había iniciado en 1915 y dejado inconcluso (‘abandono’) en 1923. Después de su reconstrucción en 1936 la “idea del *Gran Vidrio* como 69” acrecienta su verosimilitud. Casualmente (azar artístico) el escandaloso *Desnudo* de 1913 en el Armory Show (International Exhibition of Modern Art) había tenido su sede inicial en la armería del 69 regimiento de la Guardia Nacional de Nueva York, una coincidencia numérica muy apropiada para el bromista Duchamp. Ramírez (1993:141) mantiene la hipótesis de una “redoblada metáfora circular”, donde:

[...] los solteros de abajo encuentran a la novia por la derecha (es la parte posterior de su cuerpo) y ésta a los solteros por la izquierda, que es donde están sus no-cabezas (puntos de sexo). O sea que no es imposible ver todo el *Gran Vidrio* como un extravagante “69”, mecánico e irrisorio. Muchas cosas demuestran que Duchamp estaba dispuesto a utilizar artísticamente las implicaciones sexuales de este número...

³⁴ Duchamp, M. *Escritos*, Gustavo Gili Serie Clásicos, 1978, p. 155.

En Filadelfia (Philadelphia Museum of Art) se encuentran el par de escandalosas obras de Duchamp (nacionalidad francesa y norteamericana) que estamos considerando aquí: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) óleo, plomo e hilo de vidrio sobre plomo, 278 x 176,5 cm. y *Nu descendant un escalier N°2*, (1912) óleo sobre lienzo, 146 x 89 cm, objeto de la polémica exposición de 1913. Señala Tomkins (1999:132) que, aunque la estrella mediática del Armory Show en 1913 fue Marcel Duchamp, con su escandaloso desnudo femenino (paradójicamente ‘invisible’, como los posteriores cuadros negros de Reinhardt de 1960), para los artistas y críticos norteamericanos oficiales “Matisse era el malo indiscutible”³⁵, que también fue calificado como: el “apóstol de la fealdad”, por su violenta paleta de colores y las “distorsiones de la figura humana”. Se trataba de una ficticia veneración del género, que por la época y en los círculos norteamericanos solía denominarse: la “sublime forma femenina.” Por lo que las supuestas distorsiones de Matisse se condenaron utilizando innumerables calificativos negativos: como “epilépticas”, “depravadas”, “burdas”, “asquerosas” y “repugnantes”.

Comparando con esta agresividad cultural a Henri Matisse, los ataques contra Marcel Duchamp resultaban “relativamente afables”. Tomkins (1999:132) señala el hecho de que Duchamp siempre insistió en que las reacciones frente a su *Desnudo* eran “fundamentalmente achacables a su título”, al suponerse social y culturalmente que:

En el arte, los desnudos no bajaban escaleras y tampoco llevaban sus títulos escritos sobre la tela, así que cualquier artista que se atreviera a romper las reglas de una manera tan irreverente tenía que estar forzosamente bromeando, ¿no? (Tomkins,1999:132)

Se pregunta Tomkins (1999:132) si acaso no estaría “burlándose Duchamp, no ya solo del Cubismo” con un acercamiento a su enemigo el Futurismo, tal como habían sospechado los cubistas de Puteaux al “pedirle que cambiara el título” al iconoclasta cuadro, “sino del arte moderno en general”.

Marcel Duchamp no solo abandonará al grupo cubista de Puteaux después de la polémica con su femenino y dinámico *Desnudo*, sino el concepto mismo de pintura, como recoge Ad Reinhardt (2021) en su *Cronología*, en curioso ‘paralelismo’ a otros posteriores abandonos del pintor norteamericano (incluso desnudo y en **negrita**) hasta llegar al concepto del cuadro negro. Casualmente ambos artistas fallecen casi simultáneamente, Reinhardt el 30 de agosto de 1967 y Duchamp el 2 de octubre de 1968:

³⁵ “It’s Only a Man”. Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, p. 168-172.

1923: Marcel Duchamp abandona la pintura. [...]

1938: **Escucha los discos de ragtime que pone a todo volumen su vecino Stuart Davis, y contempla sus camisas de colores chillones colgadas en el tendedero. Inicia una serie de pinturas con colores vivos.** [...]

1941: **Le despiden del Federal Art Project. Visita la colonia nudista de Balcomb Greene, en el campo, y corretea desnudo por allí.** [Artista norteamericano y profesor de arte, fue primer presidente la Artist' Union y de la American Abstract Artists / AAA]

1953: **Abandona los principios de la asimetría y la irregularidad en la pintura. Pinta sus últimas obras con colores vivos** (Ad Reinhardt, 2021:18 a 27).

El abandono de la pintura por parte de Duchamp en 1920 (que recoge Reinhardt) tiene cierta relación con los acontecimientos de 1913, a propósito del escándalo de su *Desnudo* [...] *Nº2*, con sorprendente fundamento lingüístico. Tomkins (1999:92) afirma que “no hay ninguna otra pintura de la historia tan eclipsada por su título.” Si el célebre *Desnudo* de Duchamp se hubiera llamado “algo más prosaico -*Estudio en movimiento*, por ejemplo, o *Composición Nº2*-” es posible que no hubiera provocado ningún escándalo. Dos mil años de utilización cultural del desnudo, lo abalan como tema artístico y forma de arte, pero “siempre había respetado ciertas convenciones”, incluso de género:

Si era masculino, el desnudo posaba con heroísmo, realizaba proezas de fuerza, moría en la batalla y simbolizaba la autoridad divina o secular. Si era femenino, aparecía recostado, tomando un baño, vertía líquidos de urnas y (como las cariátides) sostenía techumbres. No se movían y, en ningún caso, bajaban tramos de escaleras. ¿Qué clase de broma quería gastar Duchamp? (Tomkins,1999:92)

Esta problemática, evidencia como culturalmente se considera que: el arte debe ser serio, no obstante, según Tomkins (1999:92), el humor se introduce de forma deliberada en uno de los cuatro cuadros que Marcel Duchamp presentó en el Armory Show. Así se lo explicó Duchamp a Cabanne³⁶: “*Joven triste en un tren* ya demostraba mi intención de introducir el humor en la pintura o, cuando menos, el humor del juego de palabras: *triste, train*.”

El cuadro más escandaloso de aquella exposición de 1913, fue el *Desnudo* que “empezó en diciembre de 1911” y señala Tomkins (1999:92) que tenía su origen un “pequeño dibujo” que había realizado tan solo unas pocas semanas antes, utilizando un fundamento literario. Pertenece a una serie de ocho o tal vez diez esbozos “a modo de ilustraciones de poemas de Jules Laforgue” y de los que únicamente han sobrevivido tres

³⁶ Cabanne, P. *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 29.

dibujos. En concreto, este dibujo que fundamenta el *Desnudo*, se titulaba *Encore à cet astre* y mostraba “tres figuras rudimentarias” (apenas distinguibles), “una de las cuales parece estar subiendo unas escaleras.” Según dijo Duchamp³⁷:

No era más que un simple esbozo a lápiz, impreciso, de un desnudo subiendo por una escalera” [...] “y viéndolo probablemente se me ocurriera la idea. ¿Por qué no hacerlo bajando, en vez de subiendo? Como en los musicales, con esas enormes escalinatas (Tomkins,1999:92).

En la primera versión del *Desnudo*, aquella que se titula *Nu descendant un escalier, N°1*, aparecen algunos elementos figurativos reconocibles: indicios de un cuerpo humano y una escalera de caracol. Pero como señala Tomkins (1999:93) al pintar la segunda y definitiva versión (al cabo de un mes) en “enero de 1912”, Duchamp “eliminó todos esos detalles naturalistas”. La pintura en cuestión utiliza unos “planos superpuestos de un cubismo analítico” que se sirve de unos tonos marrones, grises y verduscos, tan discretos que hacen que el supuesto desnudo resulte “tan poco erótico”, de modo que algunos observadores han llegado a “dudar de su sexo”. ¿Acaso no podría ser un hombre? Duchamp lo niega rotundamente, insistía: era “indiscutiblemente femenino”³⁸

De modo que finalmente en *Nu descendant un escalier, N°2*, realizado en 1912, “el erotismo se imponía por el título” (escandalosamente ‘conceptual’) que Duchamp había “pintado en mayúsculas sobre el mismísimo lienzo”, muy visible en la parte inferior izquierda. Tomkins (1999:93) entiende que la carga erótica, al igual que la más perceptible sensación de movimiento (relacionable con el Futurismo), “no estaba en la retina del espectador, sino en el pensamiento”. En cualquier caso, antes de su exposición en el Armory Show este desnudo cubista ya resultó ser “demasiado para los cubistas de Puteaux” (entre los que estaban los tres hermanos Duchamp), en cuyas reuniones teóricas “no había demasiado lugar para el erotismo o el humor.”

A pesar de la seriedad del grupo cubista francés, Duchamp presentó su cuadro recién pintado en la exposición de 1912 del Salon des Indépendants, cuya inauguración estaba prevista para el 20 de marzo. Tomkins (1999:95) señala como el grupo de Puteaux tenía muchas “esperanzas puestas en este *salón*”, para el que estaban montando una exposición colectiva (práctica habitual). Los líderes del grupo (Gleizes y Metzinger) que deseaban presentar en esa exposición su denominado “cubismo razonable” con el mayor impacto posible, “se quedaron atónitos” ante el *Desnudo* de Duchamp. El cuadro en

³⁷ Entrevista con Calvin Tomkins.

³⁸ Gough-Cooper, J. y Caumont, J., *Ephemerides*, 19 octubre, 1949.

cuestión les pareció una “burla de la estética cubista” y que además estaba espiritualmente demasiado cerca de algunos cuadros futuristas, que atacaban su academicismo cubista.

Este asunto artístico incidió sobre la familia, cuando Gleizes y Metzinger consideraron que el *Desnudo* del pequeño de los hermanos Duchamp “perjudicaría la causa del cubismo razonable” y, gracias a su neto liderazgo, sus argumentos convencieron al resto del grupo. Después de este veredicto artístico, Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon fueron los “encargados de anunciar la noticia a su hermano”, tal como recoge Tomkins (1999:95).

De modo que se presentaron en el estudio de Marcel en Neuilly el día antes de la inauguración oficial del salón, para comunicarle que “los cubistas opinan que se sale un poco de la línea”³⁹, y Duchamp recuerda que le explicaron la problemática pictórica relacionada con el lenguaje: “¿No podrías cambiarle el título, por lo menos?” Les parecía un “título demasiado literario”, en el mal sentido..., en un sentido caricaturesco. Aquí se aprecia la mezquindad cultural del grupo de Puteaux, pues su pequeño templo revolucionario “ni siquiera podía comprender que un desnudo pudiera *bajar* unas escaleras” y en la entrevista realizada décadas después Marcel Duchamp explica:

En cualquier caso, la idea era convencerme de que hiciera algún cambio para poderlo exponer, porque tampoco querían rechazarlo de plano... Así que no repliqué. Dije muy bien, cogí un taxi para la exposición, recuperé mi cuadro y me lo llevé (Tomkins, 1999:95).

Según Tomkins (1999:95), en la sutil “ironía de este relato” (medio siglo después de los acontecimientos) apenas si se percibe el eco de los sentimientos que Marcel Duchamp tuvo en 1912. “No reprochó nada a sus hermanos”, que claramente se habían negado a defenderle en aquella disputa. Pero Marcel tampoco ofreció “ningún compromiso: no tenía intención de cambiar el título.” A pesar que de Duchamp reprimiera las emociones que suscitó todo aquello, las consecuencias de aquel desaire iban a ser profundas e indelebles.

Antes de la exposición del *Desnudo* en el Armory Show de Nueva York, también fue expuesto en Barcelona y París, ¡sin ningún escándalo! Parece ser que, a pesar de la citada polémica, Gleizes, Metzinger y todo el grupo de Puteaux llegaron a “superar sus dudas iniciales”, pues al cabo de un mes, *Desnudo bajando una escalera, N° 2* se exhibió en la “primera exposición cubista importante fuera de Francia”, en la vanguardista Galería Dalmau de Barcelona. Allí no destacó especialmente, aunque le causó una profunda

³⁹ Entrevista con William Seitz, “What’s *Happened* to Art?”, *Vogue*.

impresión a un joven estudiante de arte de diecinueve años llamado Joan Miró, que doce años después pintó *Nu baixant una escala*. Tomkins (1999:96) señala también que ese mismo otoño de 1912, el cuadro inicialmente cuestionado se expuso también y “sin escándalo alguno”, en la importante exposición de la Section D’Or que realizó el grupo de Puteaux en París.

Y años después, el interrogante sigue ahí: ¿tenía Duchamp la intención de escandalizar o provocar a la gente con su problemático *Desnudo*? Tomkins (1999:96) piensa que “probablemente no”, aunque, teniendo en cuenta el “carácter altamente subversivo de sus actividades posteriores” en los mundos artísticos de París y Nueva York, “no se pueda descartar semejante travesura.”

También décadas después y en Nueva York, Ad Reinhardt cita a Marcel Duchamp (ver *Cronología*) y continúa su escandalosa estela de “travesuras”, pero de otra manera, utilizando la obra en sí misma, sin incidir sobre el título, salvo por una desconcertante repetición que voluntariamente rehúye una catalogación convencional.

Al efecto, en la exposición antológica de la Fundación Juan March en 2021 nos interesamos por los títulos de las obras que ocupan el lugar culminante de la exposición, una capilla conformada por tres paredes donde se sitúan tres cuadros negros idénticos (¡error!). En el Catálogo presentado con la Coordinación editorial de María Toledo Gutiérrez (página 223), se repite el mismo título y dimensión del cuadro negro de la década de los sesenta:

(nº 45) *Abstract Painting*, 1960-66, Óleo sobre lienzo, 152,4 x 152,7 cm, Whitney Museum of American Art, Nueva York. [se aprecia una errata de 0,3 centímetros que impide el cuadrado]

(nº 46) *Abstract Painting N.º.5*, 1962, Óleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm, Tate, Londres.

(nº 47) *Abstract Painting*, 1962, Óleo sobre lienzo con marco del artista, 152,4 x 152,4 cm, Museum of Contemporary Art Chicago.

Reinhardt resulta escandaloso tanto por sus pinturas negras que cuestionan la lectura (percepción), como por sus provocativos manifiestos negacionistas. Los *textos* escogidos (1953-1966) de *Ad Reinhardt*, que editan María Toledo Gutiérrez y Manuel Fontán del Junco (2021:8), plantean una sorprendente y “honesta disconformidad” con la concepción generalizada de sus contemporáneos (incluyendo los grupos de artistas a los que perteneció). Suponen un desafío intelectual, que obliga a una “relectura tan atenta como la contemplación reposada que requieren sus pinturas negras.” Puede establecerse cierta ‘sinonimia’ entre lo austero de su escritura y lo sobrio de su pintura, pues los textos de Reinhardt aportan una actitud “introspectiva, silenciosa y serena”, similar a la que

genera su obra pictórica. De modo que “sus cuadros nos desafían” y sus escritos nos “provocan e incitan a pensar”. Incluso sus pinturas han sido comprendidas y revalorizadas con la ayuda de unas explicaciones teóricas que el propio pintor tuvo que realizar, antes la pasividad intelectual de los coetáneos críticos de arte.

Tomamos en consideración el texto de Reinhardt denominado *Negro* (sin fecha), que Toledo / Fontán (2021) nos presentan traducido y en yuxtaposición al artístico original manuscrito en inglés con subrayados en el original. En este escrito crítico, se incluyen los peculiares espaciados y estructuración a modo de poema, escrito artísticamente (a plumilla gruesa) con una rítmica grafía seca y negra, que podría recordar al estilo gótico y también a la caligrafía oriental:

“Negro”, ausencia de “color”, acromatismo, oscuridad, carencia de luz
Arte de la “pintura” vs. arte del color (ingeniero del color, psicólogo)
“La pintura es negra, la escult. es blanca, la arquitect. es color” (Toledo / Fontán, 2021:57)

Cierto sentido multidisciplinar se desprende de estos términos, y en los siguientes es evidente su cromofobia, que reorienta hacia el concepto de anodino monocromo, yuxtaponiendo culturales referentes orientales y occidentales:

El negro como color, negro brillante sobre negro mate, textura, veladura, contraste
“El color ciega”
“El color se adhiere a los ojos como algo que se te queda en la garganta”
“Los colores son un aspecto de la apariencia y por tanto únicamente de la superficie”
“Manifiestan una personalidad indiscreta con vergonzosa insistencia”
Los colores son bárbaros, inestables, primitivos, “integrados en el tejido de la vida”, no se pueden controlar por completo, “y deben ocultarse”
“Oscurecer”, no color, más allá del color, la forma, la línea
“Monocromo, monótono, chino, Guernica (Toledo / Fontán, 2021:57).

En otro fragmento posterior que escogemos de *Negro* (sin fecha), traducido por Toledo / Fontán (2021:58) destacamos unos referentes religiosos (monje, protestante, misa) que luego comprenderemos mejor:

Negro, “el medio de la mente”, sin distracciones, sin intrusiones
[línea vacía]
“Príncipe de las tinieblas”, “monje negro”, “humor negro”
Protestante negro, blasfemia negra, misa negra, “artes negras”.

En paralelo a una espiritualidad que tiene una dimensión universal e incluye ciertos orientalismos (entrecorridos, paréntesis, subrayados y vacíos en el original):

“El Tao es tenue y negro” (Lao Tzu)

Kaaba, piedra negra en forma de cubo

“La divina oscuridad” (Eckhardt) (Toledo / Fontán, 2021:58)

Y hasta un neto misticismo (perceptible en la exposición conjunta de sus últimas pinturas), que en un texto centrado en el *Negro* (sin fecha) le lleva a interesarse por la oscuridad de la noche (no totalmente negra) del místico español, objeto de una tesis de filosofía⁴⁰ a la que haremos referencia en sus Conclusiones, al final de nuestro trabajo:

“Noche oscura del alma” de san Juan de la Cruz

“Expresión desenfadada de las fuerzas elementales del instinto”

“Las dimensiones oscuras del primitivismo”, “las fuerzas oscuras de la naturaleza” (Toledo / Fontán, 2021:58)

Ya desde su ‘mayoría de edad’ artística, Ad Reinhardt (1913-1967) se interesará por ciertos orientalismos. Zelevansky / Fontán / Toledo (2021:14) señalan cómo a finales de los años treinta analizó la “pintura cubista” y otras tendencias abstractas, representadas por artistas tan conocidos como Paul Klee y Piet Mondrian (este último con cierta geometrización asimétrica japonizante) y también por otros menos conocidos (Jean Hélion, Stuart Davis). Pero no será hasta finales de los años cuarenta cuando investigue sobre la geometría y el color, valorando también los gestos caligráficos y las “pinceladas más suaves” que configuran las denominadas “alfombras orientales”, y que cuando tienen un formato vertical y estrecho denomina “pergamino chino”. Estas tipologías orientalistas anticipan su conocimiento cultural directo, con sus viajes al extranjero (especialmente entre 1952 y 1967). Como “estudiante del arte y la cultura de Asia y del Islam”, Reinhardt encontró en el “espacio abstracto de la pintura china” su alternativa personal al cubismo, que tanto le interesó anteriormente (influencia especialmente relevante en los *collages*).

En la autobiografía denominada *Cronología por Ad Reinhardt*, que escribe un año antes de su prematura muerte en 1967, se presenta como profesor: “1947: La India consigue la independencia. **Empieza a dar clases en el Brooklyn College [en negrita]**” - Reinhardt (2021:25)-, institución en la que impartió docencia (oriental incluso) desde el otoño de 1947 hasta 1966. Reinhardt (2021:21) señala el comienzo de su educación superior: “1931: Ingresó en el Columbia College. [...] y sus ‘logros’” “1933: Se queda

⁴⁰ Ceberio, I. *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*, San Sebastián, Univ. País Vasco, 2006.

dormido en todas las clases de estética de Irwin Edman. Le expulsan del equipo de lucha libre por no mantenerse en forma.” Reinhardt (2021:29) señala su relación con Oriente: “1958: **Viaja a Japón, a la India, a Persia y a Egipto.** [...] 1960: **Escribe sobre las imágenes de Buda** [en negrita]. Francia hace explotar una bomba nuclear.” Sorprendentemente en este año el pintor no señala su cambio artístico fundamental, la dedicación exclusiva a los cuadros / cuadrados negros, hasta el final.

Al artista minimalista (posteriormente) Robert Morris le pareció “significativo” que Ad Reinhardt se dedicara a la enseñanza y como señala Zelevansky (2021:42), incluso asistió a sus clases de “historia del arte asiático en el Hunter College” (institución en la que él mismo sería profesor), además consideró que Reinhardt era el “ejemplo perfecto” de vida de artista. Peiffer (2021:90) añade que Morris recuerda un seminario de Reinhardt al que asistió en el Hunter College. Le sorprendió que, aunque se publicitó como curso de arte japonés, Reinhardt tenía una concepción intercultural e insistió en que “el arte siempre surge del arte”, y que por tanto era necesario presentar una “especie de prelude” antes de adentrarse en el arte japonés. Dijo “empezaré por la India” (posiblemente al artista anglo-hindú Kapoor, ‘maestro’ del negro *Vantablack*, le hubiera encantado), decía, “luego pasaré a China y al Sudeste asiático, centrándome en Camboya, luego subiré hasta Nepal y Mongolia, y después llegaremos a Japón”.

Zelevansky (2021:41) considera que Reinhardt es “intelectual por naturaleza” y durante su formación en la Universidad de Columbia desde 1931, recibió clases del famoso historiador del arte Meyer Schapiro, y allí encontró amistades ‘literarias’ que mantendría a lo largo de toda su vida. Es el caso del poeta Robert Lax y del escritor, teólogo y monje trapense Thomas Merton. En su *Cronología*, Reinhardt (2021:25) en el año 1943 reseña: “**Continúa creando pinturas acerca de nada.**” (todo en negrita) “**Intenta convencer a Thomas Merton de que no se convierta en monje trapense.**” En el anexo de este texto se indica que Merton es poeta, escritor y activista social, “nacido en Francia” (padre neozelandés y madre norteamericana), que en la Universidad de Columbia en Nueva York completó su formación en teología y trabó amistad con Reinhardt. Destacamos su relación con las culturas orientales, pues es autor de libros sobre “budismo zen y taoísmo”. Su autobiografía *La montaña de los siete círculos* (1948) alcanzó un gran éxito en su época y fue traducida a 28 idiomas. No obstante, a pesar del intento disuasorio de Reinhardt, en “1949 fue ordenado sacerdote”.

Respecto a las inquietudes intelectuales de Reinhardt, cabe señalar su influencia en el posterior arte conceptual. Al respecto, Zelevansky (2021:41) indica que la frase de

Joseph Kosuth “el-arte-como-idea-como-idea” le debe mucho a la frase de Reinhardt “el arte es el arte y todo lo demás es todo lo demás” (una frase que da título y organización espacial a la exposición de 2021 en la Fundación Juan March). No obstante, Kosuth, concedía “prioridad a las ideas subyacentes” del objeto artístico, como ya apuntamos a propósito del arte conceptual y sus títulos tautológicos. Si bien Reinhardt compartía algunas características con los conceptualistas (posteriores), sus inquietudes eran fundamentalmente distintas. Zelevansky (2021:40) señala cómo los escritos de Reinhardt y su enfoque de la creación artística, con su “énfasis en la planificación y las ideas”, contenían ya la simiente de una parte importante de los planteamientos del arte conceptual. Pero el conceptualismo concedía “prioridad a las ideas que subyacen” a la obra de arte, mientras que la preocupación principal de Reinhardt fue siempre la “experiencia óptica del objeto artístico físico”.

Desde esta valoración de la dimensión física, para nuestro trabajo encontramos una inédita “sintonía conceptualmente complementaria” de Ad Reinhardt (1913-1967) con otro artista coetáneo. Carlos Cruz-Diez (1923-2019) proclama su interés por el color físico, particularmente manifiesto en las *fisicromías*, un elogio al color, ‘antónimo’ de su negación (‘aparente’) por parte de Reinhardt. Precisamente Carlos Cruz-Diez y Ariel Jiménez (2009) en su revisión de las estrategias cromáticas utilizadas a lo largo de los años y los neologismos utilizados para su definición, dan voz al propio artista:

[...] las Fisicromías son una trampa de luz; un espacio donde entran en interacción una serie de tramas de color para transformarse las unas a las otras, para generar nuevas gamas de color y para invadir el espacio circunscrito entre las láminas verticales que cubren la obra (Cruz-Diez / Jiménez, 2009:20).

El color físico forma parte de esa artística trampa de luz, también interesada por el lenguaje:

En ellas, además, el desplazamiento del espectador o de la fuente luminosa crea una serie de variaciones cromáticas que, como las que se producen en el espacio real del paisaje, se repiten incansablemente con cada revolución del sol, sin llegar a ser exactamente las mismas, ya que nunca será igual la intensidad y la naturaleza de la luz que las baña. De allí el nombre de Fisicromías, por el hecho de poner en juego al color luz, el color físico (Cruz-Diez / Jiménez, 2009:20).

Como ejemplo de esta estrategia cromática tomamos una obra realizada en París (como la mayor parte de su producción): *Physichromie 103*, París, 1963. Rhodoïd, pintura flash

[pintura acrílica muy cubriente], cartón y madera 67,5 x 42 cm. Esta es la somera referencia de catalogación utilizada por Cruz-Diez / Jiménez (2009:31) que corresponde a una pintura que tiene relieve, configurado por pequeñas tiras perpendiculares al plano del cuadro. Los colores de fondo son intervenidos por la transparencia coloreada del Rhodoïd, curioso material (y término) que fue creado alrededor de 1917, es un acetato de celulosa transparente y no combustible. Su nombre es una contracción de Rhône-Poulenc y celuloïde.

Esta trampa de luz de Cruz-Diez podría ser un antecedente conceptual de la ya citada trampa de luz concebida por Anish Kapoor utilizando el negro *Vantablack*, recordemos al efecto la trampa en la que cayó un turista en el verano de 2018 en la Fundación Serralves de Oporto. Otra artística trampa relacionada con el lenguaje es la que descubre el escultor Jorge Oteiza, cuando años después de abandonar conceptualmente la escultura se dedica a la escritura. En su estudio de la relación entre euskera y prehistoria se interesa por el morfema ARR en relación con huecos-trampa del cazador-artista. Oteiza (1996:11) presenta el “índice tautológico que desarrolla el libro” donde utiliza esta expresión (negrita en el original):

[...] he comenzado con una pregunta [...] 1) preguntaba por la voz **ARRate** para puerta rústica en euskera / especialistas de nuestra lengua desconocían **el morfema ARR** como hueco / como gran Hueco-madre del cielo y para huecos-trampa de nuestro cazador y artista preindoeuropeo en su Cultura del cielo [...]

Su “operador etimológico preindoeuropeo” es un “cuadro con 10 raíces” que interconecta y que seguirá con “vocabulario inicial comparado” / “con Grecia y oriente próximo”, que como recuerda Oteiza (1996) ya había iniciado en su libro *Ejercicios Espirituales en un túnel* de 1983:

[...] **con ARR / arro** Hueco (concauidad del cielo) huecos-trampa / arte oficio de cazador artista hacedor de trampas **Arteme (eme mujer)** cazadora / en griego será Artemisa [con negrita en el original] (Oteiza,1996:18)

Esta singular / artística escritura de Jorge Oteiza en *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, ‘homenajea’ los vacíos tipográficos experimentales utilizados por Stéphane Mallarmé en *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), que Oteiza también reconoció como influencia fundamental en sus esculturas vacías.

Las negaciones de Oteiza (búsqueda de unos fundamentos que le dejan sin materia y se queda sin nada = espacio) que le llevan a abandonar la escultura, poco después de ganar la IV Bienal de Sao Paulo (1957), tienen un curioso paralelismo en el tiempo con los escritos ‘negacionistas’ de Ad Reinhardt, que recogen Toledo / Fontán (2021:23). De modo que son 6 los “Cánones Generales o *Seis Noes*” (publicados en 1957) que hay que memorizar, de los que apuntamos solo sus titulares:

(1) No al realismo ni al existencialismo. [...] (2) No al impresionismo [...] (3) No al expresionismo ni al surrealismo [...] (4) No al fauvismo ni al primitivismo ni al arte tosco [...]

Observamos la negación de todos los ‘ismos’ artísticos, pero también niega la escultura (dudamos que llegase a negar el vacío escultórico / espacial de Oteiza):

(5) No al constructivismo ni a la escultura ni al plasticismo ni a las artes gráficas. No al collage ni al encolado ni al papel ni a la arena ni a las cuerdas. “La escultura es un ejercicio mecánico que provoca mucha sudoración; el sudor mezclado con tierra se convierte en barro” (Toledo / Fontán, 2021:23).

Sorprende la negación de las artes gráficas, puesto que él también utilizó esta disciplina para sus abundantes publicaciones en revistas. Además de la negación de la escultura (a la que asignó el color blanco), también niega la arquitectura (arquitectura = color y pintura = negra) y la decoración de interiores (‘nuestras’ Artes Aplicadas) que entiende prosaicas (“El arte es el arte y todo lo demás es todo lo demás” A.R. 1958):

(6) No al trampantojo ni a la decoración de interiores ni a la arquitectura. Las cualidades vulgares y las sensibilidades comunes de estas actividades no tienen cabida en el ámbito del arte libre e intelectual (Toledo / Fontán, 2021:23).

Las artes aplicadas aparecen de manera explícita en un texto sin fecha, recogido por Toledo / Fontán (2021:113) titulado de manera un tanto literaria: *Érase una vez una pintura*. Reinhardt empieza su relato con un tópico: “Érase una vez una pintura que se convirtió en un ‘cuadro’.” Apunta el hecho de que hay poco margen para la “firma” (‘texto’) cuando entre “el color y el espacio” se establece una relación “precisa e integrada”, de manera que la verdadera naturaleza del cuadro quedaba aún más patente. Además, entiende que las Artes Aplicadas deben liberarse de las Bellas Artes (que nosotros escribimos ‘oficialmente’ con mayúsculas):

La ilustración, la creación de carteles, las artes aplicadas, liberadas de las complejidades de las “bellas artes”, cumplían su función de una manera más clara y honesta (Toledo / Fontán, 2021:113).

Este cuadro se pinta con unos instrumentos definidos, pues los “pinceles deben ser nuevos” (también: limpios, lisos, uniformes y fuertes), de “una pulgada de anchura” [2,54 cm], y dentro de un lugar arquitectónico que también es acotado en *Doce Reglas para una nueva academia* (1957) que Toledo / Fontán (2021:25) recogen. Entre el dimensionamiento académico del pincel y el taller, se sitúa “el cuadro”, definido por escrito en *Pintura abstracta, cuadrado de sesenta por sesenta pulgadas* [152,4 x 152,4 cm] (1960) (1963), texto que empieza por una afirmación entre cartesiana y tautológica: “Esta pintura es mi pintura si yo la pinto.”

En el *zenit* de su pintura negra (1960-67) Ad Reinhardt alcanza también su definición textual máxima, cómo se evidencia en un texto concebido para su exposición en París. En *Autocritique de Reinhardt (Iris-Time)*, boletín informativo de la galería Iris Clert, París, 10 de junio 1963) va más allá de la definición dimensional de “el cuadro”, un pedagógico texto que recoge ampliamente Zelevansky (2021:36), un largo párrafo sin un solo punto, que iremos desmenuzando:

Un lienzo cuadrado (*neutro, informe*) de cinco pies de ancho y cinco de alto, tan alto como un hombre (*ni grande, ni pequeño, sin tamaño*), triseccionado (*sin composición*), una forma horizontal que niega una forma vertical (*sin forma, sin arriba, sin abajo, sin dirección*), tres colores (*más o menos*) oscuros (*tonalidad*), sin contraste (*incoloros*), pinceladas despinceladas, una superficie mate, plana, pintada a mano alzada (*sin brillo, sin textura, no lineal, sin bordes pronunciados*) que no refleje su entorno -una pintura pura, abstracta, no figurativa, atemporal, aespacial, invariable, sin relaciones, desinteresada- un objeto consciente de sí (*sin inconsciencia*), ideal, trascendente, que no alude a ninguna otra cosa que al arte (*absolutamente no antiartística*).

“Un lienzo” que ya fue definido como debía pintarse, pues unos años antes (1957) en el texto *Doce Reglas para una nueva academia*, Reinhardt ya precisó que “los pinceles deben ser nuevos, limpios, lisos, uniformes” (además de fuertes) e incluso también definió sus dimensiones: “de una pulgada de anchura [2,54 cm]”. Toledo / Fontán (2021:25) señalan de este mismo texto académico como Reinhardt define incluso el contexto arquitectónico de trabajo. Así el estudio de bellas artes debe tener un “techo a prueba de agua” y con unas dimensiones de “veinticinco pies de ancho por treinta de largo” [7,63 x 9,15 m.] y el techo debe tener “doce pies de altura” [3,65 m.]. Afirma también que las pinturas deben guardarse en un “espacio adicional para almacén y lavabo”, pues las pinturas “no deber ser

contempladas en todo momento”. Diríamos que no son un objeto de meditación constante, quizás en ese sentido afirma que “el artista” de bellas artes “no necesita sentarse con las piernas cruzadas”, una sutil crítica al orientalismo que ‘profesa’ en sus clases. Esta separación entre el lugar de trabajo “...y todo lo demás...” es paradigmática en la casa-taller que Le Corbusier construye para Ozenfant en 1922 en París (83, Avenue Reille). Este pintor y colega de L.C. del *Purismo* pictórico y de la revista *L’Esprit Nouveau*, puede disponer de una planta baja dedicada a vivienda y una planta superior muy luminosa (triedro de luz en esquina / 2 paredes y techo en diente de sierra ‘fabril’) exclusivamente dedicada a taller de pintura.

En su docencia parisina (galería Iris Clert, París, 10 de junio 1963) señala en su *Autocritique de Reinhardt* “un lienzo cuadrado” con una dimensión humana: “de cinco pies de ancho y cinco de alto, tan alto como un hombre”, aspecto que incluso ya dio título al texto *Pintura abstracta, cuadrado de sesenta por sesenta pulgadas* [152,4 x 152,4 cm] (1960) (1963). Si consideramos que esta dimensión clave del cuadro queda ‘acotada’ entre la dimensión del pincel y el estudio del artista, se nos plantea cierta comparativa (homenaje a la Literatura Comparada) con un sistema de medidas armónica propuesto con anterioridad por Le Corbusier, *El Modulor* y que nosotros reconsideramos:

-Reinhardt pincel 2,54 cm. +/- equiparable a 2,4 cm. Serie Roja *Modulor*.

-Reinhardt cuadro 1,524 m. +/- equiparable a 1,40 m. Serie Azul *Modulor*.

-Reinhardt altura 3,65 m. +/- equiparable a 3,66 m. Serie Azul *Modulor*.

-Reinhardt anchura 7,63 m. +/- equiparable a 7,74 m. Serie Roja *Modulor*.

-Reinhardt largura 9,15 m. = a 1,83 m. S. Roja *Modulor* repetida 5 veces.

En el primer volumen de *El Modulor* que publica en 1948, Le Corbusier (1980:51) apunta una ‘conexión’ norteamericana anterior a Reinhardt cuando alude a Wachsmann, uno de sus antiguos dibujantes con el que se reencuentra en Nueva York a propósito de su ingreso en la Paneel Corporation. Wachsmann colabora con Walter Gropius (fundador de la Bauhaus, emigrado a USA y catedrático de arquitectura en la Universidad de Harvard de Boston) en esta empresa dedicada a diseñar y pre-fabricar “elementos de serie a los constructores de casas” se trabaja sobre la coordinación dimensional modular. Al mismo Le Corbusier le hubiera interesado participar, aunque sus ocupaciones le impiden colaborar en los “trabajos de estos amigos”. L.C. destaca cómo Wachsmann ha trazado un “plan a la manera de un tablero de ajedrez” tutelado por un “módulo más sutil: la trenza (el *tatami*).” Se trata de un referente modular japonés que L.C. explica: “el *tatami* tiene un *Ken* de largo por medio de ancho”, con la peculiaridad de que los “*Kens* variaban según las provincias”.

Esto implica una problemática estandarización universal, pues mientras el de Kioto es el “*Ken* aldeano de 1,97 m.”, el de “Tokio mide (1,82 m)” y es el que “se generalizó” cuando el emperador fijó su residencia en esta ciudad. No obstante, señala L.C. que el ken fue “desplazado por el sistema métrico”, ya sólo se emplea para “medir las casas tradicionales”.

Sobre el origen del *Modulor*, Le Corbusier (1980:51) recuerda cómo en su estudio de arquitectura parisino de la calle Sèvres, asignó a Préveral el cuidado de “poner en orden las meditaciones del *Vernon S. Hood*” y, en consecuencia, las “necesidades del lenguaje reclamaban un nombre para designar la regla de oro”, de modo que “entre varios vocablos, fue elegido el de MODULOR”, con su correspondiente registro como “marca de fábrica” con el dibujo y su explicación (en cursiva):

El *Modulor* es un aparato de medida fundado en la estatura humana y en la Matemática. *Un hombre-con-el-brazo-levantado da a los puntos determinantes de la ocupación del espacio* (el pie, el plexo solar [1,13 m.], la cabeza [1,83 m.], la punta de los dedos estando levantado el brazo [2,26 m.]) *tres intervalos que definen una serie de secciones áureas de Fibonacci; y, por otra parte, la Matemática ofrece la variación más sencilla y más fuerte de un valor: lo simple, el doble y las dos secciones áureas* (Le Corbusier, 1980:51).

De modo que “*lo simple*” sería un cuadrado de 1,13 m., “*el doble*” sería un doble cuadrado de 2,26 x 1,13 m, (‘equiparable’ con un tatami japonés de Tokio de 1,82 x 0,91 m.) que contiene un humano de 1,83 m. y las “*dos secciones áureas*” (del 1,13 m. original de la sección áurea del humano de 1,83 m.) serían 0,70 y 0,43 m. Esta duplicación de las medidas tiene su correspondencia cromática en el *Modulor*, donde la *Serie Roja* corresponde a un humano de 1,83 cm con su ombligo a una altura de 1,13 cm. que al alzar su brazo hacia el cielo alcanza 2,26 cm., fundamento de la *Serie Azul*.

Aparece una curiosa conexión literaria que relaciona el sistema anglosajón (pies / pulgadas) y el sistema métrico decimal. Le Corbusier (1980:52) recuerda el ¡eureka!, un día que estábamos “absortos en la búsqueda de una solución”, uno de nosotros, “Py, dijo”:

“Los valores actuales del *Modulor* están determinados por la estatura de un hombre de 1,75 m, que es una talla más bien francesa. ¿No habéis observado en las novelas policíacas inglesas que los buenos tipos (un policía, por ejemplo) tiene siempre SEIS PIES de alto?” Entonces intentamos aplicar este módulo: 6 pies = 6 x 30,48 = 182,88 cm. (Le Corbusier, 1980:52)

De modo que la novela policíaca anglosajona determina anecdóticamente un patrón universal de coordinación modular áurea, denominado *El Modulor*, cuyo primer volumen

aparece en 1948, aunque la “primera explicación” fue en 1946 (durante II Guerra mundial) y corresponde a un humano de 1,75 m. La “primera formulación” se remonta a 1942 incluyendo un contacto con Einstein, y el segundo volumen, *El Modulor 2* es de 1954.

En este sentido de repetición geométrica debemos recordar que los últimos años de su vida Ad Reinhardt (1913-1967) se dedica a repetir el mismo cuadro negro y de la misma medida patrón (no del *Modulor*), tal cómo se constata en la ficticia entrevista que el pintor se hace en *Reinhardt pinta un cuadro* (1965) que Toledo / Fontán (2021:87) recogen, incluyendo la contundente respuesta ‘minimalista’:

¿Es cierto que, durante los últimos doce años, desde principio de los cincuenta, solo has pintado pinturas negras y que, en los últimos cinco años, desde el principio de los sesenta, solo has creado pinturas negras de un tamaño determinado, cuadradas, de cinco pies por cinco pies [152,4 x 152,4 cm.]?, pregunté. -Sí, respondió.

Esta afirmación es una irónica negación del color y de la dimensionalidad (también fundamentos en Artes Aplicadas), que forman parte de un conjunto de parámetros artísticos que años antes ya había negado y sistematizado académicamente (quizás una provocativa alusión a su docencia). Toledo / Fontán (2021:24) exponen las *Doce Reglas para una nueva academia* (1957), texto en el que Reinhardt manifiesta “Las Doce Reglas Técnicas que hay que seguir”, que también define en negativo como “Las Doce Cosas a Evitar” son las siguientes:

(1) Nada de textura. [...] (2) Nada de pinceladas ni de caligrafía [...] (3) Nada de bocetos ni de dibujos [...] (4) Nada de formas [...] (5) Nada de diseño. “El diseño está en todas partes” (Toledo / Fontán, 2021:24).

Este es un ataque directo a las Artes Aplicadas o Diseño, que paradójicamente él está practicando simultáneamente a la pintura. Pero la negación más operativa para su identidad pictórica en los próximos años será el punto siguiente:

(6) Nada de colores. “El color ciega”. “Los colores son un aspecto de la apariencia y, por tanto, exclusivamente de la superficie. Los colores son bárbaros, inestables, evocan la vida. “no se pueden controlar del todo”, y “deben ser ocultados” (Toledo / Fontán, 2021:24).

Tres años después, esta cromofobia le llevará al concepto de cuadro negro, donde el color es ocultado, pues realmente está ahí, aunque sea casi ilegible. Añade, que los colores son un “ornamento que distrae”, en aparente sintonía con el manifiesto arquitectónico (y cultural) *Ornamento y delito* de Adolf Loos en 1908, que además suele ir asociado con el

blanco. Y que, no obstante, según Toledo / Fontán (2021:24) Reinhardt niega rotundamente: “Nada de blanco”, añadiendo una explicación: “El blanco es un color y la totalidad de los colores”. Aunque no lo ‘aclara’ (mejor ‘en negro’), su afirmación correspondería a la conocida como suma aditiva de los tres colores luz: rojo, verde, azul, que casi por la misma época, también interesarán como fundamento pictórico a Cruz-Diez.

Antes de su radical manifiesto anticromático de 1957, Reinhardt en sus “pinturas rojas” y otras “azules de entre 1952 y 1953” utilizó compositivamente la “geometría, y después la simetría”, de modo que para “1954 había reducido ya su paleta” centrándose en las “diferentes tonalidades de negro”, aunque utilizado todavía sobre formato rectangular. Zelevansky (2021:40) añade que en “1960 empezó a realizar las pinturas negras de 152,4 x 152,4 cm” que le hicieron famoso y a las que poco después asociaron el apodo de “el monje negro”. Precisamente él, que (como recoge en su *Cronología*) en 1943 intentó disuadir (ordenación sacerdotal) a su amigo y poeta Thomas Merton (como ya vimos). Este apodo clerical de Reinhardt es consecuente con la “radicalidad formal y conceptual” de los austeros lienzos negros y a sus frecuentes declaraciones sobre la “necesidad de pureza y moralidad en el arte.” Una evolución artística hacia unos fundamentos mínimos que hacia 1965 o 1966, certificarían su influencia en *el minimalismo*, con Robert Morris como principal admirador de Reinhardt.

No obstante, antes de profundizar en esta concepción del negro, retomemos la afirmación de Reinhardt: “El blanco es un color y la totalidad de los colores” y nuestra interpretación del blanco como resultante de la suma aditiva de los tres colores luz: rojo, verde, azul. Que son precisamente los que Cruz-Diez utilizará con gran acogida popular en París, en la obra pública *Cromosaturación, Laberinto para un lugar público*, 1969. Forma parte de la Exposición Arte en la calle, organizada por el Centre National d’Art Contemporain y se sitúa junto al Metro Odéon, Boulevard Saint-Germain. Cruz-Diez / Jiménez (2009:48) explican esta experiencia cromática interactiva, por inmersión sucesiva en una especie de cabinas telefónicas, organizadas en 4 grupos de 5 unidades en láminas de plástico transparente, cada una en un solo color ‘total’: rojo, verde y azul.

Años después el mismo término *Cromosaturación*. Lo encontramos también en la exposición *Carlos Cruz-Diez, la vida en color*, de la Galería Fundación La Previsora, Caracas, 2006. Se trata de unos espacios interiores interconectados, con luces de colores en techo, respectivamente en rojo, verde y azul, que generan ambientes cromáticos con nuevos colores inducidos, en las zonas de transición y sobre los objetos escultóricos

‘minimalistas’. Y el término cromático se repite en *Cromosaturación y Ambientación cromática*, 2009.

Este personal vocabulario cromático requiere alguna puntualización por parte de Carlos Cruz-Diez y Ariel Jiménez (2009:21) respecto al concepto de *Cromosaturación*. Son obras relacionadas con la idea de que toda cultura siempre ha tenido como punto de partida un “acontecimiento primario”, se trata de una “situación simple que luego se transforma y desata todo un sistema de pensamiento”, con acción sobre la sensibilidad y que contribuye a la creación de mitos. Debido a que durante siglos no se han modificado nuestras “convenciones culturales de la noción cromática”, Cruz-Diez considera que “cambiando de soporte”, concretamente “coloreando el espacio y no la forma” se puede apreciar que “el color es una situación evolutiva en el tiempo y el espacio” y no obligatoriamente un servidor de la forma, tan solo “la anécdota coloreada de una forma.” De modo que desde este concepto de *cromosaturación*, la artística perturbación que produce vivir la “experiencia de una situación monocroma actúa en la retina” del espectador, y le aproxima a la noción de que “el color es una situación física que evoluciona en el espacio, sin ayuda de la forma”, hasta incluso sin necesidad de soporte alguno.

En una entrevista, Gloria Carnevalli (2009:73) le recuerda a Carlos Cruz-Diez como dijo que él había leído lo que “los filósofos habían dicho sobre el color”, aspecto que nosotros también tratamos al comienzo de nuestro trabajo. El artista venezolano afincado en París, explica que no concibe una obra pictórica relevante que no esté “acompañada de una visión del mundo”, de un “cuerpo filosófico que de alguna manera la sustente”. No obstante, el paso del tiempo determinará la permanencia del aspecto plástico y la invisibilidad del aspecto filosófico. Cruz-Diez observa como las “grandes ideas sobre el color nos llegaban desde otras disciplinas” (como nosotros también hemos apreciado) y así confirma su propio pensamiento: “el fenómeno cromático es una situación de perenne inestabilidad.” Se interesa por Aristóteles que lo concibe como “una lucha entre la luz y las tinieblas”, en una situación dinámica incesante. Una idea que también aprecia en Goethe cuando en su *Esbozo de una teoría de los colores*, dice que “éstos no se producen a menos que haya luz, sombra, claridad y oscuridad”.

Carnevalli (2009:73) apunta como “Goethe reprochaba a Newton” que, si bien su teoría cromática era sencilla y comprensible, su aplicación se enfrentaba con grandes dificultades. Le sorprende como el trabajo de Auguste Herbin “se basa en Goethe y no en Newton al inventar su alfabeto plástico”. El interés por este pintor francés también llevó a

Jacques Perazzone a presentar en 2006 en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, una tesis doctoral titulada: *Procesos creativos de Auguste Herbin hacia la construcción de un espacio conceptual. Definición y análisis del alfabeto plástico 1940-1960*. En esta tesis se dice que “con la lectura del libro *L'Art non figuratif, non objectif* publicado en 1949, la definición del concepto de proceso creativo parece constituir un relevo a las concepciones definida por las vanguardias de periodo anteriores.”

La observación de Carnevalli (2009:73) tiene una respuesta empírica en Cruz-Diez, pues la polémica de Goethe con Newton le lleva a estudiar los “experimentos de Newton con la luz blanca” y todos sus análisis sobre “contrastes complementarios y simultáneos.” Aunque en el momento de leerlos no parece que le hayan afectado de una manera inmediata. No obstante, años más tarde (cuando deja Venezuela), “en París, cambia el rojo y el verde” de sus “primeros Colores aditivos por el azul y el negro” y ve surgir de su confrontación un intenso amarillo, y comprende que ello es “debido a un fenómeno de contraste simultáneo” ya estudiado por Newton en su *círculo de inducción*. De hecho, conocer la teoría de Newton le sirve para reconocer un “fenómeno aparentemente casual”, para estudiarlo, “codificarlo y buscarle soluciones” que le serán “útiles al realizar un nuevo tipo de obra.”

Aquellos “primeros Colores aditivos” son objeto de comentario por parte Cruz-Diez / Jiménez (2009:20) que en el personal vocabulario del artista denomina *Color aditivo*. Las obras que utilizan este concepto presentan y aíslan un fenómeno en particular: “la mezcla óptica de dos o más colores y su resolución” (variando con la luz y la distancia) en nuevas gamas de color, y relativizan la concepción del mundo. Lo que sucede en estas obras es algo invisible y hasta podría considerarse ‘fantasmagórico’:

[...] no existe ni en la obra ni en el ojo, sino entre ambos, en su indispensable interrelación. Este fenómeno simple, elemental, toma cuerpo en la obra de Cruz-Diez hacia el año 1959 y representa el punto de partida, la revelación de un mundo que constituye la base fundamental de su trabajo y un fin inalcanzable en su pureza: la total liberación del color (Cruz-Diez / Jiménez, 2009:20).

Este manifiesto de Cruz-Diez sobre la liberación del color, parece sintonizar con el coetáneo manifiesto de Reinhard, que niega el color y le orienta hacia el cuadro negro invisible. A modo de ejemplo de esta concepción cromática fundacional del venezolano / parisino podemos encontrar *Amarillo aditivo*, París, 1959-1984, serigrafía sobre papel 74,5 x 74,5 cm. En esta referencia de Cruz-Diez / Jiménez (2009:30) debemos considerar que los colores están impresos sobre un plano (frecuentemente utilizará el relieve pictórico).

Esta obra aditiva es un cuadrado negro, que casi es la mitad del tamaño utilizado reiteradamente por Reinhardt (152,4 x 152,4 cm), donde una trama vertical en verde ocupa 1/5 de la anchura y es cubierta por otra trama similar en rojo ligeramente girada, y cuya superposición genera el ‘aparente’ amarillo antes citado (mezcla aditiva de rojo y verde).

Si hemos revisado la *Cronología* de Reinhardt (1913-1967), apuntamos ahora algunas referencias de la biografía de Cruz-Diez (1923-2019) que aporta Osbel Suárez (2009:100). Destacamos que en 1959: Realiza su “primera obra de Color aditivo y su primera Fisicromía.” Durante esta etapa su gama cromática se reduce a “sólo cuatro colores: rojo, verde, blanco y negro.” Al año siguiente, coincidiendo con el comienzo de la etapa culminante de Reinhardt (cuadro negro cuadrado) Cruz-Diez realiza una importante Exposición individual en el Museo de Bellas Artes de Caracas, donde “presenta por primera vez las *Fisicromías*.” En el catálogo de esta exposición de 1960 aparecen unas representativas reflexiones del artista venezolano (todavía), donde después del rojo y el verde destaca la importancia del negro, y si Reinhardt niega el blanco, aquí se niega la luz (relacionable con el blanco) y el color deviene virtual (podría denominarse ‘ilegible’):

Partiendo del proceso aditivo, he tomado el rojo y el verde como únicos colores primarios, el blanco como fuente de luz o color con más poder reflectivo y el negro como negación de la luz. Esta gama aplicada sobre un plano único produce una mezcla aditiva de colores que, en realidad, no han sido aplicados. Resulta, pues, un color virtual o subjetivo (Suárez, 2009:100).

Es también en 1960 cuando Cruz-Diez “se traslada a París”, donde fija su residencia definitiva. Al igual que vimos en la *Cronología* de Reinhardt, aquí Suárez (2009:100) adjunta a la de Cruz-Diez algunos referentes. Así incluye un grupo con el que tiene cierta sintonía (le invitan a integrarse): Molnar, Demarco, Morellet, García Rossi, Le Parc, Sobrino, Moyano, Yvaral, Stein y Servanes fundan, en París, en un viejo garaje de la calle Beatreillis, el Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV).

En nuestro contexto destacamos la presencia de Yvaral en el grupo parisino, pues en el verano de 1962 Reinhardt había recibido una “visita de Yvaral (Jean-Pierre Vasarely)”, uno de los miembros de ese grupo, me “regaló un librito sobre este movimiento internacional”, según indica Alex Bacon (2021:60). De modo que Reinhardt “estaba familiarizado con su obra” he incluso algunas líneas de una carta, están “dedicadas a los miembros de GRAV” (Groupe de Recherche D’Art Visuel), un colectivo francés fundado en París en 1960 e integrado por artistas que cultivaban el arte cinético y el *op art*, como Julio Le Parc y François Morellet. Según apunta Bacon (2021:59) en otoño de 1963

Ad Reinhardt envió “cartas a cinco galeristas” y comisarios en las que mencionaba “una idea para una exposición colectiva (a la que llevo dándole vueltas desde hace mucho tiempo)”.

Entre 1957 y 1963 Reinhardt había descubierto “nuevas tendencias internacionales con las que creía tener cierta afinidad”. Bacon (2021:60) señala que mientras la muestra de 1957 estaba dedicada exclusivamente a la pintura, en 1963 Reinhardt había empezado a fijarse en la “nueva escultura minimalista”, y también en el “arte cinético y en *el op art*.” Incluso describió a los artistas que quería incluir en su exposición: Robert Morris, también Mark Tobey y Mathias Goeritz (solo sus iconos vacíos de pan de oro), y quizá “uno o dos jóvenes franceses de la nueva concepción de la *recherche d’art visuel*”. También uno o dos “italianos aquí y allá”, y añade: “puede que una chica japonesa”. Se trata de un relato manuscrito que manifiesta la concepción plural de Reinhardt, no obstante: “¡pero nada de artistas que trabajan con líneas, gotas, manchas, colores, imágenes o figuras!” De la correspondencia que mantuvo Reinhardt en esa época se deduce que “la chica japonesa” era, casi con toda seguridad, Yayoi Kusama, cuyas “pinturas monocromas blancas de redes seguía con gran interés”, posiblemente en relación con la docencia del arte oriental que ocupó a Reinhardt. Al respecto Bacon (2021:60) adjunta en fig. 6 una obra monocroma de Kusama: *No*, 1959, Óleo sobre lienzo, 105,4 x 132,1 cm. Moma New York.

Estas cartas enviadas por Reinhardt a galeristas internacionales promocionando nuevos valores artísticos, son coetáneas de sus provocativos manifiestos, como *Doce Reglas para una nueva academia* (1957). Ya hemos citado sus primeras reglas: (1) Nada de textura, (2) Nada de pinceladas ni de caligrafía, (3) Nada de bocetos ni de dibujos, (4) Nada de formas, (5) Nada de diseño, (6) Nada de colores. Una negación a la que yuxtapone “Nada de blanco”, añadiendo una explicación ya comentada: “El blanco es un color y la totalidad de los colores”. La edición que hacen Toledo / Fontán (2021:24) nos permite completar las reglas, negando precisamente un término que interesa mucho a Cruz-Diez y en cierta continuidad conceptual con el blanco: (7) Nada de luz, y añade “Nada de luz intensa ni directa, ni en el interior ni sobre la pintura”, algo que paradójicamente convertiría a sus cuadros negros en realmente invisibles. Por el contrario, se muestra partidario del “crepúsculo tenue” (en cierto modo: la experiencia de sus pinturas casi negras), al tiempo que niega uno de los paradigmas de la pintura occidental, “nada de claroscuro”, de modo que está cuestionando el contraste como concepto. Ad Reinhardt continúa con sus negaciones: (8) Nada de espacio [...] (9) Nada de tiempo [...]

(10) Nada de tamaño ni de escala [...] (11) Nada de movimiento [...] Y reproducimos completa la última regla, que entendemos ‘niega’ a Duchamp, incluso:

(12) Nada de objeto ni de sujeto ni de tema. Nada de símbolos ni de imágenes ni de signos. Y nada de placer ni de dolor. Nada de trabajo mecánico ni de indolencia mecánica. Nada de jugar al ajedrez (Toledo / Fontán, 2021:24).

Precisamente con esta negación del ajedrez Reinhardt puede hacer referencia a su “...y todo lo demás”, ahora respecto a Duchamp y su otra vida como jugador de ajedrez. Pero también en nuestro contexto, el ajedrez aparece con la referencia que Saussure hace al ajedrez en el *Curso de lingüística general*. Redal (2005-L1:21) en el epígrafe *La analogía de Saussure: la lengua y el ajedrez*, apunta en primer lugar que “Cada jugada de ajedrez no pone en movimiento más que una sola pieza”; exactamente lo “mismo sucede con la lengua”, los cambios no se aplican más que a “elementos aislados”. Incluso respecto el ajedrez debemos recordar la referencia que hicimos a Le Corbusier (1980:51) en *El Modulor* y su relación con Wachsmann, a propósito de su “plan a la manera de un tablero de ajedrez”, una retícula que como veremos, tampoco le será ajena al propio Reinhardt.

Recordando su última negación: “Y nada de placer ni de dolor” entendemos una positiva alusión al concepto de artística indiferencia de Duchamp, en tanto negación del placer/dolor estético. En 1961 a propósito de los *ready-mades* escribe Duchamp (1978:164) su deseo de “establecer muy claramente” su concepción:

[...] la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia *visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa.

Apunta también una característica literaria importante sobre la “breve frase” que en cada ocasión inscribía en el *ready-made*, esta frase:

[...] en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título, estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales. A veces añadía un detalle gráfico de presentación: llamaba a eso para satisfacer mi tendencia a las aliteraciones, “ready-made ayudado” [*ready-made aided*] (Duchamp, 1978:164).

Una figura a la vez visual y verbal (*Aliteración*) que según Redal (2005-L2:348) es una “figura retórica” que consiste en la “repetición de uno o varios sonidos semejantes” en

una palabra o conjunto de palabras, y pone un ejemplo de Rubén Darío: “con el ala aleve del leve abanico”.

Resulta paradójica la negación del ajedrez que hace Reinhardt, cuando tras grandes dificultades (incluso conceptuales), después de pasar un largo tiempo de lectura / contemplación, como requerían los contrastes cromáticos relacionados con la pos-imagen, ya apuntados por Goethe (citado este por Edwards) y Albers, a modo de ‘eureka’ aparece el fantasmagórico color complementario, que de otra manera también utiliza Cruz-Diez. Finalmente el paciente lector de los cuadros negros (cuadrados y de cinco pies) de Ad Reinhardt descubre ¡una retícula con colores!

Es el caso de la obra representativa que Lynn Zelevansky (2021:37) elige para su ‘docencia’ (*Abstract Painting*, 1963, Moma N.Y.). Antes nos anuncia que “hay algo misterioso, incluso místico” en los lienzos negros cuadrados de 60 x 60 pulgadas (152,4 x 152,4 cm) de Ad Reinhardt. La docencia es indispensable para estos cuadros cuadrados: “concebidos para la contemplación, se van revelando con el paso del tiempo.” Requieren tiempo y también distancia (apropiada): “de lejos parecen cuadrados monocromos sin matices.” No obstante, “de cerca, dentro de las tonalidades de negro sutilmente distintas”, estas empiezan a distinguirse, y se revela una configuración que “oscila entre la cruz equilátera y una cuadrícula dividida en seis partes.” Una retícula que es equiparable a la utilizada en el tablero de ajedrez (8 x 8 cuadrados blancos y negros) y que Reinhardt había ninguneado en el último punto de las *Doce Reglas para una nueva academia* (1957)

Un lienzo cuadrado y negro, muy representativo de su etapa creativa culminante es *Abstract Painting* (Pintura abstracta, 1963, óleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm, Museum of Modern Art, Nueva York). Esta obra ejemplifica las cualidades que el artista describe en la exposición de París, en *Autocritique de Reinhardt* (*Iris-Time*, boletín informativo de la galería Iris Clert, París, 10 de junio 1963). Aquí adquiere todo su sentido aquella manifestación (‘docencia’) que ya citamos y que ahora entresacamos: “Un lienzo cuadrado (*neutro, informe*) de cinco pies de ancho y cinco de alto [...], triseccionado [...], una forma horizontal que niega una forma vertical [...], tres colores (*más o menos*) oscuros (*tonalidad*), sin contraste (*incoloros*) [...]” En ningún caso Ad Reinhardt utiliza aquí la expresión ‘NEGRO’, con la que habitualmente se simplifica ‘impopularmente’ esta última etapa creativa, calificada con la tópica expresión de *cuadros negros*. No obstante, Zelevansky (2021:37) comienza con un sinónimo (negro / negrura) su explicación de *Abstract Painting* (1963):

[...] su negrura generalizada solo permite distinguir la imagen de una cruz griega al cabo de un rato, pues se aprecia gradualmente que los cuatro cuadrados de las esquinas son de un negro rojizo, que contrasta con el negro azulado del brazo vertical de la cruz y con el negro verdoso del brazo horizontal (Zelevansky, 2021:37).

“Negrura” y “oscuridad” también funcionan como sinónimos, pero además requieren una acción física complementaria. Paradójicamente, es indispensable una buena iluminación en la sala de exposición para que las sutilezas de la negrura de la obra puedan apreciarse. Una potente iluminación artificial (y si es posible natural) que reproduzca las condiciones de iluminación del estudio de Reinhardt en Nueva York, que pintaba junto a una pared con ventanales de suelo a techo, con vistas elevadas sobre la calle:

La oscuridad de la obra apenas admite la existencia de una luminosidad interior, que sí se aprecia en los bordes de la cruz, cerca del centro de la pintura. La forma simétrica permite prescindir de la necesidad de composición y reduce el espacio pictórico prácticamente a la nada. Por momentos, incluso, cuando da la sensación de que el brazo vertical de la cruz se encuentra detrás del horizontal, [...] (Zelevansky, 2021:37).

Además de la necesidad de una buena iluminación es indispensable la carencia de brillos en este tipo de pintura, tal como apunta Zelevansky (2021:37), pues “si se observa de lado, una fina película de polvo parece cubrir la superficie profundamente mate de la pintura”. El paso conceptual siguiente a este artístico negro mate, vendría décadas después con el negro ‘invisible’ de Anish Kapoor, el *Vantablack* que vimos como patentó artísticamente (polémica) con permiso de los militares. Precisamente esta concepción de pintura negra polvorienta en una obra representativa de Ad Reinhardt (*Abstract Painting*, 1963), nos permite otra aproximación a Marcel Duchamp (francés y neoyorkino), y paradójicamente a través de una obra brillante, pero que durante un tiempo no lo fue, se trata del *Gran Vidrio*, en otra nueva relectura.

En la fotografía (f.105) que Ramírez (1993:104) nos ofrece, correspondiente a *Élevage de Poussière* (1920) de Man Ray, muestra un casi irreconocible fragmento del *Gran vidrio* en el estudio de Duchamp en Nueva York. Es una foto tomada en un tiempo poco conocido del proceso creativo, “antes de que se limpiara por completo la superficie cubierta de polvo alrededor de los tamices.” Puede apreciarse como los cuatro conos o tamices de la derecha son “más oscuros que los tres de la izquierda”. Ramírez (1993:105) indica como el interior de los tamices “no está pintado”, pues Duchamp siguió bastante fielmente la nota de la *Caja verde*:

Para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 ó 4 meses y limpiar bien alrededor de modo que este polvo sea una especie de color (pastel transparente). (Ramírez, 1993:105)

La poética fotografía rasante de Man Ray (equiparable vista a la citada en: “si se observa de lado” *Abstract Painting*, 1963, de Reinhardt), tomada “antes de que la limpieza del cristal se hubiese terminado”, es un ejemplo notable de como el *Gran vidrio* fue generando otras “obras artísticas colaterales”. Ramírez (1993:281) aclara que “este polvo no se conservó por igual” en todos los tamices, pues los cuatro “finales están mucho más oscurecidos que los de la izquierda”. Posiblemente Duchamp quiso sugerir una “condensación del gas mayor en la parte final del recorrido”, de modo que esto “justificara su caída en la salpicadura”.

Curiosamente para pintar el *Cultivo del Polvo*, el *Gran Vidrio* estuvo colocado en horizontal, precisamente la misma disposición que utilizaba Reinhardt para pintar. De esta manera parecía cumplir los principios establecidos en *Doce Reglas para una nueva academia* (1957) que editan Toledo / Fontán (2021:25) y que Reinhardt denomina “reglas suplementarias que hay que seguir.” Al respecto señala “nada de caballetes ni de paletas”, se está refiriendo a la paleta con colores que todo pintor sostiene en la mano izquierda, y al caballete donde se dispone verticalmente el cuadro en proceso de ejecución. Como alternativa propone: “un banco bajo, liso, sólido es el soporte perfecto.” De hecho, en varias fotos se aprecia como Reinhardt no utiliza paleta, sino que se le ve mezclando pintura con un pincel en un pequeño bote metálico (un solo color negruzco a la vez). En estas fotos se le ve pintando encorvado sobre una mesa baja (nos parece que demasiado baja) un cuadro situado en horizontal, ya con el marco (sorprendente en una obra que no está terminada), que sobresale ligeramente del plano del cuadro y separado de él por un pequeño vacío, que configura una especie de caja contenedora. Este pequeño pero importante vacío entre lienzo y marco, puede recordar a la *junta de sombra* utilizada por el arquitecto Mies van der Rohe en edificios de su etapa norteamericana, que le resulta estéticamente muy útil para unir / separar materiales.

Este tipo de marco es al que Zelevansky (2021:37) alude en *Abstract Painting* (1963), cuando explica “el sencillito marco negro característico” de Reinhardt, confeccionado con listones de madera, que es “ligeramente más profundo” que el lienzo, por lo que parece “autónomo, aislado de su entorno”.

Toledo / Fontán (2021:25) reproducen *Doce Reglas para una nueva academia* (1957) donde Reinhardt podría sugerir algunos referentes arquitectónicos, en alusión al *Purismo*

pictórico de Le Corbusier y Ozenfant. Y finalmente una alusión ‘negativa’ al conocido axioma: *menos es más*, atribuido a Mies:

La primera regla y el criterio absoluto de las bellas artes y de la pintura, la más elevada y la más libre de ellas, es su pureza. Cuantos más usos, relaciones y “adiciones” sufra una pintura, menos pura será. Cuantas más cosas contenga, cuanto más ocupada se encuentre la obra de arte, peor será. “Más es menos” (Toledo / Fontán, 2021:25) .

Este aspecto purista es reiterado y desglosado por Reinhard en el mismo texto, editado por Toledo / Fontán (2021:23) y que define algunos conceptos tradicionales en “Las Seis Tradiciones que hay que estudiar”: (1) el icono puro; (2) la perspectiva pura, la línea pura, la pincelada pura; (3) el paisaje puro; (4) el retrato puro; (5) la naturaleza muerta pura. Concluye con algunos fundamentos que nos vienen interesando para nuestro trabajo: (6) la forma pura, el color puro y el monocromo puro.

Abstract Painting, 1962, “Óleo sobre lienzo con marco del artista”, 152,4 x 152,4 cm, Museum of Contemporary Art Chicago, con el nº 47 del Catálogo, es la última obra de Reinhardt expuesta en la antológica del pintor neoyorkino en la Fundación March en 2021. Aquí aparece el citado marco, que coloca el artista incluso antes de terminar la pintura (fotos del proceso creativo) y tiene un carácter escultórico (relieve) con referencias arquitectónicas (Mies), pero sobre todo es ‘negro negro’. Esta reiteración del término quiere expresar que en los erróneamente denominados cuadros negros de Ad Reinhardt, el marco es lo único exclusivamente negro, pues la obra pictórica en sí consta de diferentes zonificaciones geométricas sencillas, que utilizan diferentes mezclas uniformes de negro con una insignificante cantidad de color, generalmente de rojo, de verde o de azul.

El resultado visual lo expresa perfectamente Zelevansky (2021:37), “obras como estas son imposibles de fotografiar” y por tanto de reproducir en los libros de arte, diríamos que incluso de comercializar, pero el mismo Reinhardt (2021:29) en su *Cronología* indica en negrita: “1955. **Aparece [Reinhardt] en una lista de los doce mejores artistas en los que invertir, elaborada por la revista Fortune**”.

Sobre el aspecto perceptivo añade Prudence Peiffer (2021:90) que Reinhardt “se deleitaba” con el hecho de que sus pinturas negras fueran “imposibles de fotografiar: no se podían convertir en un espectáculo porque no se veían en las fotografías.” Para completar (perversamente) la ‘negación’ conceptual del pintor neoyorkino (“monje negro”), resulta que la tecnología actual de la fotografía y los medios de impresión, ¡si permiten su reproducción! (como en el citado Catálogo de 2021).

No obstante, esta negación técnica, cuestiona (irónicamente) algunos aspectos negacionistas de ciertos textos de Reinhardt, como su provocador manifiesto de 1963 *El arte-como-arte*, que reproducen Toledo / Fontán (2021:33)

Todo en aras de la irreductibilidad, la irreproductibilidad, la imperceptibilidad. Nada “utilizable”, “vendible”, “comercializable”, “coleccionable”, “inteligible”. Nada de arte como mercancía o como moneda de cambio.

Por otra parte, Zelevansky (2021:37) sigue insistiendo en que “son pinturas en sentido estricto” y cómo tales... “hay que experimentarlas directamente para poder apreciarlas”. En 1960, Reinhardt se consagró exclusivamente a la producción de estos lienzos ‘negros’ de 152,4 x 152,4 cm realizados en “diferentes tonalidades de negro y la misma configuración geométrica, simétrica”, una actividad con la que prosiguió hasta su muerte prematura en 1967.

Queremos añadir que la experiencia directa del Catálogo de Reinhardt 2021, con su excelente impresión a cuatricomía sobre un magnífico papel couché ¡produce reflejos! Esto hace que hoy en día los cuadros negros (incluso reproducidos) vuelvan a ser casi invisibles, manteniendo la concepción del pintor. De modo que retomamos el sentido del original (ya citado): “una fina película de polvo parece cubrir la superficie profundamente mate de la pintura”. Y desde el espíritu contemplativo (con largo tiempo de ‘re-visión’) que necesitan los cuadros negros de Reinhardt, volvemos a Duchamp y al *Gran Vidrio* dispuesto en horizontal ‘criando’ polvo, como reitera otra fuente documental.

Tomkins (1999:255) relata como “un día Man Ray se presentó con su gran cámara panorámica”, y utilizando una sencilla iluminación artificial, “como única iluminación una bombilla desnuda”, procedió a realizar “una fotografía de larga exposición del panel inferior del *vidrio*”. Este ya llevaba mucho tiempo colocado “en posición horizontal sobre unos caballetes”, acumulando artísticamente el polvo en suspensión del taller de Duchamp en Nueva York. La fotografía resultante parecía un “paisaje lunar, con colinas, valles y marcas misteriosas en bajorrelieve”. Esta fotografía es considerada una “obra conjunta de Man Ray y Duchamp”, que “de la mano” (y de la cabeza) de Duchamp recibió el sugerente título de *Élevage de poussière* (1920). Tomkins (1999:255) explica como poco después de que Man Ray tomara la fotografía, Duchamp “fijó” el polvo a los tamices con barniz, “retiró el resto” del polvo. Finalmente saco el *Gran Vidrio* de su estudio y llevó el panel de vidrio (solo el inferior de 1,76 x 1,39 cm, correspondiente a los solteros) a unos fabricantes

de espejos de Long Island para que le “platearan la zona inferior derecha” correspondiente a los Testigos Oculistas.

Podría decirse que algo de testigos visuales tienen también quienes se acercan a contemplar la última etapa creativa de Ad Reinhardt. Al respecto, Zelevansky / Fontán / Toledo (2021:15) entienden que para Reinhardt la abstracción no era una ‘expresión’ (término poco grato, por su distante relación con los expresionistas abstractos coetáneos) exclusivamente material, pues también “existía en el silencio inefable de sus pinturas negras”. Los responsables de la exposición en la Fundación Juan March, estiman que se trata de una “experiencia intelectual y espiritual”. Precisamente la que procura el contemplar largo tiempo y finalmente desvelar: la “configuración de la cruz griega” (2 brazos con misma longitud y frecuentemente, el trazo horizontal está superpuesto) y de “la cuadrícula” que contienen esas obras finales, cuyo impacto es además “distinto en cada espectador”, e incluso “nunca se agota”.

Para Zelevansky / Fontán / Toledo (2021:15) esta exposición propone al público, “sin interferencias” (se ha separado a otra zona las ‘artes aplicadas’ del artista), la “contemplación demorada” (término afín con Duchamp) de las obras de Reinhardt. Consideran con sentido crítico (también Annie Le Brun, 2018) que:

[...] es una experiencia crucial hoy día: cuanto el carácter meditativo y cognoscitivo del arte es puesto en cuestión por una cultura que (paradójicamente) es visual, y también ubicua, repetitiva, tecnificada y tantas veces banal (Zelevansky / Fontán / Toledo, 2021:15).

En nuestra comparativa artística destacamos como Duchamp (1978:37) utiliza un término conceptualmente ‘sinónimo’ (“demorada” / “retraso”) en sus Escritos, donde recoge textos de la *Caja Verde* referidos al proceso creativo del *Gran Vidrio*⁴¹:

Especie de subtítulo: **Retraso en vidrio** [en negrita]. Emplear “retraso” en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retraso sobre vidrio -pero retraso en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio.- (Duchamp, 1978:37)

Añade a esta concepción alguna referencia comparativa ‘literaria’:

Es simplemente una manera de llegar a dejar de considerar que la cosa en cuestión es un cuadro. Hacer un retraso en todo lo general posible y no tanto en los distintos sentidos en que puede tomarse retraso, sino más bien en su reunión indecisa. “Retraso”, un retraso en vidrio, como diría un poema en prosa o una escupidera de plata (Duchamp, 1978:37).

⁴¹ Aquí añadimos nuestro propio ‘Retraso’ al repetir deliberadamente esta cita en nuestro trabajo.

Respecto a los textos de Reinhardt, el comisario e historiador del arte William Rubin, (que le conocía personalmente), creía que “la escritura era una vía de escape”, porque paradójicamente considera que el “silencio de sus pinturas contrastaba profundamente con su carácter locuaz”. Zelevansky (2021:37) observa que, aunque Reinhardt exponía regularmente, éste considera que no se había desarrollado en torno a su arte “el discurso profundo que deseaba”, de modo que “decidió elaborarlo él mismo.” Además, para el artista conceptual Joseph Kosuth (ya citado en relación con la tautología en el título de la obra de arte), la escritura insistente de Reinhardt (difundida en revistas de arte) creó un “marco en torno a su obra” que, con el tiempo, permitiría “comprenderla y admirarla.”

El interés de Reinhardt por los textos le lleva a interesarse por la docencia del arte, que incluso ejerció: Brooklyn College, Escuela de Bellas Artes de California en San Francisco, Universidades de Wyoming y Yale, Colegio Hunter de Nueva York. Una actitud pedagógica que recogen Toledo / Fontán (2021) en uno de sus textos escogidos (*Doce Reglas para una nueva academia*,1957), en una afirmación del aprendizaje, complementado con su negación (el olvido) y con enfáticos entrecomillados en el original:

“La Educación Superior para el artista debe ser ‘liberal’, ‘libre’ y el ‘aprendizaje de la grandeza’”. “Enseñar e ilustrar es una tarea de hombres sabios y virtuosos”. “Nunca ha existido un gran pintor autodidacta”. “Los artistas deben aprender y aprender para olvidar lo que han aprendido”. “La vía del aprendizaje es el olvido” (Toledo / Fontán, 2021:22).

Las ya citadas negaciones (en ‘negro’) que Reinhard proclama en sus textos tienen cierta correspondencia temporal con otras negaciones (en ‘color’) de Cruz-Diez, que Osbel Suárez (2009:3) en tanto comisario de exposición prologa. Destaca el uso que hace el pintor del lenguaje, cuando a lo largo de décadas inventa “neologismos” cromáticos muy personales, como: “inducción cromática”, “fisiocromía” o “cromosaturación”. Considera que la originalidad de este artista venezolano afincado en París no es ni el tema, ni el motivo pictórico ni el asunto artístico, sino que más bien se trata de un medio. Es el medio que constituye aquello que para Cruz-Diez es un “acontecimiento real y primigenio: el color.”

Reinhardt también utilizó el texto con sentido crítico, incluso con los artistas coetáneos. Zelevansky (2021:37) recuerda como le disgustaba la apuesta por la libertad emocional del expresionismo abstracto, con cuyos componentes hasta se fotografió, pero

siempre estaba dispuesto a “criticar su actitud autocomplaciente”. Esta ‘negación poética’ se mantiene hasta poco antes de su muerte⁴²:

“Me gustaban algunos de los pintores del expresionismo abstracto, pero nunca he podido soportar los títulos de sus obras ni lo que ellos definieron como su ‘poesía’. Su relación con los poetas ha sido vergonzosa.” (Zelevansky, 2021:37)

Aquí es evidente que utilizaba la palabra “vergonzosa irónicamente”, pues incluso era amigo del poeta Robert Lax. No obstante para Zelevansky (2021:37), el sentido general de su comentario crítico iba en serio, pues él veía aquella expresión artística como un “despliegue emocional excesivo, autocomplaciente”, cuestionando también su expresión ‘literaria’ en los títulos de sus obras.

La actitud docente (y decente) de Reinhardt alcanza hasta su obra pictórica, y está presente, aunque invisible en una obra que ya hemos citado. Precisamente se trata del cuadro negro, estrella de la exposición antológica de 2021 en la Fundación Juan March, aquel que ocupaba la posición frontal y central en la ‘capilla contemplativa’ con tres cuadros negros (a modo de tríptico), al final del recorrido. Con el nº 46 en el Catálogo se presenta: *Abstract Painting N.º.5*, 1962, Óleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm, Tate, Londres, obra sobre la que Zelevansky (2021:41) ejerce docencia. En la Fig.5 se reproduce un “detalle del reverso” de la obra *Abstract Painting N.º.5*, 1962. Tate, Londres. “Se lee de izquierda a derecha y de arriba abajo: R – B – R / G / R – B – R” (“R”ed : rojo, “B”lue : azul, “G”reen: verde). Corresponde a una traducción esquemática de la retícula de 3 x 3 sobre la que se sitúa una cruz griega, con la peculiaridad de que su brazo horizontal negro verdoso, se sobrepone al brazo vertical negro azulado, dejando visible las esquinas en negro rojizo, que puede funcionar a modo de fondo.

Otros artistas coetáneos de Reinhardt, como el minimalista Sol LeWitt, también ejercieron ‘docencia’ con la retícula. Zelevansky (2021:41) observa como ambos artistas recurrieron a “dibujos esquemáticos” para llevar a cabo sus planes artísticos. Mientras que Reinhardt pudo haber realizado sus dibujos a toda velocidad, simplemente para “recordar la configuración de color que había bajo una pintura negra y poder corregirla fácilmente”, si era necesario, como efectivamente sucedió con algunos accidentes y actos vandálicos ya comentados. Por su parte los esquemas de Le Witt son “más complejos y refinados” y que se traducen casi literalmente sobre la pared (frecuentemente), pero en ambos casos se

⁴² Entrevista realizada por Bruce Glaser, publicada en la revista *Art International*, vol. X, nº 10, 20 diciembre 1966.

trataba igualmente de “retículas con indicaciones específicas de colores para cada módulo”, utilizando el texto en inglés.

Si en *Abstract Painting N.º.5*, 1962, Ad Reinhardt explica su obra en la parte posterior del lienzo, recordamos como años después Pierre Soulages en el reverso de su pintura (óleo sobre lienzo) escribe su inexpresivo título ‘dimensional’: (*Pintura 63 cm x 102 cm*, 1990), fecha exacta (“7-12-1990”) y una firma (“SOULAGES”). Además, ofrece indicaciones escritas para su correcta exposición (una “flecha en el eje vertical del bastidor” que indica que esa parte de debe situarse arriba, “HAUT”) según precisa Laneyrie-Dagen (2013:3)

Hemos observado como Reinhardt influencia en otros artistas (coetáneos incluso) aunque previamente él fue influenciado por otros creadores, que incluso utilizan el color y la geometría de manera muy rotunda. Zelevansky (2021:38) aprecia como Reinhardt fue el único artista influyente de la Escuela de Nueva York que “abrazó incondicionalmente el « legado » de Piet Mondrian”. Al igual que otros influyentes artistas europeos del período de entreguerras (como Albers, que también veremos) el holandés emigró a Nueva York en 1940, donde encontró un terreno fértil para desarrollar su obra y sus ideas. El neoplasticismo de Mondrian fue muy admirado, con su “división asimétrica” del lienzo mediante “líneas rectas verticales y planos rectangulares” en las intersecciones de esos elementos, y su utilización de los “colores primarios -rojo, amarillo y azul- junto con el negro, el blanco y el gris”, que él definía como “no colores”.

Reinhardt mantiene aquel interés por la geometría ortogonal, pero no por la asimetría, y utiliza otros colores básicos, sobre todo los relacionados con la mezcla aditiva (rojo, verde, azul) y se centrará en un solo no color, el negro. Como indica Zelevansky (2021:38) Reinhardt tenía veintiséis años cuando Mondrian llegó a Nueva York y “conoció al artista holandés, aunque no llegaron a intimar”, pero cuando llevó a la escritora Priscilla Colt al estudio de aquel, entró en el lugar como si fuera un “santuario”.

Hacia el final de su vida, Reinhardt proclamaría que “Mondrian es el único artista que no se puede cuestionar”⁴³, pero a diferencia de muchos de los integrantes de la AAA (American Abstract Artists) fieles imitadores del holandés, jamás adoptó la fórmula estética de Mondrian. Sin embargo, en la década de 1950, en Nueva York, la “abstracción geométrica” en general, y Mondrian (1872-1944) en particular, ya “se había pasado de moda”, en beneficio del nuevo expresionismo abstracto.

⁴³ Entrevista por Bruce Glaser, publicada en la revista *Art International*, vol. X, nº 10, 20 diciembre 1966.

También en los años 50 el venezolano Carlos Cruz-Diez pone en evidencia su interés por Mondrian, como puede apreciarse en su *Primer proyecto para muro exterior*, Caracas, 1954, pintura sobre madera, 70,5 x 55,5 cm, Centre Georges Pompidou, París. Se trata de una estructura casi ortogonal (con pequeñas ‘oblicuidades’) con travesaños verticales y horizontales de diversas longitudes y altura, con el canto frontal pintados en negro y los laterales en blanco, amarillo, rojo y azul, todo sobre fondo blanco.

Años después encontramos cierta afinidad del venezolano (ya residente en París) con Reinhardt; parece bastante explícita, aunque no utilice el negro. En *Physichromie 589*. París, 1972, aluminio, pintura acrílica, acetato, 120 x 100 cm, Cruz-Diez utiliza un formato cuadrado descompuesto como retícula de 4 x 4 cuadrados en varios colores.

El artista minimalista (y pionero del arte conceptual) Sol LeWitt (1928-2007) reconoce la influencia de Reinhardt y recordaba que (consciente o inconscientemente) se le había ocurrido trazar “líneas casi imperceptibles” en sus primeros murales a lápiz “basándose en los cuadrados negros difíciles de apreciar a primera vista” de Reinhardt. Esta lectura artística requería la “concentración y la implicación del observador” para darle sentido, y Zelevansky (2021:41) añade que esta “idea de un arte casi invisible” también le sirvió de inspiración al escultor minimalista Carl Andre (nacido en 1935), quien al igual que LeWitt se sintió fascinado por el enorme “esfuerzo que se requería para descifrar los cuadros negros” de Reinhardt.

Es interesante la mutación artística interdisciplinar, de pintura a escultura, cuando Andre transforma las ideas de Reinhardt creando “esculturas difíciles de ver”, no porque fueran “imperceptibles” como los cuadros negros, sino porque “no se anunciaron como arte”. Zelevansky (2021:41) recuerda que supuestamente (depende del Museo donde se exponga) los espectadores podían “pisar una de sus piezas metálicas de suelo” (prácticamente planas), que en muchos casos compartían el mismo “formato de retícula” que las obras de Reinhardt, “antes de darse cuenta de que estaban paseando por encima de una obra de arte”.

El entramado de influencias artísticas intergeneracionales es variado en Reinhardt, pues si hemos visto como él influye en los jóvenes minimalistas y conceptuales, previamente su pintura de la década de los cincuenta, se caracterizó por una reconsideración de la obra de “Mondrian y por su afinidad con Josef Albers”, que lo distanció de los expresionistas abstractos de su generación. Zelevansky, L. / Fontán, M. / Toledo, M^a. (2021:14) señalan que con esos referentes sus obras se hicieron más personales mediante una “progresiva reducción cromática y formal”, apreciable en sus

pinturas “rojas, azules y negras” de esa década, en apariencia monocromáticas, pero con multitud de matices, que evolucionarían en la siguiente década hasta sus pinturas negras de formato cuadrado, las que le han hecho célebre.

En paralelo presentamos la formación artística que casi simultáneamente tiene Cruz-Diez, lo estamos reconsiderando desde su interés artístico centrado en el color, que incluso genera un lenguaje propio, funcionando a modo de contraste complementario (antónimo) de la manifiesta (por escrito) cromofobia de Reinhardt. En la entrevista de Gloria Carnevalli (2009:73) explica como no se limita a estudiar la obra pintada por los artistas, también lee sus investigaciones y escritos sobre el color. No sin dificultades, pues Cruz-Diez observa que ha habido “poca preocupación conceptual por los problemas de la coloración”, con ciertas y contadas excepciones. Entre estos escasos artistas estudiosos del color aparecen muchos referentes franceses, destacando los “impresionistas” y antes que ellos “Delacroix”, que muestra gran interés por la teoría científica del color, también destaca los descubrimientos de “Chevreul”, y más tarde, los escritos de “Seurat y Signac”. Las anotaciones de “Delaunay” sobre los problemas que su pintura cromática le interesan, al igual que las reflexiones de “Léger y Del Marle” sobre las cualidades monocromas. Otras ‘nacionalidades’ le impresionan especialmente al venezolano Cruz-Diez, como los ensayos de intención pedagógica de “Itten en la Bauhaus”, aunque curiosamente no cita a Kandinsky. Y a otro nivel, reafirma los referentes del color utilizados en nuestro trabajo, y además Cruz-Diez coincide con Reinhardt en su interés por Albers:

La interacción del color de Albers y su *Homenaje al cuadrado* forman parte igualmente de mis estudios. Albers es el único artista de los últimos tiempos que da soluciones inéditas de pintor al problema de la coloración (Carnevalli, 2009:73).

La educación artística de Reinhardt va evolucionando hasta que la “influencia de Mondrian no se aprecia” en las últimas obras de Reinhardt en la década de los 60, ¡no obstante! Zelevansky (2021:44) nos alerta sobre las ‘habituales’ apariencias engañosas que práctica este artista:

[...] bajo sus pinturas negras hay colores primarios que recuerdan al rojo, al amarillo y al azul usados por el holandés. Los colores primarios de Reinhardt son sin embargo distintos, como demuestra el esquema (fig.5) para un cuadrado negro que pintó en 1962. En el identificó cada segmento de la retícula con una letra distinta: R, B, y G, que representan el rojo (red), el azul (Blue) y el verde (Green).

La (figura 5) reseñada por Zelevansky (2021:44) corresponde al ya citado *Abstract Painting N.º.5*, 1962, Óleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm, Tate, Londres, que vimos colocado en un lugar preferente en la exposición de la Fundación Juan March. No es correcta la expresión “bajo”, puesto que, si ‘excavamos’ la capa de color negro no hay ningún nivel inferior con color, ya hemos dicho que Reinhardt añade (mezcla) al negro de cada zona una parte infinitesimal de ‘sus’ colores primarios. Hoy en día, muchos “científicos consideran que los verdaderos colores primarios son precisamente estos” (rojo, azul y verde), y Reinhardt, un “estudioso de la teoría del color, seguramente ya conocía esta hipótesis” (veremos la de Faber Birren).

No obstante, en el fondo Lynn Zelevansky tenía razón, pues esto es lo que literalmente sucede en un histórico cuadro negro de Malevich, que Simmen / Kohlhoff (2000:46) estudian en el epígrafe *Arte sin objeto*. Se están refiriendo a “la primera obra abstracta de la modernidad”, la superficie negra cuadrada (aunque, sobre un “fondo blanco”) se podría considerar como el “nacimiento de una nueva orientación artística”. Es una “formulación radical” realmente novedosa que se concibió como una “protesta contra el academicismo y el materialismo de la época”. El *Cuadrado Negro* se “opuso al arte naturalista y figurativo” y Malevich interpretó su obra como “lo contrario al arte útil”, una concepción que anticipa la de Reinhardt que separa arte de la vida (“...y todo lo demás...”). Para el pintor ruso, su arte abstracto constituía el “acto puro de la creación”, una “reacción iconoclasta” contra el repertorio formal tradicional. Incluso podemos aplicar el término iconoclasta a los cuadrados negros de Reinhardt, si entendemos el término como una ausencia de imágenes, que además provoca reacción (incluso vandálica).

Simmen / Kohlhoff (2000:46) indican que el cuadro se expuso por “primera vez en diciembre de 1915”, junto con numerosas obras no objetivas. Pasados los años, lo que ahora nos interesa destacar es la real existencia de color debajo del *Cuadrado Negro*:

Muestra muchas huellas del paso del tiempo, la sequedad de la superficie lo ha agrietado, dejando entrever partículas de color, lo cual constituye una prueba de que fue sobrepintado. Este hecho se confirmó en 1990 mediante unas radiografías (Simmen / Kohlhoff, 2000:46).

En la reproducción que ofrecen Simmen / Kohlhoff (2000:46) se aprecia perfectamente el agrietado de la superficie negra: *Cuadrado negro*, hacia 1914-1915, óleo sobre tela, 79,5 x 79,5 cm, Moscú, Galería Tretiakov. Encontramos otra afinidad con Reinhardt en el hecho (supuesto y erróneo) de “pintar siempre el mismo cuadro negro”, puesto que en el “año 1929 Malevich pintó el mismo cuadro con el mismo tamaño”, con motivo de otra

exposición, ya que al parecer “la obra original ya empezaba a agrietarse” y desvelaba su secreto cromático (anecdótico reciclaje de un soporte pictórico).

En ese concepto de reiteración pictórica (con deliberada transgresión alfanumérica) Simmen / Kohlhoff (2000:50) presentan una fotografía del *Cuadrado negro*, 1923, óleo sobre tela, 106 x 106 cm, San Petersburgo, Museo del Estado Ruso. Fue la “primera de las tres obras análogas” creadas por Malevich en 1923, las otras son *Cruz negra*, 1923, óleo sobre tela, 106 x 106 cm, San Petersburgo, Museo del Estado Ruso, y *Círculo negro*, 1923, óleo sobre tela, 105 x 105 cm, San Petersburgo, Museo del Estado Ruso. Al igual que en ciertas obras de Reinhardt (con las claves de color bajo el negro), la parte posterior de *Cuadrado negro* oculta / ofrece información relevante, pues “en el reverso el artista anotó” en lugar de la fecha real de 1923, una idealización historiográfica, muy discutida por los expertos:

“K. Malevich, 1913” dejando así constancia de la fecha ideal de origen de su gran creación. Esta famosa serie nació en 1923 para una exposición (Simmen / Kohlhoff, 2000:50).

El negro tiene diferentes lecturas artísticas, pues si Reinhardt lo entiende con un sentido contemplativo / estático, Malevich percibe el negro como el “sentimiento del ritmo”. Simmen / Kohlhoff (2000:50) indican como poco antes, en la ópera *Victoria sobre el sol*, de 1913, un “pasaje antinaturalista” se refiere al color negro:

El sol está roto (...) / ¡Viva la oscuridad! / y los dioses negros (...) El sol de la edad del hierro ha muerto (...) Tenemos una apariencia oscura, / nuestra luz está en nosotros.

De modo que el blanco tiene una lectura negativa, y que en la posterior revolución de 1917 se asociará a las blancas fuerzas zaristas en conflicto con los revolucionarios rojos:

El rechazo de la luz y la ilustración, de la claridad y la racionalidad conduce a una valoración positiva del negro. Esta idea se contrapone a la tradición cristiana, en la cual el negro representa la maldad, la oscuridad y los poderes diabólicos (Simmen / Kohlhoff, 2000:50).

Hacemos una relectura de estas grietas coloreadas, añadimos el relieve y las ‘asimilamos’ a una trama coloreada de líneas verticales con poco espesor, dispuestas perpendicularmente a los colores del fondo del cuadro. Pasamos de comienzos del siglo XX hasta medio siglo después, de Rusia a Francia y de Malevich a Cruz-Diez. En la entrevista que le hace Gloria Carnevalli (2009:86), el venezolano explica un cambio importante en sus *Fisicromías*:

[...] la banda de cartón coloreado por un módulo plegado en U, en vez de una línea aislada obtengo un plano estrecho sobre el que puedo imprimir no sólo líneas paralelas sino también diagonales. En cada módulo tengo la posibilidad de utilizar una gama de mayor alcance y producir un efecto de interferencia.

Aquí se destaca como “los materiales podían modificar el concepto de una obra” y Carnevalli (2009:87) le pide un acercamiento (“como con lupa”) a una cualquiera de las *Fisicromías*. En ellas utiliza el “recurso de la diagonal” (planos verticales en forma de cuña muy alargada) y cabe preguntarse, en qué consiste la dosificación que esta diagonal impone a las líneas paralelas de cada banda. Y sobre todo nos interesa su pregunta: “¿La diagonal tiene necesariamente que ser negra?” Cruz-Diez responde que: “podría ser de otro color, pero yo las uso negras porque así el efecto es más evidente” y a él le interesa “la eficacia”. Aclara respecto al mecanismo de la diagonal, que su experiencia a lo largo de años le lleva a afirmar que “la vibración de un color está en razón inversa a su superficie.” Añade una referencia francesa, cita a Maurice Denis cuando se refería a este fenómeno, al decir que “un centímetro cuadrado de verde sobre un plano rojo era más importante que un metro cuadrado de verde sin contraste alguno.”

El pintor selecciona los “colores que generan conflictos entre sí”, produciendo un efecto más violento y “perceptible de color cambiante”. Carlos Cruz-Diez explica a Gloria Carnevalli (2009:90) que esa es la razón por la que utiliza “líneas estrechas” (a modo de grietas en altorrelieve) pues su experiencia le dice que:

[...] en estado crítico de contacto, los colores polemizan, vibran, se absorben y se apagan mutuamente de una manera mucho más incisiva que si estuviesen distribuidos como grandes planos de color uniforme (Carnevalli, 2009:90).

Y Cruz-Diez acota su investigación: encontrar cuáles son los “colores más eficaces y asociarlos” unos con otros. Carnevalli (2009:90) subraya que su rigor en el estudio del color le impide limitarse a ir permutando los “56 o más colores” con los que trabaja, sin que intervengan otros “criterios selectivos”.

Las afirmaciones cromáticas del escultor minimalista Carl Andre sobre Ad Reinhardt casi podrían referirse a Cruz-Diez. Reinhardt era “el mejor colorista, eso es lo que la gente no supo entender”, se quejaba. “Decían que eran negras [...]. Si te parecen negras es que no sabes de qué va el arte”. Zelevansky (2021:41) apoya las manifestaciones de Andre puesto que ninguna de las pinturas de Reinhardt era monocroma sin matices,

pues los matices eran de color. Como hemos visto, “bajo el negro, colores como el rojo, el verde o el azul hacen visible la configuración de cada pintura”, los tres colores primarios que se ocultan (dentro, no literalmente “bajo”) en el negro aparente, pero que precisamente son los responsables de su visibilidad (con tiempo de lectura).

En su *Cronología*, Reinhardt (2021) en el año de su nacimiento apunta dos referentes artísticos, uno como hemos visto con alusión indirecta a Duchamp, y otro con referencia directa a Malevich (aunque sin usar negrita en la referencia al pintor ruso):

1913: **Nace en Nueva York el día de Nochebuena, nueve meses después del Armory Show (*International Exhibition of Modern Art*, en la armería del 69 regimiento de la Guardia Nacional de Nueva York).** [...] Malevich pinta su primera obra de abstracción geométrica (Reinhardt, 2021:16).

Y un par de años después recoge (en negrita) un único acontecimiento artístico (en tono ‘cómico’ para su auto-referencia infantil):

1915: **Le regalan unas ceras por su cumpleaños y copia las “tiras cómicas” Moon Mullins, Krazy Kat y Bernie Google** (Reinhardt, 2021:16).

Pero a nosotros en esta *Cronología* nos llama la atención en 1915, la ¡NO CITA! a una obra con la que evidentemente se le puede asociar medio siglo después (coincidencia en color, forma y mitad del lado: 79,5 x 79,5 cm en Malevich y 152,4 x 152,4 cm en Reinhardt), se trata del icónico *Cuadrado negro*. Pero tampoco Reinhardt hace referencia a la *Cruz negra* (frecuente estructuración casi invisible de sus cuadros negros), y mucho menos cita el *Cuadrado rojo suprematista* (color que utiliza frecuentemente), todas obras de Malevich obras expuestas en 1915, en la exposición ‘manifiesto’ del Suprematismo, bajo un curioso título alfanumérico: “0,10” difundido en carteles.

A propósito de los aparentes monocromos negros de Ad Reinhardt, se cita al pintor ruso, cuando Zelevansky (2021:43) señala que los “auténticos monocromos de Kazimir Malevich y Aleksandr Ródchenko” de principios del siglo XX, necesariamente “desprovistos de composición”, estaban también “más próximos a las inquietudes contemporáneas, que la obra de Mondrian”, muy interesado por la composición asimétrica (pero con simetría en Reinhardt).

En diciembre de 1915, Malevich presenta por primera vez un total de “39 obras no objetivas” en la galería privada Dobichina de Petrogrado. Simmen / Kohlhoff (2000:44) describen la peculiar instalación expositiva. La mayoría de las obras están “colgadas en dos

paredes”, formando rincón, con la pared izquierda pintada de un color más oscuro similar al suelo y la pared derecha blanca como el techo, a reseñar que se trataba de una sala dedicada exclusivamente a la instalación de Malevich. Destaca en esta exposición “0,10” de 1915 la “posición central”, ocupada por el *Cuadrado negro*, que cuelga como si fuera un icono religioso en la “esquina de la pared”, justo debajo del techo claro. Está “ligeramente inclinado” orientado hacia el observador, perpendicular a la diagonal del diedro-rincón y despegado de él, tiene la mitad derecha con la parte blanca fundida en el blanco de la pared derecha, funciona como foco de atención del conjunto:

El resto de las obras parecen vincularse a este cuadro que constituye el principio del arte abstracto. En el catálogo, la obra recibió el sobrio y sencillo nombre de *Cuadrado (Chetiriojugolnik)*. (Simmen / Kohlhoff, 2000:44)

Para Zelevansky / Fontán / Toledo (2021:14) la exposición de las últimas obras de Reinhart “de manera conjunta” (sin la inigualable instalación rusa), las famosas pinturas negras de formato cuadrado, sugiere una “búsqueda espiritual”, añadiríamos que terminal, pues se dedicó a ellas desde 1960 hasta su fallecimiento en 1967, Reinhardt consagró toda su creatividad artística a ellas, en exclusiva.

El comienzo asociado al *Cuadrado negro* ruso tiene también algo de búsqueda espiritual, pues este ‘icono’ del suprematismo representa para Malevich “la liberación” que le permitirá emprender su nueva orientación artística y con un nuevo lenguaje, como expresa el pintor en 1915:

Toda pintura existente antes de la llegada del suprematismo, la escultura, la palabra y la música, eran esclavos de las formas naturales; están esperando su liberación para poder hablar su propio lenguaje (Simmen / Kohlhoff, 2000:44).

En este sentido, el suprematismo constituye el desencadenante de un “nuevo cosmos pictórico” no objetivo. Según Simmen / Kohlhoff (2000:44) este término no surge hasta junio de 1915 y se refiere al “mundo de más arriba, a una realidad suprema”. El crítico francés A. Nakow, descubre en 1984 una peculiaridad de este nuevo lenguaje (inventado, como los posteriores términos cromáticos de Cruz-Diez):

“[...] que no existe en la lengua rusa, y que el pintor inventó inspirándose en el vocabulario de su lengua materna, el polaco” (Simmen / Kohlhoff, 2000:44).

Se conoce un relato fundacional del *Cuadrado negro*, entre el mito y la mística y lo narra Ana Leporskaia, alumna y posterior colaboradora del artista:

Malevich no sabía que era lo que encerraba dentro de sí el cuadrado negro, y tampoco lo entendía. Lo concibió como un acontecimiento de importancia tan colosal para su creación que, según sus propias palabras, durante una semana no pudo comer, ni beber, ni dormir (Simmen / Kohlhoff, 2000:44).

El *Cuadrado negro* surge en 1915 en San Petersburgo, en una época sacudida por las turbulencias de la guerra y según Simmen / Kohlhoff (2000:46) Malevich en su estudio, “busca una visión, una imagen de una nueva época”. Desea crear algo completamente distinto y “se cuestiona las obras de arte que ha realizado” hasta entonces, aunque no llega a destruirlas como haría con las suyas Reinhardt. Y descubrimos el secreto que años después desvelaran las grietas de la pintura reseca:

Mira la tela, su último cuadro, que le desagrada. Audazmente, moja el pincel en el color negro y cubre la composición que el mismo ha realizado antes. Más o menos en medio de la tela pinta una forma negra y recubre los bordes los bordes con color blanco. El resultado es un cuadrado negro enmarcado en color blanco (Simmen / Kohlhoff, 2000:46).

No obstante, existe una (entre varias) notable diferencia entre ‘el cuadro negro’ de Reinhardt y el de Malevich. Así respecto al ‘olvidado’ “blanco” periférico, indican Simmen / Kohlhoff (2000:51) que este fondo monocromático del cuadro “actúa como marco”, muestra la “ausencia de perspectiva” espacial. Para Malevich el “blanco constituye un tono místico”, pura emoción (‘casi’ éxtasis). Y el “contraste de negro y blanco” muestra una “disposición en el vacío”, una sensación artística e imaginativa que “va más allá de las realidades”, precisamente aquellas palpables y funcionales, las que podríamos sintonizar con la concepción de Reinhardt, que separa el arte puro de la vida.

Finalmente, para Malevich las formas básicas no objetivas (abstracción geométrica) constituyen meras “formas artísticas que carecen de contenido”. Sin embargo, pueden generar todo un sistema geométrico (cuadrado, círculo, cruz) que Simmen / Kohlhoff (2000:51) explican en su progresión a partir del cuadrado, este “icono desnudo y sin marco”, la “forma cero”. Malevich llega al círculo haciendo rodar el cuadrado y a la cruz (Reinhardt oculta variaciones de la cruz griega en sus cuadros) dividiéndolo en dos rectángulos que se unen. Y después de la “segunda descomposición” del cuadrado surgen múltiples formas suprematistas, es decir, el “suprematismo dinámico” (concepción que le es ajena a Reinhardt).

Las formas básicas del mundo no objetivo constituyen para Malevich “objetos del sentimiento”, así en 1915 Malevich no crea un “cuadrado vacío”, tal y como le atribuye la crítica, sino el “sentimiento de la no objetividad”. Posteriormente (1927) el pintor escribe un manifiesto en tono un tanto prehistórico y mítico (que sería del gusto de Oteiza):

El cuadrado del suprematismo y las formas surgidas de él son comparables a los trazos [dibujos] primitivos de los hombres de las cavernas, que en su agrupación no constituyen un ornamento, sino el sentimiento del ritmo. El suprematismo no implica la entrada en la vida de un nuevo mundo de sentimientos, sino una nueva representación inmediata del mundo de los sentimientos (Simmen / Kohlhoff, 2000:51).

La cruz griega (brazos iguales) que se entrevé en los cuadros negros de Reinhardt suele tener el trazo horizontal (3 cuadrados de anchura) superpuesto al vertical, algo parecido sucede con la cruz utilizada por Malevich. Simmen / Kohlhoff (2000:51) apuntan que la cruz del pintor ruso no constituye una superficie homogénea, sino que está “formada por dos partes”, ha surgido de “dos rectángulos”. La *Cruz negra* de 1923 “no tiene ninguna significación cristiana” (símbolo unificador de la redención), pues simplemente es una elemental representación formal de “dos barras que se cruzan”. Las tres obras que funcionan como “formas básicas” antes citadas en progresión (*Cuadrado negro*, 1923, *Cruz negra*, 1923, *Círculo negro*, 1923) fueron pintadas por Malevich “con los estudiantes en el taller de GINIUK”, en Leningrado.

En la *Cronología* de Reinhardt (2021) sorprende la ausencia de esta cruz del ‘sí citado’ Malevich, y sin embargo reseña una cruz menos conocida, la de O’Keefe:

1918: Malevich pinta *White on White* / Blanco sobre Blanco. Paz. Termina la Primera Guerra Mundial.

1929: Se inaugura el Museum of Modern Art. La bolsa de valores se desploma. Georgia O’Keefe pinta *Black Cross, New Mexico* / Cruz negra, Nuevo México (The Art Institute of Chicago) (Reinhardt, 2021:17 a 20)

Tampoco reseña (una ‘negación’ teórica más) otra conocida cruz de Malevich: *Suprematismo cruz negra y roja* (alrededor de 1918), una cruz latina con el brazo vertical rojo cubierto por el brazo horizontal negro. Y mucho menos se refiere a otros reconocidos casi monocromos de la época, como Ródchenko que contesta las pinturas blancas de Malevich con su serie de *Negro sobre negro* de 1918, composición abstracta con hojas superpuestas, colocadas en diagonal, y además utilizando dos tonos de negro.

Nuestro interés por las interacciones culturales e intemporales entre el negro y el color, nos lleva a interesarnos por una obra con fundamento teórico y lingüístico, que incluye una cruz (+), aunque con otro sentido. Cruz-Diez / Jiménez (2009:32) *Inducción Cromática azul + negro = amarillo*, París, 1963. Serigrafía sobre papel 20 x 20 cm. En nuestra lectura apreciamos un entramado geométrico, acotado por un cuadrado formado por una trama de líneas verticales azules, con un círculo en el centro, que está ligeramente desplazada. La misma composición se repite en color negro, se desplaza hacia abajo y a la izquierda, con un pequeño giro, y finalmente se superpone a la trama azul, generando en las interferencias con el color blanco del fondo, un efecto de amarillo.

En esta pequeña obra (impresa) de 1963 que Carlos Cruz-Diez realiza en París, utiliza el negro y es coetánea de los cuadros negros (pintados manualmente) de Ad Reinhardt en Nueva York, y también tiene su texto teórico / docente. Cruz-Diez / Jiménez (2009) ofrecen una explicación de un término cromático inventado (que forma parte de una serie) *Inducción cromática*. Si las *Fisicromías* (que ya citamos) contienen una “gama compleja de efectos ópticos”, las *Inducciones* logran:

[...] aislar uno de los fenómenos más interesantes de la estrecha relación que existe entre el ojo y el color: la creación óptica del color complementario y su inducción sobre superficies “receptivas”, como el fondo blanco del papel (Cruz-Diez / Jiménez, 2009:20).

De modo que al colocarnos en una situación de “lectura difícil”, motivada por la “yuxtaposición de una trama azul y una negra” sobre el fondo blanco, el ojo genera sobre este fondo el “color complementario del color” que ‘naturalmente’ se opone al negro. Según Cruz-Diez / Jiménez (2009:20) así surge un “amarillo que aparece está y no está”, tiene una existencia virtual, que no obstante es tan real como los pigmentos de color utilizados.

En la entrevista de Gloria Carnevalli (2009:76) a Cruz-Diez (ya afincado en París) éste apunta cierta ‘carencia’ / negación teórica en su formación cultural francesa. Recuerda que nunca pudo “conseguir el libro de Chevreul” y cree que sencillamente no se había vuelto a editar. No obstante, conocía sus principales leyes por “referencias y por fragmentos publicados”, pero “nunca lo leí directamente”. No obstante, a propósito del rigor documental, aclara que “cuando investigo lo hago desde la posición del artista”, del pintor.

La cultura francesa también le interesa a Reinhardt y Prudence Peiffer (2021:87) destaca como el pintor neoyorkino en una carta que escribió a su mujer (la artista Rita

Reinhardt) en 1960, recordaba un “viaje reciente que había hecho a París” con motivo de una exposición de sus pinturas. Allí también admira otras pinturas y visitando museos, vio a un conocido que “se paseaba por el Louvre con un equipo fotográfico de mil dólares, sacando fotos de todos los cuadros como un poseso”. En la carta desde París a su esposa, Reinhardt indica una experiencia de gran relevancia para su trabajo pictórico invisible: “casi nunca fotografiaba pinturas porque no salían bien”, por el contrario, afirma: “mis diapositivas de esculturas y de edificios son mucho mejores que las fotografías oficiales de los museos, del Louvre o de cualquier otro”. A destacar, que la identidad pública de Reinhardt como “pintor incansable de cuadros negros” solo se vinculaba a la fotografía de “manera negativa”. Puesto que los “sutiles lienzos abstractos” que creó durante la última década de su vida, (hasta su muerte en 1967) eran “imposibles de fotografiar y de reproducir”, sin olvidar las ‘matizaciones’ técnicas actuales que ya apuntamos.

Resulta paradójico su interés por la ‘negación artística de la lectura’ y su paralela documentación visual (incluso con aplicaciones docentes). Peiffer (2021:87) alude a un “sinfín de diapositivas realizadas con su Leica de 35 mm” (de segunda mano) en sus viajes por todo el mundo y en sus excursiones dominicales por Nueva York. Las fue archivando en su estudio hasta reunir cincuenta y seis cajitas de metal o de plástico, que identificaba con etiquetas tan imprecisas como París o la “China antigua”. A modo de testamento visual, en 1967 Reinhardt había reunido ya más de “12.000 diapositivas que utilizaba en sus clases de historia del arte”.

Cruz-Diez nos aporta otro relato parisino casi coetáneo en su entrevista con Carnevalli (2009:81), que parte de una negación cultural, que sin embargo le reafirma en sus fundamentos teóricos. Recuerda como su primera Exposición de *Fisicromías y color aditivo* en el Museo de Bellas Artes Caracas fue “recibido con una total apatía”, pero era consciente de que al fin había encontrado una “plataforma de trabajo con inmensas posibilidades de desarrollo” y que utilizó sistemáticamente durante décadas. Fue entonces cuando decide “dejar Venezuela, en agosto de 1960” y se marcha para instalarse “definitivamente en París”. Allí llega muy optimista ante la nueva situación cultural, pero se encuentra ante un “clima casi tan apático a mis ideas como Caracas”, pues las “tendencias imperantes” en ese momento eran el “Tachismo y el Informalismo”, con Fautrier, Tàpies, Hartung como grandes vedettes.

Constata como sólo en la galería Denise René “tenían refugio otras ideas” alternativas. A Carnevalli (2009:81) le refiere como allí en París “simultáneamente, nuevas propuestas contrarias” a la tendencia imperante “germinaban en los talleres” de algunos

artistas. Allí en París, como Reinhardt en Nueva York (frente al expresionismo abstracto dominante) todos estos artistas tienen en una posición (‘negacionista’) de “rechazo a la última actitud romántica de la pintura de caballete”, representada por el Informalismo. Cruz-Diez recuerda como “esos artistas y yo, formamos parte más tarde de un movimiento”, que ingenuamente se dio en llamar *Nouvelle Tendance*. Explica su génesis lingüística, se trataba de un “nombre que heredamos del título de la primera gran exposición”, aquella que se hace de la obra de más de cincuenta artistas en el Museo de Zagreb en 1963.

Gracias a la “facilidad de comunicación que caracteriza a París” y a la vieja amistad con él también venezolano Rafael Soto (1923-2005), que le presenta a sus amigos y galeristas (al igual que a Aimée Batistini) Cruz-Diez fue conociendo a muchos artistas que “pensaban como yo en cambiar las cosas”. Carnevalli (2009:81) destaca el hecho de que, entre estos artistas, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, François Morellet, Joel Stein y también Yvaral (que contactará con Reinhardt en Nueva York) vinieron a proponerle trabajar en la “fundación del *Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV)*”, cuando todavía Cruz-Diez era un “recién llegado”.

No obstante Cruz-Diez, como Reinhardt (con Artist’s Club / Studio 35) y antes Duchamp (con el grupo cubista de Puteaux) no es partidario de las agrupaciones artísticas: “invitación que decliné porque no creía en el trabajo de grupo a la manera en que ellos planteaban”. Añade que no obstante seguirían en “permanente contacto” para la organización de exposiciones y “manifestaciones en toda Europa que aglutinaban el trabajo” y la investigación de “nuestra” tendencia. En este sentido promocional, Denise René, ya ha habido lanzado en el año 1955 la histórica exposición *Le Mouvement*, que se interesa por ese colectivo y “nos incorpora a su galería”, según indica en la entrevista con Carnevalli (2009:81)

En estas interacciones culturales entre artistas parisinos y neoyorkinos coetáneos, Prudence Peiffer (2021:91) destaca la asistencia de Ad Reinhardt a la conferencia que dictó Andre Malraux en la Universidad de Columbia en 1937 y que todavía recuerda con interés treinta años después. Es curiosa la ‘antonimia’ (contraste total) que el pintor neoyorkino establece entre la ausencia de imágenes en sus cuadros negros y la proliferación de ellas en sus maratónicas sesiones de diapositivas. En una de las últimas, en 1966 Reinhardt aludía directamente a la memorable “sesión fotográfica de 1954 en la que Malraux posaba de pie delante de las imágenes” que cubrían todo el suelo, y que ilustraban su famoso concepto de “museo imaginario”.

Según Peiffer (2021:92) en el modelo de Malraux que interesa a Reinhardt, la ordenación de las obras de arte no busca un origen, “ni siquiera una afirmación cultural específica”, simplemente se interesa por “relaciones de identidad de lo inútil.” Y es precisamente ese significado el que se relaciona con el arte a través de la “cuestión crucial del estilo”, que para Malraux es un “término fundamental”. Por escrito⁴⁴ deja constancia de su consideración: “la fotografía establece similitudes y relaciones entre objetos poco afines”, con la circunstancia añadida de la cosa más importante que “se anula en el objeto reproducido es el tiempo”, no ya solo el “tiempo histórico”, sino la concepción misma de un pasado.

La imagen que interesa a Reinhardt por ausencia o presencia, en pintura o fotografía (generalmente diapositivas) tiene un componente científico. Zelevansky (2021:45) apunta que, en 1965, dos años antes de la muerte de Reinhardt, se demostró que “los conos del ojo humano son sensibles al rojo, al verde o al azul” (Ramón y Cajal tiene alguna aportación previa sobre conos y bastoncillos). Esto confirma la idea de que “estos colores son los verdaderos primarios” y al respecto se tiene constancia de que Reinhardt “tenía en su poder el libro de Faber Birren” donde se analiza esta teoría⁴⁵.

Este fundamento cromático también interesa a Cruz-Diez y cuando Carnevalli (2009:76) le pregunta sobre qué obras de otros científicos ha leído además de Newton (ya citado anteriormente), responde que Thomas Young. Le interesan “fundamentalmente sus experimentos sobre las interferencias luminosas”, recordemos su célebre experimento de la doble rendija en 1801, demostrando la naturaleza ondulatoria de la luz y en 1802 el descubrimiento de tres tipos de fotorreceptores. Al pintor venezolano le interesa de Young su “teoría tricromática de la visión”, puesto que es el primero que afirma que los colores se forman a partir de “receptores que captan en azul, el rojo y el verde.”

Más tarde, todavía en el siglo XIX, Hermann von Helmholtz reaviva y articula esta teoría (en 1850 desarrolló la teoría tricromática de Young-Helmholtz) diciendo que:

[...] en la retina hay tres tipos de cromorreceptores que absorben diversas cantidades de rayos rojos, verdes y azules y envían señales al cerebro, donde se combinan para producir los distintos colores; define además el espectro en cuatro bandas coloreadas de violeta, azul, verde y rojo e investiga con los colores rebotados (Carnevalli, 2009:76).

⁴⁴ Malraux, A., *Les Voix du silence*, París, Gallimard, 1951.

⁴⁵ Birren, F., *Color Psychology and Color Therapy: A Factual Study of the Influence of Color on Human Life*, New Hyde Park (Nueva York), University Books, Inc., 1965, p. 220.

Este concepto de los colores rebotados será fundamental en la obra de Cruz-Diez, junto con los sistemas teóricos de síntesis aditiva y sustractiva del color. A Carnevalli (2009:76) le relata su lectura sobre el experimento que James Clerk Maxwell realiza en 1860, precisamente este es el físico escocés que en 1861 realiza la primera fotografía con color permanente, en el que se basa toda la fotografía moderna en colores. Maxwell logra producir una “imagen coloreada mediante síntesis aditiva”, con colores añadidos como luces coloreadas, utilizando los colores primarios, que son rojo, verde y azul. Años más tarde, Louis Ducos de Hauron (y otro científico francés, Charles Cros, que trabajan independientemente) logra hacer lo mismo que Maxwell, pero mediante “síntesis sustractiva”, donde los colores son sustraídos de la luz blanca, mediante teñido con pigmentos, utilizando los colores primarios sustractivos: azul cyan, magenta y amarillo.

En la entrevista con Carnevalli (2009), Cruz-Diez aporta más fuentes documentales relacionadas con el color dentro del “complejo de ideas que asimila entre 1954 y 1959”, que no se refieren tan solo al color, sino también a “la percepción y al problema de la luz y su inherencia en el espacio”. Alude a las investigaciones de Ramón y Cajal (1852-1934) sobre los dos tipos de células receptoras “los conos, que captan los colores, y los bastones, que acumulan la intensidad de la luz”. Carlos Cruz-Diez confiesa que el “estímulo final para una aplicación” más inmediata de toda esta problemática son:

[...] las conclusiones que se desprenden del artículo de Edwin Land, *Experimentos en la visión del color*, publicado en *Scientific American* en 1959, y que lo leo en un resumen que de él hacen en otra revista americana (Carnevalli, 2009:76).

Precisamente el norteamericano Ad Reinhard en esa misma época reinterpreta su concepción cromática de manera paradójica, pues para alcanzar el negro (aparente) desde 1960 utiliza la síntesis aditiva (rojo, verde, azul), cuya lumínica unión conseguiría el blanco. Mientras que para conseguir el negro teóricamente habría que mezclar los colores básicos de la síntesis sustractiva, el amarillo, el magenta y el azul cyan, tintas utilizadas en imprenta y que no obstante en la práctica, necesitan el uso directo del negro (cuatricomía).

Zelevansky (2021:44) señala cómo “Reinhardt llevó las ideas de Mondrian” (y de otros pintores abstractos modernos) “más allá” que cualquier otro artista de su generación, hasta el punto de proyectarlas hacia el futuro y hacerlas “coincidir con las inquietudes de los artistas minimalistas y conceptuales.” Los cuadrados negros (que sin embargo contienen los tres colores fundamentales de la síntesis aditiva) esas “pinturas

sobrenaturales” (‘casi’ suprematistas), “meditativas”, sirvieron de “puente para salvar esa distancia” intergeneracional:

Escribió prolijamente sobre estas obras, que solía definir en términos negativos –“informes”, “sin composición”, “sin forma”, “sin dirección”-, porque para él no se podían describir con palabras (Zelevansky, 2021:44).

De modo que para Zelevansky, finalmente Reinhardt se había convertido en un visionario y describe el objetivo de su búsqueda (intercultural, incluso):

[...] un arte situado más allá de nuestra experiencia, pero no de nuestra comprensión. La suya era una disciplina espiritual, marcada, marcada por la cultura asiática, pero también por la occidental, que le condujo a él y a su obra a adentrarse en una esfera única (Zelevansky, 2021:44).

Su “meta” era alcanzar una “pintura casi posible, que casi no existe, que casi no se conoce, que casi no se ve”⁴⁶, a modo de sintética auto-definición que hace Reinhardt de su pintura cuando alcanza su punto culminante (en negro) y que recuerda Zelevansky (2021:44). En este juego de equívocos conceptuales puede tener sentido el aforismo de Ad Reinhardt (sin fechar) destacado por Zelevansky / Fontán / Toledo (2021:14): “La última palabra debe ser siempre secretamente la primera”⁴⁷.

En 2021 y de acuerdo al pensamiento que Reinhard deja por escrito, se produce una rotunda separación conceptual y espacial en su exposición antológica de la Fundación Juan March de Madrid. Por escrito, tanto en las paredes de la sala (sistema habitual como única obra expuesta del artista conceptual estadounidense Lawrence Weiner 1942 - 2 de diciembre 2021) como en el catálogo de mano, aparece en mayúsculas: “EL ARTE ES EL ARTE... / ... Y TODO LO DEMÁS ES TODO LO DEMÁS.” Y que nosotros empleamos para pasar a interesarnos por las artes aplicadas (después de revisar el arte puro), utilizando la referencia a una famosa viñeta de Reinhardt (que usa reiteradamente), donde aparece un cuadro que podría recordar a uno de Mondrian.

En su *Cronología*, Reinhardt (2021:23 a 28) aparecen referencias (en negrita) a su colaboración con las artes gráficas:

1942: **Diseña revistas para los Yankees de Nueva York y los Dodgers de Brooklin.**

1956: **Crea su última viñeta, un mandala.**

⁴⁶ En *Imageless Icons*.

⁴⁷ En *End*.

Se indica en nota aparte que se trata de *A Portend of Artist as a Yhung Mandala* / Presagio del artista a modo de Mandala Yhung, que apareció en el número de mayo de 1956 de ARTnews, fue el último cómic artístico importante que publicó Reinhardt. Sin embargo, creó otros dos cómics, cinco años después, en 1961, a petición de los editores de Jubilee y ARTnews.

En el Catálogo de la Fundación Juan March, Miguel Peña Méndez (2021:78) señala como en 1943 Ad Reinhardt colabora con el periódico neoyorkino *PM* y su gran cantidad de “dibujos, viñetas, chistes y gráficos” contribuyen a dotar al periódico de una identidad muy reconocible. Su plena dedicación aquel año, queda bruscamente interrumpida en 1944 por su incorporación a la armada de Estados Unidos, de modo que desde “julio de 1944 hasta diciembre de 1945 no publicó nada”, salvo una pequeña colaboración en agosto del 45. Acabada la Segunda Guerra Mundial, Reinhardt retoma la tarea en el periódico y a partir de 1946 aporta nuevas ideas, entre ellas la “serie de historietas” de la sección “How to Look” (Como mirar) para el suplemento dominical del periódico *PM*. Como señala Peña (2021:78), son precisamente esas historietas pedagógicas (enseñando a mirar), las que:

[...] curiosamente le ha hecho destacar en este ámbito, pero que paradójicamente ha pasado a la historia del arte antes que a la del cómic.

Como antes apuntamos, en esta vida paralela a la de pintor, Reinhardt se manifiesta como prestigioso practicante de las artes aplicadas (a. gráficas), y utiliza un icono pictórico que recuerda un cuadro de Mondrian. Lo podemos definir como un cuadro rectangular, en el que destacan unas líneas gruesas formando un entramado ortogonal, que podría recordar a Mondrian (fallecido en Nueva York el 1 de febrero 1944), incluyendo algunos acentos que podrían sugerir a Klee y Kandinsky.

Aparecen dos viñetas dispuestas verticalmente (con interrogantes sobre la ‘representación’ pictórica abstracta), en la primera un personaje con sombrero mirándonos de frente, está colocado a la derecha del cuadro e introduce su brazo en él mientras exclama en mayúsculas: “HA HA WHAT DOES THIS REPRESENT?” En la viñeta inferior, al mismo cuadro de abstracción geométrica le salen dos patitas, ojo y boca, y fuera del cuadro una nariz y un brazo (con dedo índice) que apunta al personaje y lo derriba (cayendo en oblicuo), mientras exclama: “WHAT DO YOU REPRESENT?”

Si revisamos el Catálogo de Reinhardt en la exposición de 2021, podemos observar que entre las páginas 172 a 193 del epígrafe “*How to Look*”, de manera sistemática se repite en algún lugar de la ‘pedagógica’ página de *PM* ¡la misma viñeta! (Mondrian):

“Cómo mirar una pintura cubista” *PM*, 27 de enero de 1946, p.5 / “Cómo examinar el arte elevado (abstracto)” *PM*, 24 de febrero de 1946, p.6 / “Cómo mirar el arte vulgar (surrealista)” *PM*, 24 de marzo de 1946, p.6 / “Cómo mirar a un artista” *PM*, 7 de abril de 1946, p.6 / “Cómo mirar el espacio” *PM*, 28 de abril de 1946, p.7 / “Cómo mirar” *PM*, 12 de mayo de 1946, p.6 / “Cómo mirar el arte moderno en Estados Unidos” *PM*, 2 de junio de 1946, p.13 /
[...]

“Cómo mirar una creación” “Cómo mirar tres exposiciones actuales” “Cómo mirar un tema” *PM*, 15 de diciembre de 1946, p.12 / (Toledo / Fontán: 2021:172-193)

Consideramos muy apropiado desde el punto de vista del lenguaje, el título *Más allá de la pintura: humor y diseño en Ad Reinhardt*, que propone Peña (2021), como también parecen semánticamente idóneas las iniciales del periódico:

PM sugieren un juego de palabras entre *Picture Magazine*, por su gran presencia gráfica, y *Post Meridian*, por ser un diario vespertino (Peña, 2021:77).

Estos juegos con el lenguaje parecen sintonizar con la concepción artística del entonces ya neoyorkino Marcel Duchamp. Peña (2021:77) explica que este periódico funcionó durante ocho años y se centró en el “aparato gráfico”, por lo que se contrataron “dibujantes de cómic, ilustradores y fotógrafos peculiares”, quizá no los mejores o más famosos, pero sí los que poseían una “personalidad y un compromiso social” más marcados.

En el epígrafe *PM, un periódico distinto*, Peña (2021:76) explica su singularidad. Este periódico neoyorkino de “orientación izquierdista moderada”, era la sensación del momento, fue “creado en junio de 1940” por Ralph Ingersoll y “financiado por el millonario” de Chicago, Marshall Field III. Dos factores marcaban la personalidad del diario:

[...] la gran importancia que concedía al apartado gráfico (fotos, dibujos, cómics), y la declaración de independencia que implicaba el no aceptar publicidad en sus páginas, ya que consideraba que ese hecho podía comprometer el contenido de las noticias (Peña, 2021:76).

Con estos referentes culturales, cuando en 1943 el diario *PM* contrató a Reinhardt, este encontraría la “plataforma” idónea en la que poder desarrollar la “madurez de su lenguaje gráfico político y satírico”, según Peña (2021:76).

En nuestra dialéctica artística comparativa, apreciamos como Carlos Cruz-Diez tiene una biografía relativamente equiparable a la de Reinhardt, en tanto práctica paralela

del arte y de las artes aplicadas, completada con su interés por la docencia (a diferentes niveles).

Cruz-Diez nace en Caracas en 1923, diez años después que Reinhardt. En la biografía que Carlos Cruz-Diez y Ariel Jiménez (2009:97) escriben sucede algo similar a lo observado en la autobiografía de Reinhardt, en ambos casos se adjuntan en paralelo ciertos datos culturales que los artistas (discrecionalmente) consideran relevantes. Entre 1940-45 aparecen elementos formativos importantes, que además están relacionados con las Artes Aplicadas. Así en 1940 empieza a estudiar en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas. En 1942 abandona esta carrera y se matricula en la de Profesor de Artes Manuales y Aplicadas. Paralelamente se gana la vida dibujando tiras cómicas e ilustraciones para los diarios de Caracas. Durante el año 1944 trabaja como diseñador gráfico para el Departamento de Publicaciones de la Creole Petroleum Corporation (Exxon) y un año más tarde, ya graduado, comienza su trabajo como profesor de Pintura y de Historia de las Artes en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas.

1953: Trabaja como ilustrador para el diario *El Nacional*, en Caracas.

1957: Regresa a Venezuela y funda su propio taller de artes gráficas y diseño industrial.

Completamos estas referencias biográficas elaboradas por Cruz-Diez / Jiménez (2009:100) con otras aportaciones docentes, incluso pasando ya de Venezuela a Francia:

1958: Director adjunto y profesor de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas.

1972: Enseña técnicas cinéticas en L'Unité d'Études et Recherches d'Arts Plastiques de l'Université Panthéon-Sorbonne (París).

1995: Con *Experiencia cromática aleatoria interactiva* comienza a utilizar la tecnología digital en sus obras.

Consideramos de gran interés las interacciones que en la biografía de Cruz-Diaz se aprecian entre su formación teórica sobre el color, su práctica profesional en las artes aplicadas y sus hallazgos artísticos. En la entrevista de Carnevalli (2009:76), el artista venezolano apuntaba el potencial de aplicación que tenía el artículo de Edwin Land, *Experimentos en la visión del color*, publicado en *Scientific American* en 1959. Especialmente por la “serie de experimentos” que describe, porque además de su relevancia científica, lo que más le “impresiona y estimula es la sencillez de la experiencia.” En el cambio de década, a Cruz-Diez le interesaba mucho el minimalismo cromático, encontrar unos fundamentos mínimos con los que operar artísticamente. Imagina la reducción de la paleta cromática a solo el rojo y el verde, sin recurrir al tercer

color primario de la síntesis aditiva (azul), aunque confiesa que llega a utilizar 56 o más colores:

[...] la posibilidad de poder trabajar con sólo dos colores, el rojo y el verde, sin ayuda mecánica, sin ayuda eléctrica, simplemente pintando un soporte y generar a partir de ellos otros colores por síntesis aditiva (Carnevalli, 2009:76).

Estas concepciones teóricas fructifican en la exposición *Fisicromías y color aditivo* que presenta en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1960, que “tiene como base estas reflexiones.”

En esa misma época (cambio de década 1950/60) se produce casi simultáneamente en Ad Reinhardt y Carlos Cruz-Diez un gran cambio en su concepción artística. En el caso del pintor venezolano la inspiración viene de una afortunada combinación de teoría y artes aplicadas. En la entrevista a Gloria Carnevalli (2009:76) Cruz-Diez recuerda como “el trabajo de tipógrafo y diseñador gráfico me da soluciones prácticas”, pues cuando trabajaba en *El Nacional* él mismo hacía las “selecciones de color para las ilustraciones”, de tal manera que fue adquiriendo un conocimiento bastante amplio de todo lo que forma “la parte técnica e industrial del color.”

Trabajando en la publicación gráfica, sucede una anécdota en indirecta relación con Nueva York, un ¡eureka! que pasa a relatar:

Un día, haciendo un folleto sobre la *Sinfónica de Nueva York* en el que había colocado una página roja frente a una blanca, veo cómo, por efecto de la otra, se colorea fuertemente la página en blanco (Carnevalli, 2009:76).

Su imaginación le lleva a intuir una posible solución, que utiliza la lectura indirecta:

[...] en lugar de pintar el color sobre un plano que se leyera frontalmente, podía rebatirlo y leerlo indirectamente. El resultado sería mucho más inmaterial, más efímero (Carnevalli, 2009:76).

Como su taller estaba en el mismo edificio (de *Cromotip*):

[...] pasé a la imprenta y corté cartones de dos milímetros de espesor, los pinté por un lado de verde, de rojo por el otro y los cantos de un solo color (Carnevalli, 2009:76).

Así se inicia en 1959 un método creativo fundamentado en tan solo dos colores (rojo y verde, aunque también suele utilizar el negro y el azul) que Cruz-Diez desarrolla durante décadas:

De esta manera nace mi primera *Fisicromía* en 1959; la llamé así porque, aunque utilizaba el color químico, el efecto producido era el de color físico, puesto que aquella atmósfera de color que se creaba provenía de la luz (Carnevali, 2009:76).

Finalmente se estaba acercando a lo que hacía tiempo buscaba: la presencia de un “clima cromático inestable” (aleatorio y evolutivo), que se transforma al “desplazarme” frente a la obra y al “cambiar la posición de la fuente luminosa.” Diez años antes Cruz-Diez ya refleja en su biografía, -Cruz-Diez / Jiménez (2009:97)- el nacimiento de un descubrimiento creativo muy influyente. 1949: Josef Albers inicia su trascendental serie *Homenaje al cuadrado*. Un referente cromático que nos parece presente medio siglo después, cuando en 1999 Cruz-Diez expone *Cromosaturación* en Casa de las Américas de La Habana, una instalación espacial que vista en fotografía puede presentar cierta similitud con la citada serie de cuadrados de colores superpuestos por Albers. La *Cromosaturación* de 1999 es una concepción espacial, donde se aprecian 3 habitaciones iluminadas en verde, rojo y azul (con pedestales o prismas triangulares adosados a la pared izquierda que da continuidad a las 3 habitaciones), en plano se percibe como un cuadrado azul, rodeado por otro rojo y otro verde.

En la formación artística centrada en el color de Cruz-Diez, interactúan con éxito los referentes teóricos y las aplicaciones prácticas, que necesitan de un nuevo vocabulario cromático. También es fundamental en su carrera artística la cultura parisina, cuya primera aproximación se produce en 1955, cuando según Cruz-Diez / Jiménez (2009:97) fija su residencia durante un año en Masnou (Barcelona) y “desde allí viaja a París.” Donde su concepción del color va progresando y generando un nuevo lenguaje con términos muy específicos, usa neologismos de su invención. En la biografía apuntada por Cruz-Diez / Jiménez (2009:100), en 1964 comienza la serie de *Cromointerferencias*.

Desde aquel momento (manteniendo ya su continuidad) Carlos Cruz-Diez colabora activamente con la vanguardia artística parisina, y del 15 de diciembre de este año al 28 de febrero de 1965 participa en *Mouvement 2*, exposición colectiva en París que retoma el título de la mítica exposición de 1955, en una especie de segunda edición. El resto de los participantes: Agam, Albers, Calder, Demarco, Equipo 57 (con Oteiza), García Rossi, Le Parc, Gerstner, Mack, Morellet, Mortensen, Schöffner, Sobrino, Soto, Stein, Tinguely, Uecker, Vasarely e Yvaral. Entre ellos destacamos algunos que le influyeron como Agam (desde 1949) y que cita en su biografía, también aparece Yvaral, que vimos en su aproximación a Reinhardt en Nueva York, e incluso también nos interesa Jacob Agam (ya comentado), quien entre los citados tiene una concepción de la dinámica del color más

próxima a la de Cruz-Diez, sin olvidar a su introductor en París, Rafael Soto (también venezolano).

La aportación lingüística apuntada requiere una explicación, como la que Cruz-Diez / Jiménez (2009:21) realizan del concepto originario de 1964, *Cromointerferencia*: La “superposición de módulos” de acontecimiento cromático que cubren el plano engendran una “coloración que se transforma con la distancia del espectador”. Aquí es fundamental el componente dinámico, superponiendo una serie de módulos móviles, sea por “medios mecánicos o sea por la acción del espectador”, se realiza entonces una “segunda transformación, revelando colores” que no parecían estar contenidos en ese plano.

Según indican Cruz-Diez / Jiménez (2009:39) a modo de ejemplo de esta concepción Cruz-Diez expone *Chromointerference mécanique*, París, 1967. Madera y pintura acrílica. Motor mecánico. 66 x 140 x 13 cm.

En la revisión de su biografía aparece un nuevo paso en la investigación cromática y que además le lleva a Nueva York, Cruz-Diez / Jiménez (2009:100). En 1965 Comienza la serie *Transcromías* aleatorias. Participa en la mítica exposición *The Responsive Eyes*, organizada por el Moma de Nueva York. Explora el ámbito de lo espacial en lo que denomina *Caja de Descondicionamiento Sensorial*.

Cruz-Diez / Jiménez (2009:21) aclaran el concepto de *Transcromía*: Son obras basadas en el comportamiento del “color por sustracción”, que se puede conseguir:

Superponiendo una estructura de láminas de colores transparentes a diferentes distancias y determinado orden, se producen combinaciones sustractivas que se modifican por el desplazamiento del espectador, por la intensidad de la luz y por el color ambiente (Cruz-Diez / Jiménez, 2009:21).

El hecho de la transparencia permite “observar la naturaleza a través de estas láminas”, pero modificada por el fenómeno de la sustracción cromática, que crea “situaciones visuales ambiguas”, según Cruz-Diez / Jiménez (2009:21)

Como ejemplo Cruz-Diez / Jiménez (2009:36) presentan *Transchromie*, París, 1965-2007. Acrílicos transparentes 200 x 240 x 60 cm. A modo de vidriera. Y también *Transcromia aleatoria*, Torre de la Cancillería, Caracas, 1973. Obra mecánica con acrílicos transparentes, a modo de vidriera.

A lo largo de los años Carlos Cruz-Diez va desarrollando sus distintas concepciones cromáticas como series en paralelo. En su biografía se evidencia la continuidad de su interacción entre París y Nueva York, Cruz-Diez / Jiménez (2009:100):

1967: Participa con su *Fisicromía 22*, en la exposición *Lumière et mouvement*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París.

1968: Muestra por primera vez sus *Cromosaturaciones* en el marco de la exposición *Cinetisme*, en la Maison de la Culture de Grenoble. Exhibe en el Museum am Ostwall, en Dortmund, sus *Duchas de Cromosaturación e Inducción Cromática*.

1971: Denise René inaugura la nueva sede de su galería parisina en Nueva York con la muestra individual de Yaacov Agam *Transformable Transformables*.

Esta evolución que implica nuevos términos cromáticos requiere la docencia de Cruz-Diez / Jiménez (2009:20), optimizada en *Las series*. Un “texto breve que, a modo de glosario”, recoge una somera “descripción de las diversas series” en las que Cruz-Diez ha organizado sus obras, desde las “primeras, como las de la serie *Color aditivo*”, hasta la más reciente incorporación, denominada por él mismo: *El color al espacio*. También sirve de tutorial en la visita de la exposición antológica (y en el Catálogo) con obras que no están ordenadas por series, sino cronológicamente, y en su catalogación han decidido utilizar una ordenación alfabética (letras mayúsculas: A/.../G) que facilita su reconocimiento:

-A- *Color aditivo*: -B- *Fisicromía*: -C- *Inducción cromática*: -D- *Cromointerferencia*:
-E- *Transcromía*: -F- *Cromosaturación*: -G- *El color al espacio*. (Cruz-Diez / Jiménez, 2009:20)

Ya hemos ido revisando ‘pedagógicamente’ este lenguaje cromático, a falta de la última referencia. Carlos Cruz-Diez y Ariel Jiménez (2009:21) explican el concepto: (G) *El color al espacio*. Una actitud que, con la debida distancia conceptual y temporal, sintoniza con aquella tridimensional proyección cromática / cartesiana del neoplasticismo, que ya tomamos ampliamente en consideración. Al respecto escribe el pintor cuando finalmente proyecta espacialmente el color:

[...] con el propósito de hacer más evidente la experiencia vital del color haciéndose y deshaciéndose en el espacio aislé, en forma de tija, una de las líneas del módulo de acontecimiento cromático y la separé del plano (Cruz-Diez / Jiménez, 2009:21).

De esa manera, el “espectador puede crear un espectro de colores”, pero que curiosamente según Cruz-Diez / Jiménez, (2009:21) “no está en el soporte del fondo”. Ese espectro “evoluciona, en función de nuestro desplazamiento y de la luz” del medio ambiente. La primera obra del color en el espacio data de 1993.

A modo de ejemplo de esta concepción, Cruz-Diez / Jiménez (2009:45) presentan *Couleur à l'espace*. Série Ligia A 1 ED'A, París, 1993-2008. Cromografía 120 x 20 x 8

cm. Un largo y estrecho plano vertical (tija) se sitúa perpendicularmente al fondo rayado en rojo, verde y azul.

Recordemos que precisamente en el *sistema cromático aditivo*, la suma de rojo, verde y azul es igual al blanco. Y también recordaremos como Reinhardt (2021:17) en su *Cronología*, apuntaba (aunque sin negrita) “1918: Malevich pinta *White on White*.” Por lo que recurrimos a la explicación que de esta obra (‘visible’ en Nueva York), hacen Simmen / Kohlhoff (2000:63): *Cuadrado blanco sobre blanco*, 1918, óleo sobre tela, 78,7 x 78,7 cm, Nueva York, Museum of Modern Art:

La combinación de blanco y blanco, carece de contrastes y de ideales estéticos y místicos. La forma interior está ligeramente inclinada y transmite una ingravidez navegante. El cuadrado blanco no se encuentra ni en el primer plano ni en el plano secundario, sino que aparece suspendido como Nada en la Nada (Reinhardt, 2021:17).

Una negación equiparable a las que vimos en Reinhardt, por lo que recordamos la edición de Toledo / Fontán (2021:24) de las *Doce Reglas para una nueva academia* (1957), concretamente en el punto seis “Nada de colores”:

Nada de blanco. “El blanco es un color y la totalidad de los colores”. El blanco es “antiséptico y no es artístico, [...] y no puede ser un medio de expresión de la verdad y la belleza”. El blanco sobre blanco es “una transición desde el pigmento a la luz” [...] (Toledo / Fontán, 2021:24)

La composición suprematista *Cuadrado blanco sobre blanco*, para Simmen / Kohlhoff (2000:62) constituye “el cénit y al mismo tiempo el final” de los cuadros de Malevich con una sola figura. Por ley (‘suprema’) es un “equilibrio entre el Blanco y la Nada”, de modo que la tensión de contraste se transforma en “calma meditativa como tensión interior”, una actitud pictórica que Reinhardt conseguirá con los cuadros negros. Pero en el blanco de Malevich “no se trata de concentración en la vida, ni en lo cotidiano”, aquí apreciamos cierta afinidad con la separación que entre arte y vida hace Reinhardt, sino de una “concentración en los sentimientos”. Precisamente el “rechazo de Malevich a la realidad inmediata” es lo que constituye la energía para la “imaginación utópica” y el arte blanco y suprematista “se opone al abuso de la agitación”. En 1918 Malevich reflexiona ‘poéticamente’ sobre el sistema del universo:

El sistema suprematista ha vencido el azul del cielo, lo ha roto y ha entrado en el blanco como la materialización real y verdadera del infinito, por ello está libre del fondo coloreado del cielo (Simmen / Kohlhoff, 2000:62).

No olvidemos que Malevich es un importante referente, entre el amplio espectro de autores estudiados en la Biografía por Cruz-Diez / Jiménez (2009:97), que ya es mostrado en 1957: “Se interesa por fenómenos de la percepción óptica y estudia las investigaciones que sobre el color habían desarrollado Newton, Goethe, Albers, Mondrian, Malevich y otros.”

Para Malevich el “suprematismo blanco lo abarca todo y transforma la naturaleza objetiva”, para que ésta deje de ser un mero bastidor de teatro y se convierta en una “nueva realidad”. Simmen / Kohlhoff (2000:63) señalan que al final del manifiesto de Vitebsk, con fecha de 18 de febrero de 1922, Malevich describe la “estrategia de la redención” en un tono proyectivo hacia el futuro:

Es preciso liberar el camino del hombre de toda parafernalia objetiva [...] Sólo entonces se podrá percibir por completo el ritmo del estímulo cósmico, sólo entonces la esfera terrestre entera estará cubierta por una envoltura del estímulo eterno, en el ritmo del infinito cósmico de un silencio dinámico (Simmen / Kohlhoff, 2000:63).

Este escrito ‘supremo’ de Malevich Simmen / Kohlhoff (2000:63) lo interpretan en un sentido tan “profético que no deja de ser un vaticinio”, parece que bastante real (aunque reniegue de la naturaleza objetiva, en beneficio de la abstracción geométrica) de lo que mucho más tarde (cambio de siglo) será el mundo de la “información digital en el ciberespacio”. Paradójicamente un mundo tan profano y prosaico, donde los “textos y las imágenes han pasado a ser globales e incorpóreos” debido precisamente a su natural “condición inmaterial de corrientes de datos.”

Estamos trabajando con un contraste / afinidad conceptual entre pasado y futuro, que resulta ejemplar en un relato icónico que se gesta en el año de la muerte de Ad Reinhardt (30 de agosto de 1967 en Nueva York) y donde interacciona el espacio / tiempo, en un lapso que podría ser entre milenios distintos, si nos retrotraemos hasta la prehistoria.

El año en que muere Marcel Duchamp en Francia (2 de octubre de 1968, Neuilly-sur-Seine) se estrena en abril de 1968, *2001, una odisea del espacio*, en una sala de Nueva York, y después de un mal comienzo, se convierte en un enorme éxito. Bill Krohn (2007:48) apunta en *Cahiers du cinema* que la película de Stanley Kubrick tiene soporte literario, pues está inspirada en un “cuento de Arthur C. Clarke” (colaborador de Kubrick).

Recordemos que Clarke es uno de los “pioneros de la ciencia-ficción, pero también un científico” al que se le debe, entre otras cosas, la idea de los satélites de telecomunicaciones. Su trabajo se inspira en la “imaginación visionaria de Olaf Stapledon”

y en la “ciencia-ficción más realista de H.G. Wells”. La proyección futurista de Kubrick conecta con el periodo prehistórico, como también hace Jorge Oteiza (1908-2003) cuando ‘concluye’ su escultura a finales de los 50 (periodo creativo fundamental para Reinhardt y Cruz-Diez) y se dedica a otra disciplina, la escritura. No obstante, en ciertos estamentos culturales se considera su relato sobre la prehistoria, como género de ciencia-ficción.

Oteiza se muestra tan interesado por Malevich que, hasta inventa el neologismo: “unidad Malevich” que articula la ortogonalidad y la oblicuidad, en cierta afinidad con su admirado *Cuadrado blanco sobre blanco* (1918), indirectamente ‘homenajead’ (cromáticamente) en su texto de 1995, *EL LIBRO BLANCO DEL PREINDOEUROPEO*

Nos interesamos por el texto titulado: *Para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, situado en el *Apéndice documental* que lo concluye, y que Oteiza añade en la 2ª edición “corregida y definitiva” del citado texto. Corresponde a fragmentos de las intervenciones que sirvieron de presentación del libro en Iruña y Donostia (Pamplona y San Sebastián): *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo, raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual de inconcebible pobreza y nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, (título completo). Este descomunal título, en su contraportada se denomina simplemente (en mayúsculas): *EL LIBRO BLANCO DEL PREINDOEUROPEO*. En el texto adjunto con el que termina el libro, Ana Arregui (Doctora en Filología Hispánica) reafirma la importancia del título: “Desde el título la clave. Se trata de marcar unas pautas para enfocar unos estudios (los de filología vasca actual) que están completamente desorientados (como el resto de las filologías).”

En esta interacción entre finales (libro) y comienzos (título + prehistoria) no podemos evitar repetir (como otro cuadro negro más) el ‘aforismo’ de Ad Reinhardt (sin fechar), destacado por Zelevansky / Fontán / Toledo (2021:14): “La última palabra debe ser siempre secretamente la primera.”

Arregi (1996:70) alerta sobre la deriva de los estudios lingüísticos que se desvían hacia otras disciplinas como la “psicología (psicolingüística, sociología, sociolingüística)”, o incluso se han “encallado en estudios gramaticales”, hasta el punto en que: “El relevo a la lingüística lo han tomado los estudios de filosofía del lenguaje.” Considera que en el caso del euskera esta situación es más frustrante al situarse en un medio poco conocido, “anterior al indoeuropeo”. La metodología de investigación hasta ahora utilizada solo apunta “pequeñas hipótesis”. Arregui reconoce el interés de cierta estrategia artística alternativa:

Las rigurosidades del cientifismo con sus medidas y verificaciones abortan desde su misma raíz todo intento de explicación.

Aquí entra Oteiza, sin escrúpulos, con un método que le permite pasar al otro lado del espejo como Alicia. Son las bases para una nueva filología (Arregi, 1996:70).

Desde un punto de vista lingüístico tendríamos el negro Kapoor, polarizado conceptualmente entre el negro y su ‘antónimo’ el blanco más blanco, el de titanio; como el comercializado por ‘*TITANlux*’, o en tiempos de Le Corbusier, como vimos, por *Ripolin*. Molina (2016:30) señala que a pesar “las críticas de otros creadores”, que piensan que “un artista no puede monopolizar un color”, a los “coleccionistas no parece que les vaya a importar” esta apropiación. No obstante, el ensayista y artista escocés Davis Batchelor, en *Cromofobia* (que nosotros hemos citado) pone el contrapunto luminoso, pues “el blanco titanio, un invento del siglo XX”, es a su pesar (en el libro arremete contra el gusto incoloro y minimalista de los compradores de arte), “el principal pigmento de nuestro tiempo.”

En otros tiempos históricos encontramos cierto paralelismo con la monopolización del color por parte de un artista. De hecho, el color hasta lleva su nombre: el verde Veronés. También se puede asociar el color a lugares concretos, en una real ‘toponimia cromática’ y así otras disciplinas participan en la construcción del vocabulario cromático. Laneyrie-Dagen (2013:113) alude al lenguaje, utilizado en las “cartas de los colores de los profesionales”, que han elaborado para cada familia de tonos (con “fines industriales o artísticos”), esto permite afinar una nomenclatura con la que resulta más fácil distinguir los colores. Estos colores a menudo “se designan a partir del material” del que están elaborados:

[...] por lo que se habla de “tierra de Siena” (un óxido de hierro que se obtiene a partir de la calcinación de tierra de Siena natural) o de “tierra de sombra” (un hidrato de hierro y de manganeso cuyo nombre hace referencia a la región italiana de Umbría). (Laneyrie-Dagen, 2013:113)

La Umbría pictórica nos introduce en un mundo polarizado entre la luz y la sombra. Hemos revisado por separado primero el blanco y luego el negro, ahora nos planteamos su interacción.

Frutiger (1981:15) como maestro tipógrafo destaca esta relación / contraste como fundamento, y lo hace ya desde el comienzo de su texto en el epígrafe *Luz y sombras – Blanco y negro*. Se presenta como una expresión bidimensional, en el sentido convencional

de la representación y comunicación gráficas: se “usará únicamente color negro sobre papel blanco”, renuncia a otras técnicas (audiovisuales, cinéticas, etc.), al igual que a colores y semitonales. Todo para dirigirse al objetivo no es otro que el “concentrarse en la esencia de la producción de signos.”

Veamos el *Contraste de claro y oscuro* en el texto original de Itten (2001) que subraya la implicación artística de este contraste, con referentes occidentales, pero también orientales. Incluso en el sentido en que Lévi-Strauss (1998) en *Mirar, escuchar, leer*, consideraba la actitud mística del pintor japonés Kawanabé Kiôsai (1831-1889) ante los modelos efímeros de la naturaleza (especialmente pájaros). Utiliza como referente artístico el oriental trazado de letras o caligrafía:

Nous trouvons dans l'art européen aussi bien que dans l'art oriental, de nombreuses œuvres fondées exclusivement sur le contraste clair-obscur. Celui-ci a une importance capitale dans la peinture au lavis en Chine et au Japon. L'exercice de base de cet art est le dessin des lettres au pinceau. Ces lettres ont une grande richesse de formes. L'artiste doit exécuter de nombreux mouvements avec sa main s'il veut écrire correctement et selon le rythme exigé. Le don de la forme, le sens du rythme et la souplesse intuitive sont nécessaires pour conduire convenablement le pinceau (Itten, 2001:15).

Itten incluso se documenta con referencias originales, las de Chiang Yee:

“Comme l'archer vise avec soin son but, tend son arc et libère vivement la flèche, celui qui écrit doit concentrer son attention sur les formes, diriger le pinceau avec force et décision et, sûr de soi, tracer les lettres.” (Itten, 2001:15).

El vacío forma parte esencial de la pintura oriental, pero también es fundamental para otra disciplina cultural, la del tipógrafo. Frutiger (1981:15) relaciona el vacío con el blanco original de la página, para asistir luego a una génesis del contraste con la negra tinta, para el nacimiento del texto, con sus contrastes de luces y sombras, artísticas incluso. Tomamos como vacío, como área inactiva, “la superficie blanca del papel”, la cual resulta activada por la aparición de un punto o un trazo, ‘necesariamente’ negro. Este proceso convierte “el vacío en blanco” (en luz) y se produce un “contraste con la manifestación del negro.” Ambas polaridades se necesitan pues, “solo se reconoce la luz en comparación con la sombra.” Se establece un paralelismo entre dibujo y escritura, que se concibe como ‘inversión’, ya que no consiste propiamente en incluir negro sino en “sustraer claro,” en eliminar la luz. Esta concepción sustractiva es similar a cierta técnica tradicional en escultura, que consiste en “quitar materia del bloque de piedra” (magistral con Miguel

Ángel) en el curso del proceso de conformación: la escultura definitiva es “lo que queda” del material. Desde este punto de vista interdisciplinar:

[...] y en lo tocante a su capacidad de comunicación, el signo adquiere un valor funcional totalmente distinto. Las consideraciones que siguen se basan, pues, en esa dualidad “luz y sombras”, “blanco y negro.” (Frutiger,1981:15)

El contraste, como concepto cromático, interesa a Itten. En la lectura que desde la cultura italiana hace Marcolli (1978:134) del *Contraste de claro y oscuro* de Itten (el segundo de los siete) cita el *Guernica* de Picasso, relacionándolo también con otras disciplinas como la fotografía y el cine. Itten que “ha descrito con gran maestría los siete contrastes del color” también tiene un desarrollo cromático tridimensional. Se obtiene un “contraste de claro y oscuro” con la gama de los grises en la “dirección vertical de la esfera cromática” que va del blanco al negro, una esfera también concebida por Otto Runge, con los polos terráqueos en blanco ‘norte’ y negro ‘sur’. Un “ejemplo válido es el *Guernica*” de Picasso, pero “también el cinematógrafo y la fotografía” (y la escritura, negro sobre blanco) encuentran en el contraste vertical de claro y oscuro, en las “dimensiones espaciales del blanco y del negro”, una acusada expresividad luminosa.

Frutiger (1981:57) en *El signo blanco sobre fondo negro. De contorno a negativo*, alude incluso a referentes históricos conocidos como por ejemplo la heráldica, capital en la Edad Media. En muchos casos también ocurre que la “forma exterior tenga expresión diferente de la del interior”, (con ejemplo adjunto) la cruz blanca se encuentra con expresividad propia sobre un “fondo en forma de escudo”; conjuntamente configuran un blasón.

En la edición completa de *Art de la Couleur* de Itten aparecen varias ilustraciones orientales, que corresponderían cronológicamente a nuestra Edad Media. Lámina 5: Signos de escritura china. Lámina 6: Liang k'ai. Siglo XIII. *El poeta Li Taai Po*. China. Lámina 7: Sessu. 1420-1507. *Detalle de un paisaje de montaña*. Japón. Itten destaca la relación entre escritura y pintura sobre la base común de una práctica interior relacionada con el budismo zen. Itten (2001:40) destaca la maestría oriental de una escritura caligráfica en blanco y negro donde “les lettres, après de longs exercices, coulent automatiquement du pinceau” y que debe proceder de un “automatismo interior”:

Cet automatisme exige une constante concentration intellectuelle et une grande détente corporelle. Les exercices de méditation, comme les pratique le bouddhisme Chan ou Zen, sont les bases de cette éducation spirituelle et corporelle. C'est pourquoi, parmi les peintres de lavis, on trouve de

nombreux moines de ces sectes. Mais les moines ne méditent pas pour devenir des peintres de lavis, ils peignent au contraire pour s'exercer à la méditation intérieure (Itten, 2001:40).

En la relación tipográfica entre el blanco y el negro se aprecian algunas perturbaciones perceptivas que requieren una compensación en el diseño de las letras. Frutiger (1981:57) explica que “dos signos idénticos” una vez en blanco sobre fondo negro, y otra en negro sobre fondo blanco, “no producen la misma apariencia.” Sucederá que “el signo blanco parecerá siempre más grande y ancho”, por la “mayor luminosidad del blanco sobre el negro.” Para “corregir esta ilusión óptica” (por ejemplo, cuando se trata de letras), procede “añadir a veces hasta un 10% de grosor” al trazo. En razón del hábito de lectura, la vista se agudiza especialmente para el contraste de líneas y espacio interior.

También en justo equilibrio cultural (incluso claro / oscuro) en la edición completa de *Art de la Couleur* de Itten aparecen varias ilustraciones occidentales. Lámina 8: Rembrandt. 1606-1669. *Fausto*. Aguafuerte. Lámina 9: Francisco de Zurbarán. 1598-1664. *Limones, naranjas y rosa*. Florencia, Colección A. Contini-Bonacossi. Lámina 10: Rembrandt. 1606-1669. *Hombre con casco de oro*. Berlín. Museo Kaiser Friedrich. Lámina 11: Pablo Picasso, 1881-1973. *Guitarra sobre la chimenea*. 1915. Destacando la relación directa de este contraste con la técnica del grabado. Itten (2001:40) en el epígrafe *Le contraste clair-obscur*, destaca el natural contraste en una las técnicas más antiguas de grabado:

Les techniques de gravure sur bois, de gravure en eau-forte et de gravure sur cuivre sont également représentatives du clair-obscur. Le graveur peut, au moyen de surfaces striées ou d'ensembles de tons, produire de différentes manières tous les degrés possibles de clair et de foncé.

Y el magisterio artístico correspondiente:

Dans ses gravures, Rembrandt a réalisé un grand nombre de sujets les plus divers d'une façon unique. Il n'est pas étonnant qu'il ait réalisé également des dessins à la plume et au pinceau qui, par la maîtrise de la technique clair-obscur, atteignent à la force d'expression des peintres orientaux (Itten, 2001:40).

Finalmente, el tipógrafo va más allá del blanco y negro, y en el capítulo denominado *Del pensamiento a la representación* plantea el sentido original del lenguaje y el gesto que implica a todos los sentidos. Una concepción en la que incluso podría tener cabida la cultura artística, en la que el lenguaje va más allá de la escritura. Frutiger (1981:77) señala que “antes que la escritura existió el lenguaje” (alguna clase de lenguaje) y que al principio consistía en parte solo de ruidos, aunque ciertamente “apoyados por

otras formas de expresión” que no se dirigían exclusivamente al sentido del oído. Matizando que “es de suponer”, que un habla primitiva no consistiera solamente en ruidos sino en una “multiplicidad de gestos” (contactos, olfateos, etc.). Y de esta reflexión viene la pregunta de hasta qué punto, estos “acompañantes corporales” del habla no pudieron ser “parte del origen de la expresión escrita”.

Esta reflexión un tanto primitiva, podría introducirnos en una exitosa representación del primitivismo, a cargo de una diva en blanco y negro, que Bresnick (2012:64) titula *Josephine Baker: la era del jazz*, interesándonos su implicación cultural / arquitectónica en blanco y negro con Adolf Loos (Viena / París / USA). La situación original: “La Josephine Baker que fascinaba a París es el sujeto de un proyecto sin construir.” Entre 1927 y 1928, el diseño de Loos plantea operaciones arquitectónicas que giran “alrededor de la presencia física y la corporeidad de la famosa estrella” del *music hall*. Algunos historiadores interpretan la casa como:

“un apasionado desplazamiento del deseo (del arquitecto), un sueño arquitectónico despierto” o incluso una carta de amor no leída por el objeto de sus afectos (Bresnick, 2012:64).

Loos se presenta como discípulo:

Según el propio Loos, él había aprendido a bailar el charlestón en “Chez Josephine”, el local regentado por la diva (Bresnick, 2012:64).

Adolf Loos (1870-1933) de origen vienés (pero contrario / 'contrariado' al coetáneo estilo Secesión) frecuentó los círculos culturales de París. Allí realiza un espectacular proyecto en blanco y negro para la diva del baile exótico / erótico. Una originalidad ‘soportada’ por una piscina con fondo de vidrio en la planta superior del edificio, anteponiendo el espectáculo a la lógica constructiva (peso del agua ‘inmaterial’). La fachada de esquina con rayas blancas y negras espectacular y muy visible (como una cebra en París) funcionaría a modo de edificio / anuncio publicitario de una exótica diva. Sarnitz (2003:65) describe el proyecto en París de *Casa Josephine Baker, 1927*, un estudio “sin encargo ni programa especial concreto” y aunque “no fue realizado”, es todo un “homenaje del artista arquitecto a la artista bailarina.” Una piscina con ventanas de cristal y una especie de galería permitía “observar a los bañistas como en un acuario.” Las reuniones sociales disponían de un gran salón y un gran comedor, además cumplió el deseo de Josephine Baker de construir una vivienda con local integrado. El espectáculo comienza en el exterior, con la fachada de la casa a rayas blancas y negras sobre una base

de mármol blanco. Loos lo consideró “uno de sus mejores trabajos” por sus secuencias de escalera, sus múltiples ejes visuales, la exclusiva piscina interior y su vidriera cenital.

Acorde con la peculiaridad de la diva, apreciamos cierta mitificación / ensoñación del arquitecto en ‘el relato’ sobre las circunstancias del encargo. Bresnick (2012:65) asegura, que “La Baker y Loos eran amigos, está documentado”, incluso llegó a invitar a su cliente Otto Beck y a su familia a verla bailar en Viena. En su relato, “Loos da a entender que la propia Josephine” (pareja de baile del charlestón) es quien “le encarga el proyecto” para su casa. El arquitecto recuerda como vino a verle de mal humor. “Imagínese, Loos”, (decía ella disgustada), “quiero hacer grandes cambios en mi casa y los planes del arquitecto no me agradan”. Loos le pregunta: “¿Cómo no viene a verme directamente? ¿No sabe que le haría el plano más bonito del mundo?” En el relato de Loos que Bresnick (2012:65) expone, es Josephine Baker quien pregunta después: “Josephine me observó con sus grandes ojos de niña y, estirándose, exclamó: ¿Ud. es arquitecto?” Y el ‘ego’ de Adolf Loos se sorprende: “No sabía en absoluto quién era yo”. Este ‘dueto’ artístico, tiene su réplica en el contexto urbanístico, el proyecto “unía dos casas existentes” en la esquina parisina de la *avenue* Bugeaud, formando un conjunto que “solamente mantenía los muros exteriores” de las edificaciones primitivas.

Desde la cultura italiana Benedetto Gravagnuolo (profesor de historia de la arquitectura en la Universidad de Nápoles) aporta algunas consideraciones históricas en blanco y negro, sobre este proyecto parisino de Loos para Josephine. Gravagnuolo (1988:191) señala la escasa documentación actual sobre el proyecto, “no queda más que una maqueta, algunas copias” en colores de los gráficos (plantas, secciones y croquis) y una ‘narración’ (una descripción analítica de Kurt Unger). Destaca “la bicromía de las fachadas” y la espectacularidad de la articulación interna que determinan en gran parte el carácter “refinado y seductor” de este “alegre edificio.” El italiano Gravagnuolo se interesa por *La recuperación de la bicromía*: se trata de una “técnica expresiva” típica del “lenguaje medieval” toscano (similar al exterior de la catedral de San Juan en Pistoya o el interior de la catedral de Siena), propuesta aquí como “moderno recurso óptico-perceptivo” que expande el edificio en dirección opuesta a la de las líneas alternadas de mármol blanco y negro. “Exhumando y manipulando” materiales formales tomados de “períodos históricos olvidados”, Loos consigue “transgredir los estereotipos estilísticos” de la arquitectura años veinte.

El proyecto arquitectónico en blanco y negro puede verse como ‘sinónimo’ de la piel de Josephine Baker, con la que anecdóticamente la vedette tuvo problemas semánticos

(temporales), anticipando los que también tendrá Michael Jackson. Bresnick (2012:66) señala la ‘epidérmica’ transcendencia cultural de la diva, aún vigente:

La Baker, al principio, no era consciente del impacto de su color, y pasaba horas en su camerino del Folies untándose limones para blanquearse. Sin embargo, con el paso de los años se dio cuenta de su importancia, incluso atribuyéndose la moda de los años veinte por broncearse que llenó las playas de la Costa Azul, Biarritz y el Lido de Venecia (Bresnick, 2012:66).

El espectáculo se desarrolla especialmente en la fachada, con la planta baja blanca y las plantas superiores en ‘cebra’ (‘algo’ asimilable a tatuada), es decir con bandas blancas y negras alternando en horizontal. Bresnick (2012:66) señala:

El proyecto de la casa comienza con su propia piel, igual que el aspecto más obvio de la *vedette*. La imagen vibrante de la fachada acebrada, esa piel exterior rayada en franjas de mármol negro y blanco, es única en la obra de Loos.

Es un contraste absoluto con sus “casas blancas” de apariencia exterior simétrica, “máscaras abstractas” algo teatrales que ocultan las complejidades interiores (que luego revisaremos). Como Gravagnuolo, Bresnick también destaca culturalmente “la fachada bicolor, referencia erudita” a la policromía de la arquitectura medieval italiana (con foto del Duomo de Orvieto), es a su vez una “alusión a la ascendencia afro-mulata” de su propietaria. La veneración de Loos por “La Baker” le lleva incluso a transgredir sus propios fundamentos teóricos expuestos en *Ornamento y Delito* (1908) donde como hemos visto, manifiesta que “el hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado”. Sin embargo, su fachada para la casa de Josephine Baker también se puede “entender como un tatuaje.”

Para completar el espectáculo visual, aportamos algunos referentes semánticos muy apropiados para el personaje creado por la diva, en particular alguna foto icónica, ataviada únicamente con un cinturón de plátanos. Recordemos el erotismo de la cruz en una fabulación de Loos en *Ornamento y delito*, dando así una nueva lectura a la acebrada fachada parisina de la diva, particularmente en referencia a su entrada, literal / funcional, pero sobre todo muy simbólica. Bresnick (2012:66) recuerda “la fábula del origen de la forma de la cruz como decoración” subrayando su “origen erótico”, según una expresión sicoanalítica de 1908 del propio Loos (antes de conocer a ‘La Baker’ en 1925): “Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra.” Desde este presupuesto:

[...] podemos entender el rayado de la casa, por supuesto horizontal y no vertical, como seña de sexo femenino de su dueña. Cualquiera que cruce el umbral para acceder a la casa, fecunda con su verticalidad la horizontalidad femenina (Bresnick, 2012:66).

Tomemos otra entrada arquitectónica que sorprendentemente nos volverá a conducir a esta casa de la diva.

La orientación pedagógica de nuestro trabajo hace que nos interese por *El método en la creación artística* (Esteve de Quesada), donde Tzara nos propone coger un periódico e iniciar un proceso creativo. El autor toma la traducción de “TZARA, Tristan, en VV.AA.; *Dadá, documentos*. Editada por Universidad Nacional Autónoma de México, México 1977, p.157” y nosotros la contrastamos con otra traducción (en *cursiva*). Con ‘cierto espíritu dadaísta’ (irreverente) encontramos una risible / erótica transformación en algunos países de Sudamérica (Tome >> *coja*) donde está mal visto ‘coger’ (con interrogante respecto a escoger). Al menos en Argentina y México tiene connotaciones sexuales (tabú) y conviene evitarla en las traducciones (grosería) como apreciamos en la traducción mexicana donde usan ‘Tome’. Esteve de Quesada (2001:74) nos presenta “*El método aleatorio*” que tiene gran importancia ‘interdisciplinar’, al ser utilizado para hacer ese tipo de música contemporánea, y también se usa en obras plásticas (“minimalistas, arte conceptual, optical art, arte cinético”) o algunas “manifestaciones dada.” Y recuerda el enunciado de Tristan Tzara de “cómo hacer un poema dadaísta”:

Tome un periódico. *Coja un periódico.* / Tome un par de tijeras. *Coja unas tijeras.* / Escoja un artículo tan largo como el poema que plantea hacer. *Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.* / Recorte el artículo, luego recorte cada una de las palabras que componen el artículo y métalas en una bolsa. *Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.* / Agite suavemente. *Agítela suavemente.* / [...] (Esteve de Quesada, 2001:74)

En el espíritu dadaísta esta traducción sexual posiblemente sería bien recibida, especialmente por Duchamp. Aunque desde la sociolingüística se toman en consideración las variaciones geográficas de la lengua, así en distintos lugares en que se habla el español se utilizan palabras diferentes para nombrar el mismo objeto. Redal (2005-L1) nos refresca la lengua contrastando “Rasgos dialectales” de diferentes países latinos:

El léxico constituye también un rasgo característico de los dialectos. Así, el traje de baño femenino al que en España llamamos *bañador* en Argentina se llama *malla*, en Colombia *vestido de baño*, en Cuba *trusa* y en Salvador *calzoneta* (Redal, 2005-L1:37).

El increíble inventario de las múltiples plantas del proyecto parisino de Loos para Tzara se prestaría a una operación lingüística / arquitectónica que estamos describiendo *Para hacer un poema dadaísta*, en el punto VIII de *Dada manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*. Gravagnuolo (1988:189) empieza por describirnos la *Casa de Tristan Tzara* 1926-1927, en Avenue Junot 15, París, cuyo interior ha sido transformado más recientemente. Revisando el edificio por plantas puede vislumbrarse algo de su complejidad interior (un tanto ‘dadaísta’), que no refleja su fachada simétrica. En la *planta baja*: entrada principal, zaguán, garaje, e instalación de calefacción, escalera principal que lleva al piso. *Primer piso*: sorprendentemente en esta planta “se alquila un departamento”, con un amplio balcón a la Avenue Junot. Su entrada y la cocina se encuentran al fondo del segundo piso. La escalera principal no desemboca en el primer piso, sino que llega directamente al segundo piso. Esto implica que el inquilino y Tzara no tienen ‘comunicación’ directa. *Segundo piso*: aquí está el vestíbulo de la casa del dueño, con acceso a la cocina y a los sótanos.

Seguimos a Gravagnuolo (1988:189) en la ‘guía’ que proporciona Henrich Kulka⁴⁸ y llegamos a la zona más específica de Tzara. Desde el segundo la escalera lleva al *tercer piso*, el primero de la casa del dueño. Consiste en: salón con terraza, comedor en un nivel ligeramente superior, balconada a la Avenue Junot y biblioteca. Están también el salón de las señoras y la antecocina, todos menos altos que es salón grande. En el *cuarto piso* están los dormitorios con una terraza y en el *quinto piso* está proyectada otra gran planta habitable.

Terminamos la referencia al método dadaísta de creación, recordando que la traducción en cursiva que hemos añadido corresponde a Huberto Haltter, sobre el texto *Sept manifestes Dada*, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1963 y que nosotros tomamos de *Siete manifiestos Dada*, Austral - Tusquets, Barcelona, 2015. Esteve de Quesada (2001) nos da parte de la referencia:

[...] Agite suavemente. *Agítela suavemente*. / Ahora saque las palabras una tras otra en el orden en el cual se las haya sacado. *Ahora saque cada recorte uno tras otro*. / Copie concienzudamente. *Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa*. / El poema será como usted, y estará transformado en un escritor infinitamente original y dotado de encantadora sensibilidad que, desde luego, va más allá de la comprensión del vulgo. *El poema se parecerá a usted*. / *Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo* (Esteve de Quesada, 2001:74).

⁴⁸ Kulka, H., *Adolf Loos. Führung durch Haus* (una guía de la casa), Viena, 1931, pp. 40-41.

Con estos referentes cabría esperar que la casa de Tzara tuviese el aspecto de la casa prefabricada que monta Buster Keaton en *One Week*, 1920. En la película de Keaton, el manual de montaje parece haber sido sustituido por el de Tzara *Para hacer un poema dadaísta*; un siglo después podría parodiarse con un auto-montaje de Ikea, sin leer las instrucciones. Ábalos (2000:142) nos indica a pie de foto: “Buster Keaton. Fotograma de *One Week*, 1920” donde vemos de espaldas a Keaton que contempla perplejo la fachada ‘deconstruida’ / imposible, resultante de su montaje. Se trata de la casa que un Buster Keaton enamorado y “recién casado desea construir para su pareja.” Es uno de los primeros cortos que Buster Keaton rodó como protagonista, en el que con “grandes dificultades” intentará “levantar la casa prefabricada”, cuyos componentes le son “enviados por tren como regalo”, diríamos que ‘envenenado’ (desconoce que es de un “antiguo pretendiente de su mujer”). Veamos el relato ‘de-constructivo’ siguiendo un manual ‘dadaísta’:

Junto a los elementos constructivos llega un manual de instrucciones, pero por obra de dicho pretendiente los códigos de identificación de los materiales enviados han sido alterados y no coinciden con los del manual (Ábalos, 2000:142).

Y pronto comienza a hacerse evidente (y risible) que “hay algún error”, incluso metafórico:

Keaton no tiene alternativas, ningún otro modelo de pensar que oponer al manual, y ciegamente procederá a una construcción maquina en la que el resultado final de devendrá una cruel metáfora del destino de la pareja y la familia institucional en nuestros días (Ábalos, 2000:142).

La casa cinematográfica de Keaton es seis años anterior a la casa de Tzara en París. Frente a la solidez de esta, y como era previsible al utilizar un ‘creativo’ manual de montaje manipulado, el THE END cinematográfico de *One Week* nos presenta una casa que es dramáticamente risible. Ábalos (2000:143) nos acerca al final, pasando por cómicas peripecias:

[...] la casa quedará arrasada por el mismo tren que la había traído. En estas condiciones no solo la casa sino la pareja que proyecta sobre ella sus sueños de una domesticidad feliz queda disuelta.

Con ello, el verdadero arquitecto -Ábalos (2000:143)- interpreta pedagógicamente los estrechos vínculos entre la “incapacidad para oponer estrategias materiales alternativas y la

crisis de las instituciones”, que se construyen a la par de estas prácticas materiales (la pareja en este caso).

En la casa de Tzara ‘la pareja’ / concepto está situada en diferentes pisos y expresada con diferentes materiales / colores, Tzara arriba y de blanco, el inquilino abajo y de piedra. También podemos considerar ‘otra pareja’, la formada por Tzara / Loos, poeta y arquitecto, temporalmente unidos por una obra en París. Sarnitz (2003:61) nos presenta al ‘protagonista’, al escritor francés de origen rumano “Samy Rosenstock” (verdadero nombre), que representa ‘el papel’ de “Tristan Tzara.” Recordamos que fundó con Hugo Ball, Hans Arp (luego se añade André Breton) el movimiento dadaísta. Estaba “a la cabeza del vanguardismo parisino” y con gran repercusión en el arte europeo. Loos debió de conocer a Tzara a través de Arnold Schönberg. En un notable entorno cultural, con Sonia Delaunay, Theo van Doesburg, Man Ray, Eric Satie e Igor Strawinsky, “un joven Tzara de 29 años le encargó al famoso Adolf Loos, de 55”, el proyecto de construir una casa en el distrito 18 de París, sobre una “parcela en cuesta relativamente pequeña.”

El arquitecto vienés Loos también era como el rumano Tzara, un parisino de adopción. Sarnitz (2003:61) se remonta a 1923 cuando Loos fue invitado a participar en el *Salon d’Automne* de París, lo que contribuyó a acrecentar su popularidad en la escena vanguardista de París. Recibe el encargo de la casa Tzara en agosto de 1925, y lo consideró como “una oportunidad de establecerse en París como arquitecto.” Ese mismo año en noviembre “anuló su empadronamiento en Viena y se fue a vivir a París.”

Como hemos dicho, con los artísticos referentes dadaístas cabría esperar que la casa de Tzara tuviese el aspecto de la casa de Buster Keaton en *One Week*. Pero planteamos otra opción construida, también en Estados Unidos. Medio siglo después de la película de Keaton aparecerá la reforma de la casa de Gehry con un aspecto imposible, equiparable a la de Keaton. No se ha utilizado una estrategia dadaísta en el caso de Gehry (‘soñando’ el futuro Guggenheim de Bilbao, aunque sin curvas) sino que corresponde a un manifiesto pionero de arquitectura deconstructivista, influenciada por la contemporánea filosofía francesa (a modo de ‘manual de instrucciones’), aunque en ambos casos con el mismo resultado, el divorcio de la pareja (Keaton en la ficción y casi de Gehry en la realidad). Ábalos (2000:145) plantea comparativas, 4 coincidencias arquitectónicas sobre el concepto de casa. Se trata de *One Week* de Buster Keaton en 1920, *Alteraciones a una casa suburbana* de Dan Graham, proyecto artístico de 1978 (con espejo partiendo la convencional casa y una fachada toda de vidrio) y “dos casas construidas por dos arquitectos singulares” en el fin del siglo XX. Se trata de la *House VI* que Peter Eisenman

levantó en Washington, Connecticut (1972-1975) y la casa que Frank O. Gehry se hizo a sí mismo en Santa Mónica, Los Ángeles (1977-1978). Ábalos empieza por la ‘retorcida’ comparativa entre Keaton y Gehry. Presenta el inventario de la risible ‘deconstrucción’ cinematográfica:

[...] las ventanas de Keaton quedan a la altura del techo y están torcidas, la casa no tiene puerta, el tejado la cubre a medias, las escaleras no conducen a ningún lado y el porche de entrada se desploma con un soplo (Ábalos, 2000:145).

Prácticamente todos estos “elementos se encuentran re-propuestos” en ambas casas, aunque distanciados por el tiempo, están contruidos con una misma “fe” en el “carácter fatalmente determinado del proceso mecánico” (también discutido por el dadaísmo). En el caso de Gehry se presentan “analogías” más explícitamente formales y “constructivas.” Con la casa de Eisenman las “similitudes” tendrán un carácter más “procesual” y las similitudes con Dan Graham serán por tanto más precisas. Estableciéndose así dos dobles parejas de similitudes: Keaton/ Gehry y Eisenman/ Dan Graham, todas dentro del epígrafe *Cabañas, parásitos y nómadas: la deconstrucción de la casa*.

Con sentido pedagógico, adjuntamos unos textos explicativos de la ‘deconstrucción’ de la casa del arquitecto (realizada en tres fases 1978, 1979, 1988). La propia arquitectura / escultura de Gehry tienen algo de espectáculo teatral, en sintonía con las acciones dadaístas en el *Cabaret Voltaire* o incluso en la posterior *Revue Nègre* de Josephine Baker. Philip Johnson y Mark Wigley (1988:22) indican que la casa Gehry es una “remodelación” de un edificio suburbano. La casa original tiene varios “añadidos entrecruzados de estructuras conflictivas” que parecen haber surgido del interior (la película *Alien, el octavo pasajero*, de Ridley Scott es de 1979). Es como si la casa “siempre hubiese contenido dentro de ella esas formas retorcidas.” El lenguaje deconstructivista tiene varias fases narrativas:

En la primera fase, las formas buscan la salida desde el interior retorciéndose hacia el exterior. El cubo inclinado, por ejemplo, construido con la madera de la casa original, atraviesa la estructura, perforando las distintas capas de la casa (Johnson / Wigley, 1988:22).

Nuevo cambio de piel:

A medida que estas formas buscan el camino de salida, levantan la piel del edificio, dejando la estructura expuesta; crean una segunda piel que envuelve el frente y los lados del nuevo volumen, pero que se despega en la pared trasera de la casa, quedando exenta como una escenografía de teatro (Johnson / Wigley, 1988:22).

Los textos explicativos de la deconstrucción de la casa de Gehry (primera fase 1978), a modo de palimpsesto parcialmente borrado, son tan ‘complejos’ como un poema dadaísta:

Al romper y atravesar la estructura [de la casa Gehry existente], las formas se apoyan contra esta segunda piel, que finalmente impide la escapada. Consecuentemente, la primera fase opera en el espacio existente entre la pared original y su piel desplazada. Este espacio es una zona conflictiva en la que las distinciones estables entre el interior y el exterior, entre el original y el añadido, entre la estructura y la fachada son cuestionados (Johnson / Wigley, 1988:22).

Conclusión (provisional) del relato de Johnson / Wigley (1988:22): La casa original queda convertida en un “extraño artefacto, atrapado y distorsionado” por formas que han emergido de su interior. Resulta paradójico que esta arquitectura doméstica distorsionada también figure en el texto de Ábalos titulado *La buena vida* (familiar, incluso).

Peter Eisenman, arquitecto muy interesado por la contemporánea filosofía deconstructivista francesa, implícita en la *House VI* (1972-75), partiendo de un aparente orden ‘cartesiano’ de-construye el interior siguiendo ‘casi un poema dadaísta (‘incluso’ el VI). No obstante, el aspecto ortogonal de la arquitectura de Eisenman podría sintonizar con la aparente normalidad de la casa de Tzara. Ábalos (2000:145) considera que Eisenman interpreta dos papeles a la vez, “el ilusionado constructor y el perverso subvertidor de las normas”, como si alternativamente fuese Keaton y el antiguo novio de su esposa que manipula el manual de montaje en *One Week*. Como en la película “sus escaleras no conducen a ningún lado.” Además, una “columna se queda suspendida” en el aire, el espacio del comedor queda roto por otra “incómoda columna” que actúa como un molesto invitado. Incluso como en la película de Keaton, finalmente el matrimonio se separa, con Eisenman las “camas de matrimonio quedan separadas por una gran grieta” (cubierta por vidrio transparente) en el suelo del dormitorio principal. El trabajo de Eisenman es “claramente esquizoide” aunque visualmente todo este ‘recto’, sin ninguna inclinación.

Años después encontramos otra grieta en los textos (supuestamente explicativos) de la deconstrucción de la casa de Gehry (segunda fase 1979, tercera 1988), a modo de palimpsesto parcialmente borrado, y son tan complejos como un poema dadaísta. Johnson / Wigley (1988:22) presentan otro capítulo de su relato deconstructivo:

En la segunda fase, la estructura de la pared trasera, que no está protegida por la piel, revienta y las planchas se caen del interior. La estructura se rompe casi literalmente.

Aquí también aparece una grieta que realmente terminará con el matrimonio del arquitecto (ya incipiente ‘estrella’ mediática):

En la tercera fase, el jardín trasero se llena de formas que parecen haberse escapado de la casa a través de una grieta en la pared trasera, que se cierra tras ellas. Estas formas son puestas en tensión al entre-girarlas tanto las unas respecto a las otras como éstas respecto a la casa (Johnson / Wigley, 1988:22).

La casa en Santa Mónica la remodeló para su segunda esposa Berta Isabel Aguilera (matrimonio en 1975) y también para sus dos hijos, a pesar de esta ‘interminable’ reforma, parece que finalmente no se divorciaron como antes con Anita Snyder (matrimonio 1952-1966). La convulsa relación fue solo arquitectónica:

La casa Gehry se constituye en un extenso ensayo sobre la convulsa relación entre el conflicto interior de las formas y el conflicto entre ellas (Johnson / Wigley, 1988:22).

Veamos el poema *VI* de Tzara (2015), que aparenta cierta ‘lógica’, como la apariencia de la *House VI* (1972-75) de Eisenman:

Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo. VI: Parece ser que existe eso: más lógico, muy lógico, demasiado lógico, menos lógico, poco lógico, verdaderamente lógico, bastante lógico. Pues entonces saquen las consecuencias. -Ya: Ahora llamen en la memoria al ser que más aman. - ¿Ya? Díganme el número yo les diré la lotería (Tzara, 2015:48).

No obstante, el aspecto ortogonal de la arquitectura norteamericana de Eisenman, en parte todavía parcialmente influenciada (manierismo intelectual) por la arquitectura de Le Corbusier en los años 20, podría sintonizar con la aparente normalidad de la casa parisina de Tzara. Ábalos (2000:145) reconoce que Eisenman en *House VI* despliega una serie de conocimientos relacionados con el “legado sintáctico de la modernidad” (especialmente el de Le Corbusier). Pero también actúa como comentarista “crítico radical”, cuyo principal cometido es la “puesta en cuestión de toda convención institucionalizada” y empieza por la figura misma del arquitecto y la arquitectura. Peter Eisenman parece imitar a Keaton, convencido de que:

[...] en su actitud maquínica hay más verdad y más “espíritu de los tiempos” que, en todos los discursos consoladores, que en todas las reconstrucciones del sujeto que la filosofía sigue intentando (Ábalos, 2000:145).

En la *House VI*, el norteamericano Eisenman nos lleva a una deriva de compleja intelectualidad cultural ‘afrancesada’ que, en algún caso, remite a Nietzsche en relación con la muerte del sujeto (término de referencia lingüística, también), y que finalmente, en nuestras conclusiones nos remitirá a la tesis filosófica de Ceberio. Ábalos (2000:146) se pregunta “qué le ha pasado al sujeto normal” (el que está sujeto a la norma) para que su única capacidad de expresión sea la de su doble “incapacidad”: tanto para “oponer resistencia” como para desarrollar con éxito las “normas.” Este personaje (un poco como Keaton) interesa al pensamiento contemporáneo, es el que desde Foucault han pensado los principales “críticos post-estructurales franceses” (Blanchot, Deleuze y Guattari, Lyotard, Derrida). Un fenómeno que solo muy parcialmente quedará descrito bajo el epígrafe deconstructivista. Ábalos sugiere que si queremos “conocer su genealogía”:

[...] tendremos que referirnos a la “muerte del sujeto” enunciada por Foucault en *Las palabras y las cosas* como eco de Nietzsche que problematiza ahora la idea misma de sujeto en la que toda la experiencia de la modernidad, desde el humanismo clásico, se fundamenta (Ábalos, 2000:146).

Ábalos, Catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, a modo de deriva Situacionista (cultura francesa de los años 60, que más nos interesaría en una ‘tesis’ sobre el concepto *promenade*) nos pasea por el complejo pensamiento relacionado con la cultura francesa. Esta deriva se nos antoja próxima a un poema dadaísta y finalmente parece conducirnos a la casa cuyos ojos nocturnos (sugerencia muy explícita) nos vigilan en *Mi tío*, de Tati (1958). Atrás quedó aquella razón de Descartes. Ábalos (2000:147) hace referencia a la metodología de análisis basada en la “filosofía de la sospecha” nietzscheana, con la que Michel Foucault indagó en los “modos a través de los cuales” los saberes de las nuevas ciencias humanas “se constituyen en instrumentos” de las relaciones de poder. El ser humano es ya:

[...] un producto social, funcional para determinadas relaciones de poder, cuyas pautas de comportamiento están sometidas a vigilancia. No existe ya armonía entre cuerpo y razón. El cuerpo ha sido “reificado”, cosificado, convertido en objeto, incapaz de toda acción individual ajena a las necesidades del Estado (Ábalos, 2000:147).

Por otra parte, para la *Visita guiada a las casas de la modernidad* (subtítulo del trabajo de Ábalos) contamos con una interpretación en clave textual desde la cultura italiana, la de Gravagnuolo (profesor de historia de la arquitectura en la Universidad de Nápoles), que reconsidera el proyecto parisino de Loos para Tristan Tzara de 1926-1927,

situado en Avenue Junot 15, París, cuyo interior ha sido transformado. Gravagnuolo (1988:188) hace una peculiar ‘lectura’, en sintonía con Tzara. Considera esta arquitectura como una obra de transición, que da paso a una “nueva técnica de escritura basada en la triplicación del sentido.” Es un modelo que anuncia experiencias posteriores, especialmente notable (al año siguiente) la Villa Moller de Viena (1928):

Sabemos que la “poética de la diferencia” es una constante muy antigua en la obra de Loos, pero la casa Tzara ofrece un modelo sumamente claro de la co-presencia de tres sintaxis compositivas en el interior de un único texto (Gravagnuolo, 1988:188).

La trilogía ‘textual’ corresponde al exterior, al interior y al lateral:

Aquí es fácil distinguir una escritura arquitectónica “exterior” (fachada), una escritura arquitectónica “interior” (articulación espacial interna) y una escritura arquitectónica “lateral” (las restantes caras externas de la casa) (Gravagnuolo, 1988:188).

La fusión (con algo de ‘confusión’) entre poesía y arquitectura es concluyente:

En esta colisión no medida de lenguajes cabe entrever una sutil complicidad intelectual entre el poeta-comitente y el arquitecto (Gravagnuolo, 1988:188).

Para una supuesta mejor comprensión pedagógica, aportamos una ‘imposible’ referencia del cliente para la casa que le construyó Loos al poeta en París. Tzara (2015:33) dice de Tzara:

Tristan Tzara: ¡Mírenme bien! Soy idiota, soy un farsante, soy un bromista. ¡Mírenme bien! Soy feo, mi cara carece de expresión, soy pequeño. ¡Soy como todos ustedes! (Quería hacerme un poco de publicidad.)

Y añada algún que otro interrogante ‘definitorio’:

Pero pregúntense, antes de mirarme, si el iris por el que envían flechas de sentimiento líquido no es caca de mosca, si los ojos de su vientre no son secciones de tumores cuyas miradas saldrán alguna vez por una parte cualquiera de su cuerpo, en forma de derrame blenorragico (Tzara, 2015:33).

La cultura italiana de Gravagnuolo le permite una mejor interpretación de la fachada principal de la casa parisina de Tzara, con un “uso radical de la simetría”, imponiendo una “absoluta simetría bilateral con respecto al eje geométrico vertical”. Y lo

hace desde una cierta tradición del clasicismo, “así recupera una sintaxis pasada de moda como expresión límite de la arquitectura de la reticencia”, haciendo también una curiosa referencia a Lautréamont, como parte de una triple escritura. Gravagnuolo (1988:188) inicialmente entiende que:

Loos parece suscribir en arquitectura la famosa afirmación de Tzara; “el arte es una continua procesión de diferencias”.

No obstante, esta maraña de sentidos, esta “ambivalencia semántica” solo puede captarse en una “lectura global” de la obra. Pues hábilmente Loos consigue que:

[...] en un análisis textual de las partes del edificio por separado, cada una de las tres escrituras muestra cierta coherencia (Gravagnuolo, 1988:188).

El “primer nivel de escritura (relativamente autónomo)” es identificable en la fachada principal (Avenue Junot) y su composición geométrica es muy elemental. Gravagnuolo (1988:188) subraya que la fachada está “dividida en dos por los materiales”, sitúa un rectángulo de piedra en la base y encima un cuadrado de revoque blanco. Allí parece predominar esa “*volonté d’ordre, de clarté, de logique*” de que hablaba “Lautréamont” y que provoca un “indirecto efecto de distanciamiento”.

La referencia a Lautréamont la complementamos con otro acercamiento dadaísta al poeta que encarga la obra parisina a Loos. Tzara (2015:61) nos ayuda a comprender mejor al cliente de Loos:

«Anexo. Cómo me volví encantador, simpático y delicioso: Duermo muy tarde. La vida me sale muy barata, ni es para mí sino 30%. Mi vida tiene 30% de vida. Le faltan brazos, unos bramantes y algunos botones. Un 5% se llama DADA. O sea que la vida es barata.

Si acaso no ha quedado claro:

Hace unos días estaba yo en una reunión de imbéciles. Había mucha gente. Todo el mundo era encantador. Tristan Tzara, un personaje pequeño, idiota e insignificante, daba una conferencia sobre el arte de volverse encantador. Por lo demás él era encantador (Tzara (2015:61).

Benedetto Gravagnuolo en el proyecto parisino de Loos para Tzara, destaca la geometría del cuadrado, que relaciona con alguna obra concreta de otro dadaísta, Hans Richter, en su etapa de experimentación con el lenguaje visual. Gravagnuolo (1988:188) construye un cuadrado blanco en lo alto de la fachada principal, que tiene un sólido

pedestal de “piedra, utilizada en los tres primeros niveles” de la casa, emparejándose con el adyacente muro de contención del jardín. La piedra y el revoco blanco también funcionan como separación que “denota dos distintos usos”: la “casa de alquiler” de los tres primeros niveles, y la “casa del poeta” en los pisos superiores. Gravagnuolo considera que el hecho de definir con materiales distintos dos geometrías bien definidas, es un recurso táctico que permite a Loos recortar “un cuadrado casi perfecto.” Una figura geométrica pura, que con esa “suprema elementalización del diseño” tiene un “efecto de distanciamiento”, ‘poético’ pero también literal (Tzara en lo alto dentro de un cuadrado blanco). Incluso puede apreciarse una sutil asociación dadaísta con el cuadrado:

No es casualidad que un dadaísta como Hans Richter lo repita en “Rythmus 21” (1921) en una secuencia filmica obsesiva, consiguiendo uno de los más avanzados experimentos de lenguaje visual (Gravagnuolo, 1988:188).

Esta película de Richter aparece fotografiada en una publicación sobre Malevich (*Blanco sobre blanco*, 1918) y en muchos fotogramas encontramos el cuadrado blanco en interacción con un rectángulo blanco, que aumentaría la relación con la blanca fachada de Tzara en París, con cuadrado blanco y rectángulo blanco rehundido (terraza / balcón). Margarita Tupitsyn (2002:30) presenta varios Fotogramas de *Ritmo 21*, de Hans Richter, 1921⁴⁹. Al respecto explica que años más tarde Richter, escribiendo sobre su película abstracta *Rhythm 21*, la calificaba como “mi primer (y muy ingenuo) experimento cinematográfico.” Así se critica porque en su momento se concentró excesivamente en los “aspectos mecánicos de la creación cinematográfica.”

Encontramos una relación de Richter con Malevich que es todavía más explícita. Tupitsyn (2002:30) presenta Hans Richter *storyboards*, para una película de animación basada en un guion de Kazimir Malevich, escrito en 1927⁵⁰. Explica que a finales de los años sesenta cuando el guion que Malevich había escrito en 1927, publicado en Alemania en 1962, llamó la atención de Richter. Para filmar esta película, contó con la participación del fotógrafo documentalista Arnold Eagle.

Otras piezas cinematográficas podrían sintonizar con la casa de Tzara en París. En la escena en que *Mi tío* (Jacques Tati, 1958) realiza con nocturnidad una poda del seto, los anfitriones de la casa (los Arpel) se asoman simultáneamente por sendas ventanas circulares y la casa / faz aparece como vigilante. En nuestra relectura (‘algo’dadá) el poeta

⁴⁹ Película muda en blanco y negro, de tres minutos. Cortesía de Cecile Starr, Nueva York.

⁵⁰ Partes I y II, h. 1970, tinta de color y lápiz sobre tabla, 48 x 43 cm. cada una. Research Library, Getty Research Institute (970021).

dadaísta con su máscara blanca vigila París desde lo alto. En las fotos de 1930 de la casa Tzara se aprecia una pequeña / gran diferencia con el dibujo de fachada de Loos. A media altura flota sobre la terraza / balcón (algo rehundida) una esfera (una lámpara suspendida uno 3 m. desde el techo), que leída como nariz (tipo payaso) dotaría a las ventanas superiores e inferiores de aspecto de ojos y dientes, respectivamente. Ábalos (2000:175) señala a los Arpel que “vigilan desde las ventanas” de su dormitorio, representan el espacio moderno donde “la visibilidad es convertida en vigilancia”, es lo que Tati “expresa con admirable sarcasmo” a través de las ventanas del dormitorio. Recordamos a Tzara que ‘nos vigila’ desde lo más alto de su casa en París y también:

Arriba, dominando todo el entorno, la ciudad de sus iguales; el matrimonio dará lugar a una antropomorfización de la casa positivista revelando su profunda fundamentación en la vigilancia del orden y la unidad. La casa es una máquina de vigilar (Ábalos, 2000:175).

Recordemos a Malevich y el cuadrado, en sendas versiones en negro o en blanco, página en blanco para escribir en negro, pantalla de cine en negro para proyectar en blanco. El gran cuadrado blanco en la fachada a la Avenue Junot, tiene dentro un rectángulo vertical (‘bastante cuadrado’) también blanco pero que, al estar muy rehundido para acoger la terraza, y con la dinámica solar diaria, funciona como un teatro / cine de sombras. Tupitsyn (2002:22) apunta alguna referencia de la cultura francesa:

[...] llegar a la conclusión de que el marco siempre está presente, esforzándose por “alcanzar la saturación” o por “alcanzar la rarefacción”. Deleuze, autor de estas expresiones, explica que “el máximo grado de rarefacción puede alcanzarse con el conjunto vacío (carente de imágenes y cinemas), cuando la pantalla se oscurece por completo o se blanquea por completo”.

Que Tupitsyn (2002:22) relaciona con la cultura rusa de vanguardia. “En el caso de Malevich”, se trata del *Cuadrado negro* [1914-15, óleo sobre tela, 80 x 80 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú] y del *Blanco sobre blanco* (1918) [Óleo sobre tela 79,4 x 79,4 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York]. Subraya que “el marco torcido” del segundo “imprime movimiento a la totalidad” del objeto.

Todas estas alusiones al cuadrado siempre se refieren a la fachada principal de la casa de Tzara en París, no obstante, los laterales (asimilables a ‘caras’ de un volumen) ‘secundarios’, parecen plenamente dadaístas. Y esto a partir de las apreciaciones de Gravagnuolo sobre la escritura automática, con el uso de elementos sueltos sin aparente conexión sintáctica y una inquietante disonancia próxima a la lingüística creativa dada. No obstante, el discurso poético de Gravagnuolo (1988:188) sobre la casa de Tzara empieza

por el elemento que domina la composición, es el gran vacío central de la balconada que da a la Avenue Junot. Vacío y blanco interaccionan pues en la “página en blanco” de la fachada, las aberturas están diseñadas siguiendo un “riguroso orden del discurso”. También se da otra relación, pues entre “la materia y el diseño” hay una “estrecha relación dual.” Loos lo certifica: “el revoque de cal es una piel, la piedra es una estructura”. En la Casa de Tristan Tzara de 1926-1927 se valoran otras fachadas. A la “radical lógica del lenguaje de la fachada” se contraponen la cadena de “*non sens*” de las restantes caras del edificio. En estos lados secundarios encontramos:

[...] una especie de “escritura automática”, de “escritura funcional”. Hay un auténtico montaje neutral de elementos sueltos, jirones sin aparente conexión sintáctica. Cada elemento vale por sí mismo, por su evidencia funcional (Gravagnuolo, 1988:188).

Aquí se presenta la más inquietante e imprevisible ‘cara dadaísta’ (sentido figurado):

El resultado es una inquietante disonancia y un deliberado grado de imprevisibilidad, pese a la obviedad. En tal sentido cabe hablar de “literalidad” de la escritura arquitectónica, a su vez muy distinta de la “interioridad” que conforma la articulación espacial interior (Gravagnuolo, 1988:188).

En nuestro texto sobre la creación poética / arquitectónica continuamos con un ejemplo que podría referirse (en nuestra ficción) a la casa de Loos para Josephine Baker “magnífica la ascensión tiene la banda mejor luz cuya suntuosidad escena me music-hall” VIII de las XVI partes de que consta *Dada manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*. Tzara (2015:50) ejerce su docencia:

«VIII PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA: [...] sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo. *

**Ejemplo:* cuando los perros atraviesan el aire en un diamante como las ideas y el apéndice de la meninge señala la hora de despertar programa (el título es mío)
premios son ayer conviniendo en seguida cuadros / apreciar el sueño época de los ojos / pomposamente que recitar el evangelio género se oscurece / grupo la apoteosis imaginar dice él fatalidad poder de los colores / [...]

Incluso con mirada dadaísta imaginamos a Tzara en lo más alto de su casa, contemplando la casa nunca construida de la vedette del *music-hall* Josephine Baker:

[...] / magnífica la ascensión tiene la banda mejor luz cuya suntuosidad escena me music-hall / reaparece siguiendo instante se agitar vivir / negocios que no prestaba / manera palabras vienen esa gente (Tzara, 2015:50).

La composición arquitectónica en blanco y negro que caracteriza la arquitectura de Loos para Josephine Baker parece anticiparse en la lectura que hace Gravagnuolo del proyecto parisino de Loos para Tzara. Es más patente cuando aplica la imagen del ajedrez para explicar la complejidad espacial del interior con independencia de las fachadas comentadas. Gravagnuolo (1988:188) entiende el interior de la casa como una “partida de ajedrez en el espacio”, incluso utiliza un descriptivo término francés en una poética frase: “es en el *intérieur*” el campo donde se desvela la “fuerza pulsional del pensamiento” arquitectónico. Loos practica un trabajo de excavación en la masa arquitectónica, “ensamblando ambientes de distintas alturas dentro de un volumen unitario”, espacios de muy diferentes tamaños, “más secretos cuanto más pequeños.”

Este interior complejo con volúmenes prismáticos de diferentes tamaños organizados por un plan espacial tridimensional (*raumplan*) no se intuye desde la sencilla blanca / cuadrada fachada principal. La sección del edificio sí que manifiesta su heterogeneidad (fragmentación ‘dadaísta’) y extrañas yuxtaposiciones que sí llegan a percibirse en la visión desde la fachada posterior. Hay un aspecto que podría recordar a la casa del señor Hulot de la película *Mi tío* (Jacques Tati, 1958) en la que, hasta llegar a su ático, se le ve transitar por una muy heterogénea yuxtaposición de volúmenes con diferentes niveles y escaleras. Ábalos (2000:66) a pie de foto indica: “Jacques Tati. *Casa Hulot* con Monsieur Hulot buscando la llave sobre la puerta de su ático”, fotograma donde se aprecia la vista del heterogéneo conjunto de tres y cuatro plantas con diferentes alturas y estilos. A esta casa le faltaría una envolvente arquitectónica (prismática) para asimilarse a la de Loos. Pero hay una gran diferencia entre el *raumplan* interiormente conectado de Loos y la otra casa, la moderna casa prismática de los Arpel, pues como se aprecia en el conjunto de secuencias de *Mon Oncle* aíslan los momentos de la vida (no solo de la casa) de los Arpel en grandes unidades sin conexión. La película ‘vital’ que estudia Ábalos (2000:79) está descompuesta en multitud de planos con sus ruidos específicos: circulación del automóvil, el trabajo en la fábrica, vida familiar o la larga secuencia de la fiesta en el jardín, “son unidades autónomas” no solo cinematográficas sino también en la vida de los Arpel. Solo Monsieur Hulot las “atraviesa sin solución de continuidad, mezclándolas y confundiéndolas”, después de atravesar periódicamente el muro (semiderruido) que separa el mundo moderno de los Arpel y el tradicional/vital de Hulot.

Monsieur Hulot / Tati también vive en las alturas como Tzara y ambos se mueven entre arquitecturas con interiores enrevesados. Ábalos (2000:92) destaca la dualidad arquitectónica/vital risiblemente confrontada. Por una parte, está el mundo fantástico donde vive inmerso Monsieur Hulot, representado por la “compleja y absurda” (al menos desde el punto de vista funcional) casa de vecinos en cuyas buhardillas se intuye que vive. En contraposición se presenta la casa de los Arpel (hermano del ‘tío’ Hulot) que pone en evidencia la “distancia entre dos concepciones de la existencia profundamente antagónicas.”

La *Casa de Tristan Tzara 1926-1927* tiene, no obstante, alguna literal correspondencia entre el exterior y el interior. Podría leerse la citada fachada principal como una máscara blanca detrás de la que encontramos, en el interior, máscaras negras. Gravagnuolo (1988:188) señala que en las imágenes fotográficas de la decoración original se capta:

[...] una evidente alteridad entre la *ratio* de la arquitectura y el esoterismo de las máscaras africanas que Tzara cuelga en las paredes.

Contraste participativo (Loos / Tzara) que el arquitecto asume con normalidad (‘algo dadaísta’ / sorprendente) en el proyecto:

Al arquitecto corresponde “el muro y el mueble”. Queda un vacío en la casa que quien lo habita tiene derecho-deber de llenar con su (privado) “mal gusto” (Gravagnuolo, 1988:188).

Aunque nunca vemos el interior de la casa de *Mi tío* (1958) -a excepción de la poética escena en que mueve la hoja de la ventana para que ilumine el sol reflejado en el vidrio y así... cante el pajarito en la jaula- puede no obstante establecerse cierta sintonía paródica (artística: Tzara / Keaton / Tati) con la casa de Buster Keaton en *One Week* (1920), cuyo interior tampoco vemos, y el interior ‘más convencional’ de la casa de Tzara en París. Ábalos (2000:143) plantea “una similitud entre Keaton y Tati”, no solo cómica sino en su forma paródica de mostrar la “dificultad de supervivencia del sujeto tradicional” en el mundo contemporáneo. No obstante, también hay notables diferencias de actitud. La casa de Monsieur Hulot es “una alternativa completa” a la casa ‘súper’ moderna y tecnológica de los Arpel. Keaton “renuncia a toda alternativa”, se siente incapaz de oponer ningún proyecto (lógica compensatoria), “acepta los errores como parte de la norma”, al tiempo que constata la “imposibilidad” de seguir construyendo/montando “una casa convencional” (en este caso prefabricada y con manual de montaje manipulado).

Estableciendo una comparativa con las estrafalarias casas de Keaton y Tati, la de Tzara tiene una apariencia más convencional, pero siempre poética, incluso con el detalle del espejo (pajarito en la jaula de Tati, con el sol reflejado en la ventana / espejo). Gravagnuolo (1988:189) no quiere que pase inadvertido un componente característico de la concepción que Loos tiene de las artes aplicadas, un “detalle de la decoración” del cuarto de estar. Como en otras ocasiones pone el vacío de su obra “ante un espejo.” Que refleja otro espejo poético: “Al igual que el espejo devuelve sin esfuerzo la imagen sin preguntarnos por qué, la materia no pertenece a nadie porque es solo un producto-físico-químico”. Son palabras de Tristan Tzara, tomadas del prólogo a *Les champs délicieux* (1922), que sin quererlo “aclaran el sentido último de esta obra” loosiana.

Tzara y Picasso son artistas que comparten el desorden objetual en un espacio ordenado. Picasso establece un diálogo desinhibido con las convenciones que, en su desorden visual dentro del contenedor ordenado, podrían asimilarse al apilamiento horizontal de ‘papeles’ de Tzara en su casa. Ábalos (2000:92) se documenta en reportajes de André Villers y de David Douglas Duncan, *Viva Picasso* (1980) y *Picasso, Leyenda de un siglo* (1999), donde con todo detalle se refleja una forma de “entender y usar el espacio fascinante y mítica” que corresponde a la plenitud del siglo XX. Un artístico modo de vivir que representa uno de los:

[...] mejores logros para construir un individuo libre y creativo, capaz de establecer un diálogo desinhibido con las convenciones. Picasso pintando absorto, la casa desordenada al atardecer, Picasso haciendo payasadas en calzoncillos o jugando a la comba con su hija (Ábalos, 2000:92).

En una foto del despacho de Tzara en la casa parisina de Loos se pueden contar alrededor de 16 esculturas africanas ‘negras’ a media altura sobre un mobiliario empotrado perimetral. Destaca también el apilamiento de papeles (quizás poemas en proceso) en diferentes lugares, sobre el escritorio, sobre varias sillas e incluso junto a la escalera. Bresnick (2012:68) documenta en un Pie de foto: El “despacho” de Tristan Tzara fotografiado “alrededor de 1930”. Su mesa es observada por un “público” de figuras africanas.

Recordemos que hacía muy pocos años París había descubierto en la *Revue Nègre* a la ‘escultural negra’ Josephine Baker, para la que Loos proyecta también una casa en París poco después de la de Tzara. Revisando ambos trabajos de Loos, observamos una nueva lectura de la acebrada fachada parisina de la diva, que en su ordenación arriba / abajo de los revestimientos, se muestra inversa de la de Tzara con blanco arriba y decoración abajo.

Concepción comprensible, pues la diva no requiere anonimato, pero Tzara en su casa con la parte inferior de alquiler, prefiere cierta discreción y usa una ‘máscara’ / fachada blanca con un interior lleno de negras máscaras africanas. Bresnick (2012:67) presenta en el epígrafe *Blanco y negro* el protagonismo del revestimiento de espectaculares bandas alternas horizontales, solo presente en las plantas superiores de la casa de Josephine Baker y que relaciona con su uso destinado “a los placeres”, mientras que la planta baja que se destina a los servicios es blanca. Un criterio diferente al seguido por Loos un año antes en la casa de Tzara que tiene un “zócalo de mampostería”, fabricado de piedra (usada habitualmente para muros de contención), esta base/peana corresponde el garaje, acceso y un piso de alquiler. Sobre esta “peana rugosa y tosca” posa una “gran pantalla blanca”, en la que un “porche recorta su faz, una máscara” sobre el volumen que ocupa el poeta.

Tzara y Picasso son artistas que comparten el desorden objetual en un espacio ordenado. El citado apilamiento de ‘papeles’ de Tzara en su casa puede ser una artística anticipación del ‘apilamiento’ de Picasso en Cannes / 1955-1957) de sombreros, ropa y conjunto heterogéneo de cuadros, objetos, etc. en contraste con un ordenado interior ‘clásico’ con molduras. Ábalos (2000:92) muestra documentos fotográficos realizados por David Douglas Duncan y André Villers de las distintas casas de Picasso (La Californie, la villa situada en Cannes, en la Riviera francesa, o al Château de Vauvenargues, o a Notre Dame de Vie). No importa a cuál pertenezcan las imágenes, pues “en todas ellas” se despliega una “idéntica forma de habitar.” Componen (o más bien ‘descomponen’) una casa desmesurada y anárquica, “vivida con el desorden y la despreocupación propios de un niño.”

Tzara ‘desordena’ espacialmente sus colecciones artísticas dentro del orden sugerido por la citada fachada principal con el cuadrado blanco sobre basamento de piedra. Tarruell y Humanes (1983:73) comentan en el pie de foto de la casa de Tzara, señalan aspectos que hasta ahora no hemos comentado. La sala de estar se “abre enteramente al jardín” y por el lado de la calle antepone un comedor situado a un nivel superior (*raumplan* o articulación espacial). También hacen referencia a las artes aplicadas ‘acordadas’ entre poeta y arquitecto, puesto que una de las “exigencias del cliente” al proyecto fue la “integración de las colecciones de muebles” (barrocos rurales franceses) y “esculturas africanas” en el acondicionamiento de la casa.

Otra fuente documental nos confirma que Tzara tiene en su casa una decoración perturbadora (en ese sentido ‘algo’ dadaísta) y exótica, que manifiesta el uso de su libertad creativa para la toma del espacio arquitectónico. La personal arquitectura de Loos no

limita, sino que anima a la posesión participativa. Sarnitz (2003:62) aporta nuevos datos sobre el contenido de artes aplicadas determinado por Tzara cuando encargó a Loos que “decorara la casa” y en el año 1926 debía dar la impresión de ser un “lugar bastante exótico”:

[...] las modernas salas de Loos se dotaron de muebles italianos antiguos y de muebles rústicos franceses, y se completó con una colección de arte africano y cuadros surrealistas de Hans Arp y Max Ernst (Sarnitz, 2003:62).

No obstante, Loos no era cualquier arquitecto moderno (en el sentido del Bauhaus), que seguramente hubiera encontrado “perturbadora la disonancia entre el mobiliario y la arquitectura” de la casa. Loos simplemente lo entiende como una prueba de “su” arquitectura espacial, la cual “es un fondo decorado” para los habitantes. La suya es una ejemplar:

[...] arquitectura moderna con una interpretación cultural de la flexibilidad y la franqueza. Su arquitectura no limita, sino que por el contrario permite a sus habitantes que tomen posesión de ella (Sarnitz, 2003:62).

Apreciamos un relevo creativo / conceptual perfectamente sincronizado temporalmente por parte de Loos, coincidiendo el final de la construcción de la casa de Tzara, con el comienzo del proyecto para Baker. Tenemos la casi coetánea aparición de una exótica diva en blanco y negro o como titula Bresnick, *Josephine Baker: la era del jazz*, que a comienzos en 1925 (año de la *Exposition des Arts Décoratifs* en París) debuta con *La Revue Nègre*. Bresnick (2012:61) nos relata el desembarcó en Francia (sin hablar ni una palabra de francés) en 1925, de una mujer negra de diecinueve años, procedente de Saint Louis, Missouri (‘cotidiana’ segregación racial). Josephine Baker se encuentra con el París de los ‘alegres’ años veinte que estaba “fascinado por la cultura negra.” Además, la muestra de escultura africana dentro de la *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925 “inspiró tanto a pintores como a diseñadores”. Poco antes Fernand Léger había diseñado la escenografía y el vestuario de un ballet basado en la mitología africana, *La Création du monde*, en 1923.

Gran cantidad de artistas modernos asistieron al estreno de *La Revue Nègre* con Josephine Baker, pero en la relación de asistentes ‘culturales’ entre las celebridades no encontramos a Tzara. Bresnick (2012:61) señala a Léger como inspirador del ‘descubrimiento de la vedete’, pues tras el éxito de *La Création du monde*, en 1923 “animó a su amigo” el empresario André Daven, a “montar un espectáculo auténticamente negro”

en su Théâtre des Champs-Élysées. Josephine fue contratada en Nueva York para este espectáculo por Caroline Dudley, viajó con el resto del elenco hasta París para *La Revue Nègre*, estrenada el 2 de octubre de 1925, que inmediatamente “se convirtió en un éxito”:

En el estreno estuvieron presentes Léger, el escritor surrealista Robert Desnos, el dadaísta Francis Picabia, y el poeta y novelista Blaise Cendrars. Jean Cocteau vio la obra seis veces (Bresnick, 2012:61).

Las diez semanas que duró el espectáculo fueron suficientes, la Baker “se convirtió en una celebridad.” Con gran impacto en las artes plásticas (y aplicadas):

Fue vestida por Paul Poiret y dibujada por Pablo Picasso. Alexander Calder la retrata en 1926 delineada en alambre (Bresnick, 2012:61).

La casa de Tzara es una casa a la altura del prestigio del artista (luego veremos la ‘altura espectacular’ de la casa Baker). Aquí Loos consigue un efecto insólito y monumental en sus diferentes lecturas, con interesantes contradicciones entre fachadas (simétrica / asimétrica, exterior simple e interior complejo) y, sobre todo, en una muy semántica distribución espacial que sitúa al artista tocando el cielo.

Sarnitz (2003:61) señala que “la ambigüedad del encargo” tiene una respuesta arquitectónica con fachada principal simétrica que da a la calle, y que como hemos visto tiene la zona inferior acabada en piedra y la superior revocada en blanco. No obstante, se consigue un “efecto insólito” y monumental, debido a dos enormes entrantes de la fachada (a modo de balcones hacia adentro), que se alinean cubriendo la altura de las dos primeras plantas. Los “grandes muros con ventanas relativamente pequeñas” que dan a la calle, otorgan a la casa una “presencia casi escultural.” Loos sorprende con una solución contrapuesta a la simétrica fachada principal, con una “fachada asimétrica del jardín”, que crea el efecto de que solo hay tres pisos. Los grandes ventanales y el patio cubierto impresionan al observador. La concepción tiene algo de teatral, con el poeta como vedete (no musical), así la casa sorprende por la “puesta en escena de un collage de materiales y secuencias de espacios”, de balcones y terrazas, de “habitaciones simétricas y de anexos asimétricos”. Una aportación muy relevante para la cultura arquitectónica es el concepto de *Raumplan* o tridimensionalidad de los espacios interconectados, que se consigue en el interior de la casa. La zona de vivienda de Tristan Tzara empieza en el tercer piso y se extiende a lo largo de toda la casa.

Josephine Baker, una diva en blanco y negro en la era del jazz, marcada por su piel, “para los blancos una ‘negra’ y sin embargo para los negros demasiado clara” y que, no obstante, deslumbra con *La Revue Nègre* en la ciudad blanca. Iconoclasta y provocativa con su famoso fajín de plátanos y su menos conocida camiseta rota, ruptura estética que encontramos en 1925, muy anterior a los actuales vaqueros rotos / *cool* que ya comentamos. Bresnick (2012:63) señala el regreso de la diva a París para estrenar una obra nueva en agosto de 1926, *La Folie du Jour*, en el Folies-Bergère, luciendo su “famoso fajín de plátanos.” En la navidad de 1926 abre el primero de una serie de locales propios, “Chez Josephine”. La reseña del periódico *Candide* del día del estreno de la ayuda a entender “el fenómeno de su presencia” física, resumiendo: “Todo el mundo está hablando del espectáculo”.

En la prensa de la época se ofrece una narración ‘surrealista’ (algo dadaísta) de su espectacular actuación en *La Revue Nègre*. El relato del estreno de *La Revue Nègre* enfatiza los aspectos más espectaculares exóticos y particularmente los eróticos. Bresnick (2012:63) prosigue con la documentación ‘literaria’:

[...] En un momento una figura extraña con una camiseta rota sale a escena como un cruce entre un canguro boxeador y un conductor de coche de carreras. Josephine Baker, ¿Hombre o mujer? Sus labios pintados de negro, su piel del color del plátano, su pelo corte a ras de su cabeza como si fuera de caviar, su voz chirriante.

El extrañamiento inicial (en cierta ‘sintonía’ con las acciones dadaístas) se acrecienta con el movimiento y la música, implicando a todos los sentidos:

Está en movimiento constante, su cuerpo retorciéndose como una serpiente, o para ser más precisos como un saxofón balanceante. La música parece emanar de su cuerpo. Hace muecas, los ojos estrábicos, infla sus mejillas, se contornea dislocadamente, se abre de piernas y finalmente gatea con las piernas rectas, su trasero más alto que su cabeza, como una joven jirafa, para salir de escena [...] Es algo tan exótico y evasivo como la música, la personificación de todos los sonidos que conocemos [...] (Bresnick, 2012:63).

Con Josephine ¡llegó el escándalo!, del que se hacen eco los medios de comunicación:

Y ahora al final, un baile completamente indecente que nos lleva a un tiempo prehistórico [...] brazos en alto, el vientre sacado hacia adelante, nalgas temblorosas, Josephine está en cueros exceptuando unos aros de plumas azules y rojas que rodean sus caderas y cuello (Bresnick, 2012:63).

Este aspecto erótico de la diva en blanco y negro, relatado por la prensa, queda reflejado en el espectacular proyecto de casa de Loos desde la misma entrada, señalada por un llamativo cilindro vertical con bandas horizontales ‘acebradas’ en blanco y negro. Además, a modo de revista subacuática, aparece en lo alto una espectacular piscina, “de unos 4 x 10 x 2 metros”, narrada por un arquitecto colaborador en el proyecto de Loos. Bresnick (2012:69) describe el cilindro/torreón de la fachada está desplazado hacia un lado para “marcar con su mayor altura el acceso, que se abre a una gran escalinata que sube al primer piso. La casa además de servir de hogar, está concebida como un “lugar de encuentros y festejos”, como si fuera una sucursal más de la cadena “Chez Josephine.”

La construcción se organiza alrededor de un “gran hueco espacial en la esquina, ocupado por una piscina”, a la que se accede desde la segunda planta, y que ‘cuenta’ detalladamente (como si se hubiese sido construido el proyecto) el colaborador de Loos, el arquitecto Kurt Unger:

Las salas de recepción del primer piso, colocadas alrededor de la piscina -un gran salón con amplio vestíbulo iluminado cenitalmente, una pequeña sala y el café circular- indican que éstos no estaban pensados para uso privado, sino como un centro de diversión en miniatura (Bresnick, 2012:69).

Unger pasa ‘revista’ a esa espectacular zona acuática:

En el primer piso, la piscina está rodeada por pasadizos bajos iluminados por ventanas visibles desde el exterior; desde ellos, gruesas ventanas transparentes se insertan en un lado de la piscina, de modo que es posible ver cómo se nada y se bucea en sus aguas cristalinas, inundadas, de luz cenital: una revista subacuática, por decirlo así (Bresnick, 2012:69).

Desde la cultura italiana Benedetto Gravagnuolo (profesor de historia de la arquitectura en la Universidad de Nápoles) subraya la espectacular piscina, que, en otra traducción del relato del arquitecto colaborador de Loos, parece ser también de uso público. En la descripción de Kurt Unger el singular encargo “se remonta a una carta de 23 de julio de 1935 escrita en respuesta a una demanda de aclaraciones formuladas por Ludwing Münz”. Además, el profesor italiano aprecia un culto al cuerpo, asociado más a la cultura de las termas romanas que al espectáculo cinematográfico. Gravagnuolo (1988:192) incide en el relato de Kurt Unger alrededor de la piscina el auténtico “centro de placeres” y también el “eje compositivo” en torno al cual gira el ensamblaje espacial. El colaborador de Loos recuerda (en otra traducción) que a lo largo de los bajos pasillos estaba previsto abrir gruesas y transparentes láminas de vidrio para:

[...] ver a la gente nadar y zambullirse en el agua cristalina, inundada desde arriba: una ‘revista’ bajo el agua, por así decirlo (Gravagnuolo, 1988:192).

Gravagnuolo subraya poéticamente este lugar:

El agua inundada de luz, el refrigerio de la natación, el placer voyeur de la exploración submarina...son ingredientes calibradamente mezclados en esta “alegre” arquitectura (Gravagnuolo, 1988:192).

No obstante, el tema el tema de la casa de una diva del cabaret, que se presta a lo “espectacular”, lo utiliza Loos con “discreción y desapego intelectual”, aunque sí parece que afecta a la expresión lingüística que utiliza Gravagnuolo en esta obra para Josephine:

[...] más cómo “juego poético” de la persecución mnémica de citas y remisiones a la romanidad que como vulgar concesión al gusto hollywoodense (Gravagnuolo, 1988:192).

Desde el espectacular cilindro vertical con bandas ‘acebradas’ en blanco y negro, ya empieza el espectáculo teatral doméstico que culmina en lo alto (a modo de *promenade*) con el impresionante efecto de la piscina *voyeur* que combina agua y luz. Bresnick (2012:69) indica que desde los pasadizos:

[...] los espectadores podían ver a la diva zambullirse y nadar en la piscina, inundada de luz natural desde arriba. El ámbito doméstico se convierte en el marco de una especie de obra teatral (Gravagnuolo, 1988:192).

Estos corredores de escasa altura con sus ventanales de gruesos cristales coinciden con ventanas en la fachada, así que, “a modo de *voyeur*, el espectador queda a contraluz” al mirar hacia la piscina y “oculta su identidad” a la persona que disfruta del agua y de la luz cenital. Esta operación:

[...] tan semejante al juego de luces de un teatro, presenta a la diva siempre iluminada y siempre protagonista (Gravagnuolo, 1988:192).

Lógicamente, desde su cultura italiana, el profesor Gravagnuolo aprecia en las obras de Loos un renacimiento de la cultura romana al cuerpo, una especie de ‘divina’ / diva terma romana en París, “una cadena de metáforas clásico-literarias”. Compara en este sentido el proyecto Josephine Baker de 1927 con otra obra anterior, su Villa Karma de 1906, donde

Loos hace un gran uso interior de mármoles en blanco y negro (ajedrezados en suelos). Gravagnuolo (1988:192) narra en abstracto la sugestiva intención arquitectónica: la piscina, encerrada en un prisma puro sin aberturas laterales, habría recogido la luz cenital, a través de una claraboya. Al italiano necesariamente le resuena el gran *óculo* central del Panteón de Roma, abierto y por el que puede caer el agua de lluvia. Además: “¿Cómo no ver una alusión al óculo de las termas romanas tardo imperiales?” Pero la relación conceptual entre las dos obras viene dada sobre todo por el redescubrimiento “pagano del ‘culto al cuerpo’, que se traduce en la arquitectura en una ‘referencia a la romanidad.’”

En su espectacular casa Josephine puede metamorfosearse a voluntad, de bailarina en sirena. En 1926 Baker ya había vivido en una casa parisina con piscina interior en un piso de lujo en los Champs Élysées nº 77 y años después del proyecto de Loos la piscina / escenario continúa con el relato / sueño que ofrece la diva. Bresnick (2012:70) señala otro referente acuático de Josephine Baker, en este caso realmente construido y sin la colaboración de Loos. Ella misma creará “su propia versión en 1929” después de comprar su mansión, Le Beau-Chêne, en Le Vésinet, cerca de París, anticipándose a la interpretación ‘romanizante’ de Gravagnuolo:

[...] al final del césped de la entrada, casi oculto por los arbustos y robles, creó su Templo de Amor, un semicírculo de columnas corintias de mármol, decorado con estatuas de Diana, Venus y Circe, mujeres cuyos cuerpos Josephine consideraba complementarios al suyo. Las columnas rodeaban una gran piscina llena de peces de colores y nenúfares. El baño era de mármol, como la fuente, y aquí Josephine descansaba las tardes calurosas (Bresnick, 2012:70).

La visión también incluye los antiguos *voyeur* de su piscina en la ‘no construcción’ parisina de Loos:

[...] los vecinos se detenían para ver semejante escena bucólica, la diva chapoteaba desnuda en su piscina, apenas oculta por las zarzamoras (Bresnick, 2012:70).

En palabras de Josephine:

Soñé que flotaba desnuda sobre un nenúfar, mientras bajaba un riachuelo alborotado por miles de admiradores vitoreándome. Así debe de ser el cielo (Bresnick, 2012:70).

Algo de ‘divo’ pudo tener también Adolf Loos (1870-1933) al final de su vida cuando en su fiesta de cumpleaños de 1930 los admiradores ‘culturales’ de prestigio le vitoreaban y una revista (no de cabaret) le homenajeó en Viena, con la participación de literatos, músicos y artistas. Sarnitz (2003:65) recuerda el sexagésimo cumpleaños de Loos

que se celebró en Praga. Se empezó “reconociendo los méritos” de Loos en el club Spolecensky, para acabar por la tarde con una fiesta (no actuó Josephine Baker) en la recién acabada casa de la familia Müller. Con Loos como invitado de honor, su mujer Claire Loos-Beck, Karl Krauss y “una docena de amigos” de Loos y de la familia Müller. En la editorial Lanyi de Viena apareció una “revista que conmemoraba el cumpleaños” de Loos (ya delicado de salud) con “artículos” de ‘toda’ la intelectualidad cultural y artística:

Peter Altenberg, Hermann Bahr, Alan Berg, Josef Frank, Johannes Itten, Oskar Kokoschka, Karl Krauss, J.J.P. Oud, Gustav Adolf Platz, Alfred Polgar, Ezra Pound, Arnold Schönberg, Bruno Taut, Georf Trakl, Tristan Tzara, Anton Webern y Stefan Zweig (Sarnitz, 2003:65).

En este contexto cultural de homenaje al arquitecto sorprende la “ausencia de arquitectos de renombre” internacional (aunque estuvieron Oud y Taut), casi todos los asistentes eran amigos personales de Loos, literatos, músicos y artistas. No obstante, si participaron en “revistas de Viena y París”, donde se celebró el cumpleaños con artículos de Georges Besson, Marcel Ray, Le Corbusier, Walter Gropius entre otros.

Es sabido que el espectáculo teatral puede disfrutarse desde un selecto palco. También es ‘espectacular’ el recorrido visual del espacio que Loos propone en sus arquitecturas más representativas (como su obra maestra la Casa Müller de Praga, donde se celebró su 60 cumpleaños). El concepto de palco doméstico lleva parejo el concepto del *raumplan* y de la *promenade*, un espectáculo interior que se controla desde el rincón de lectura / palco estratégicamente situado. Bresnick (2012:71) alude a las casas Moller (Viena, 1928) y Müller (Praga, 1930) donde identifica espacios análogos a los palcos de un teatro, citando al propio Loos:

[...] la pequeñez de un palco sería insoportable si no se pudiese mirar hacia el gran espacio que hay más allá (Bresnick, 2012:71).

La zona de estar de la casa Moller es un cómodo “rincón de lectura”, pero también un “punto estratégico que controla visualmente” los accesos e incluso la salida al jardín. De manera similar, en la casa Müller de Praga:

[...] la “sala de la señora” controla, como un palco, la acción dramática del salón (Bresnick, 2012:71).

En la casa para Josephine Baker, los “pasillos estrechos” de techos bajos “alrededor de la piscina tienen la misma función” (‘mirador’ sin palco definido), son espacios volcados, a

través de sus ventanales, a la sala teatral de la piscina. Este concepto espacial de Loos (nunca teorizado por escrito), equiparable a la visión desde un palco, implica un pequeño espacio, sin embargo, abierto a un gran espacio que forma parte de una concepción plenamente tridimensional (no proyectado desde la planta, sino desde el espacio) o *raumplan* que conecta espacios de diferentes tamaños en interacción. Schachel (1972:23) explica el fundamento espacial de Loos, una profunda “aversión hacia cualquier despilfarro” (con especial aversión al ornamento), así llegó a la “economía del espacio”, también desde una base empírica:

Loos había observado cómo la estancia en habitaciones extremadamente pequeñas no se hacía agobiante si el espacio pequeño se abre como anexo a uno mayor, aproximadamente a como sucede en un palco de un teatro (Schachel, 1972:23).

A ello añadió el concepto de proporcionalidad entre la superficie y la altura de una habitación, para conseguir una “sensación de espacio agradable.” Esto le hizo reflexionar sobre la manera de proyectar, que implica:

[...] renunciar a diseñar a través de proyecciones horizontales y de alzados para dedicarse a proyectar en el espacio mismo. Loos denominaba al resultado *plano espacial* [*raumplan*]. Sin embargo, nunca expresó por escrito esta experiencia (Schachel, 1972:23).

En estos espacios se produce un juego de miradas que se controla desde el espacio más íntimo y de menor tamaño. Bresnick (2012:72) señala que este proyecto Baker también está “marcado por el control visual.” Loos desarrolló un ideal espacial de proyecto que denominó *raumplan*, y en esta volumetría arquitectónica el espacio más público (el acceso) se controla desde el espacio más íntimo (el dormitorio de la diva). El invitado a esta casa desea encontrar a la Baker. Si se alza la vista donde la luz cenital señala la última planta, ‘soñamos’ que se la puede encontrar bajando desde su dormitorio (espectacular escalera curva, tipo ‘cabaret’).

El proyecto parisino de Loos para Josephine, tiene algo de ‘autorreferencialidad’ arquitectónica (y sugestión literaria), acotada entre la luz cenital y la tipología del hotel parisino del siglo XVIII que luego apuntará Bresnick. Por otra parte, Gravagnuolo (1988:192) nos recuerda que el sistema de “luz cenital” nos devuelve a una de las primeras obras de Loos: *la villa Karma* (con torre cilíndrica en esquina), en el lago Lemán (1904-1906). También aparece otra “auto-cita” en la espectacular (‘acebrada’) “torre cilíndrica de esquina”, ya estaba en propuesta del proyecto (tampoco realizado) para un *Hotel de los*

Campos Eliseos, en París, en 1924. Este gran bloque que habría debido ocupar toda el área entre la rue de la Boétie y la del Colisée también estaba dotado de “gran piscina.” Posiblemente aquí le influyese la “sugestión literaria del recuerdo” de un gran establecimiento, llamado “*le Colisée*” que hasta el siglo XVIII había representado el “centro de diversiones, placer y actividades culturales” del barrio. En el caso del Hotel las dos torres (en 2 esquinas, solo una en la casa de Baker) tienen una función compositiva importante.

Raumplan y *promenade* son dos palabras ‘exóticas’ que comparten el interés por el movimiento del cuerpo en el espacio arquitectónico, generando cierta narrativa. Bresnick (2012:72) destaca que para Loos la arquitectura es la “experiencia del espacio, la cinestesia de una secuencia”, marcada por el *raumplan*. Al respecto Loos es rotundo: “No diseño planos, alzados y secciones, diseño el espacio”. El *raumplan* es más complejo en otras viviendas (posteriores) como las casas Moller y Müller dotadas de “la típica espiral ascendente de volúmenes revelados en secuencia.” En la casa de Josephine Baker es más básico, es un “tiro recto” de menor complejidad, donde, no obstante, Loos “recupera la organización del hotel parisino del siglo XVIII”.

El concepto de contraste que venimos apuntando a diferentes niveles disciplinares, (contraste cromático en Itten, contraste tipográfico entre el blanco del papel y la letra en Frutiger, etc.), tiene con Loos una dimensión arquitectónica. Es sorprendente la complejidad del interior derivada del *raumplan* con su variedad de alturas, tamaños y cantidad de espacios, contenidos en una impresionante simplicidad volumétrica exterior ‘pre-minimalista’. Gravagnuolo (1988:191) destaca la “autonomía” que tiene el interior respecto al exterior, que viene dada por la “complejidad y riqueza de un ensamblaje de espacios en varios niveles”, inimaginable desde un exterior rígidamente prismático. En la casa de Josephine Baker, la “complejidad” del *Raumplan* va en “gradual aumento a medida que se sube” de los pisos inferiores (destinados a los “servicios”) a los superiores (destinados a los “placeres”).

Los ‘placeres’ de Baker, en la revista negra (*La Revue Nègre*, 1925), coinciden temporalmente con los de Le Corbusier, en la ‘blanca revista’ (*L’Esprit Nouveau*) de Le Corbusier y Ozenfant (dese 1920 a 1925). Bresnick (2012:79) señala un hito importante cultural ‘interdisciplinar’ cuando en 1930 en el trasatlántico Lutetia, de vuelta a París desde Río de Janeiro “la vedette coincide con Le Corbusier.” El arquitecto realizó múltiples dibujos del encuentro fortuito que reflejan gráficamente “un giro en el pensamiento corbusiano.” La ingeniería (incluso naval) y la estética de la máquina que

marcaron su ‘blanca’ etapa vanguardista inicial, cambia hacia “una estética más natural” que luego florece “en su arquitectura brutalista” de los años cincuenta. Puede interpretarse que su *modulor* es la “recuperación de las medidas del otro, de la mujer”, de modo parecido al que antes Picasso emplea el “arte africano para revitalizar el arte moderno.”

En una fuente documental reciente se constata el interés artístico de Le Corbusier por las curvas femeninas, ya en aquellos años, interés que décadas después tendrá expresión arquitectónica, muy alejada de su arquitectura blanca y prismática de los años 20. Bresnick (2012:156) documenta con un escueto análisis de Cornel West ⁵¹ la influencia femenina. Observa ‘otra’ actitud en Le Corbusier, pues subraya que el “interés por las curvas, nalgas y hombros de la mujer”, tan patente en sus “dibujos de los años 30”, lleva a Le Corbusier de las obras puristas de los años 20 “hasta la Unité y Ronchamp”.

Las dualidades conceptuales como negro / blanco o masculino / femenino tienen su paralelismo lingüístico con Loos y su publicación *El otro*, bastantes años antes en Viena. Sarnitz (2003:8) señala que la “cultura angloamericana” y la civilización moderna le causaron una “impresión tan profunda” que en 1903 publicó en Viena “su propia revista”:

Das Andere – Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich (Lo otro -Revista para la introducción de la cultura occidental en Austria). (Sarnitz, 2003:8)

Aunque solo editó dos números, sirvió para:

[...] dar a conocer la nueva verdad: una crítica al ornamento superfluo, a la estética falaz y a la doble moral (Sarnitz, 2003:8).

Su “crítica cultural” fundamental hace referencia a “diversos ámbitos de la vida” (artes aplicadas, incluso): indumentaria, calzado, sillas y material de construcción.

En su ‘revista’ *El otro* (anterior a la *Revue Nègre* de 1925 con Josephine Baker) Loos propone una actitud vital alternativa a la moda dominante, que es también anterior a su labor docente. Jaime Tarruell y Alberto Humanes (1983:5) señalan que la revista *Das Andere* es el “portavoz del Modernismo como modo de vida”, por ejemplo, es “introducción de conceptos higienistas” que encuentran eco en toda Europa.

Es el modo de vida, la nueva vida que aporta el nuevo mundo y que se manifiesta en nuevos comportamientos: la alimentación, el vestir, el amueblar, en definitiva, las nuevas costumbres. Loos es el propagador desde el periódico de esta nueva doctrina (Tarruell / Humanes, 1983:5).

⁵¹ West, Cornell. “On Architecture?” *Appendix: Culture, Theory/ Praxis*; Appendix; Massachusetts, 2000.

Cuando se publica la revista en 1903 se crea un “clima propicio al cambio estético, artístico y filosófico” que se traduce en una “vanguardia que lidera Ludwig Wittgenstein” (que ya citamos) y que tiene componentes tan importantes como Arnold Schönberg y Oskar Kokoshka, como apuntan Tarruell / Humanes (1983:5). La actitud cultural pionera de Loos tiene aún cierta vigencia en nuestro panorama actual.

Dialéctica y alteridad ideológica son conceptos que Gravagnuolo aplica a la revista de Loos, que desde el título manifiesta el interés cultural *El otro, revista para la introducción de la cultura occidental en Austria*. Gravagnuolo (1988:160) considera que, visto retrospectivamente, 1903 se revela como un momento muy significativo para la comprensión de la “dialéctica entre dos orientaciones teóricas distintas, coexistentes” en la cultura arquitectónica vienesa. Ese año Loos edita los dos números de “*Das andere*” y Josef Hoffmann (con la colaboración de Kolo Moser y la generosa cobertura financiera del mecenas Fritz Wärndorfer) funda las *Wiener Werkstätte*. Aunque entre los dos acontecimientos culturales “no existía relación polémica directa”, de ellos cabe deducir implícitamente una “irreductible alteridad ideológica.”

La radicalidad en el pensamiento de Loos es evidente desde el título mismo de sus textos, incomprendidos y malinterpretados, especialmente por su enfrentamiento con la ‘moda’ dominante de la época, la Secesión vienesa. Sin embargo, el tiempo ha demostrado lo certero de algunas de sus críticas, que fueron de gran trascendencia como fundamento de ‘otra’ cultura arquitectónica. Sarnitz (2003:9) considera que Loos fue “no comprendido o malinterpretado”, también porque pone a sus publicaciones “títulos tan intransigentes” como *Ins Leere gesprochen* (“Dicho en el vacío”, 1921) y *Trotzdem* (“A pesar de eso”, 1931). Visto desde una perspectiva histórica, muchos de sus “mensajes, críticas y tesis han resultado ser ciertos”, y su “trascendencia” para el desarrollo de una “nueva base de la cultura” arquitectónica es indiscutible.

Ya desde los títulos de los artículos en la revista *El otro* se hace evidente / ‘manifiesto’ su pluralidad de intereses culturales, escenografía, sexualidad infantil, tipografía, diseño urbano, vegetarianismo, etc. Gravagnuolo (1988:60) señala que algunos aspectos de “*Das andere*” están más próximos a la típica “producción literaria de los *feuilletons*” (muy difundida en la Viena de esos años) que, en el género de las revistas de arquitectura en sentido estricto, pues los temas abordados están lejísimos de la tradicional concepción de esta “disciplina”. Los propios “títulos de las secciones son muy expresivos” al respecto:

“Qué nos venden”, “Qué se publica”, “Qué leemos”, “Qué vemos y escuchamos, en una palabra”, “Cómo vivimos” (Gravagnuolo, 1988:60).

En ellas se habla de todo:

[...] de los decorados del pintor Alfred Roller para la representación del Tristán dirigida por Gustav Mahler, a los problemas de sexualidad infantil planteados por el *Despertar de la primavera* de Wedekind; de los caracteres tipográficos adoptados para el subtítulo de la revista, a los prejuicios contra los judíos; de la decoración de las calles, a los restaurantes vegetarianos (Gravagnuolo, 1988:60).

El ‘saludable’ sentido educativo de la revista tiene cierto paralelismo con algún proyecto arquitectónico no realizado, como la *Escuela Schwarzwald I* (1911-12). Tarruell / Humanes (1983:57) señalan que el primero de los proyectos de escuelas fue el de edificio de “escuela e internado” que iba a construirse en Semmeering, estaba concebida para 200 estudiantes que recibirían una “educación óptima en un entorno saludable.” No obstante, el proyecto se frustró poco antes de su construcción a causa del comienzo de la Primera Guerra Mundial.

Tomando literalmente la expresión programa “destructivo” que Gravagnuolo atribuye a ciertas publicaciones como la de Loos, podríamos establecer cierto paralelismo con la ‘deconstrucción’, que culturalmente surgirá muchas décadas después y que vimos en la casa de Gehry. El pensamiento moderno de Loos quedó muy impresionado por la cultura norteamericana, con la que convivió durante tres años, desde que, en 1893, con 28 años, viajó a Chicago para visitar la Exposición Universal, luego prosiguió su viaje hasta Filadelfia (donde vivía su tío). Gravagnuolo (1988:60) establece relación entre la revista de Loos, *Das andere*, que hace una “crítica sistemática de la existencia cotidiana”, y la precedente e inspiradora revista fundada en abril de 1899 por Karl Kraus, *Die Fackel*. “Común a ambas publicaciones” es el programa “destructivo” enunciado en el primer número de *Die Fackel*: “No un sonoro qué hacemos, sino un honrado qué deshacemos”. También para *Das andere* el objetivo es desmontar cierto tipo de ‘falsa’ cultura, e inspirarse en referentes culturales anglosajones:

El engranaje que hay que desmontar es la cultura de *Katania*, con todas sus incrustaciones de prejuicios, falsos hábitos y resistencias nostálgicas que impiden a la cultura austrohúngara alzarse a esos niveles idealizados de modernidad que Loos atribuye a la cultura anglosajona (identificada como la auténtica poseedora de la *abendländische kultur*). (Gravagnuolo, 1988:60)

Dada la correlación teórica de Loos con la ‘minimalista’ cultura japonesa, en apariencia muy en sintonía con su cruzada contra la ornamentación (*Ornamento y delito*, 1908), nos resulta curiosa la ‘ausencia de esta cultura’ en el discurso de Loos, incluso después de su visita a la Exposición Universal de 1893. Posiblemente su crítica a los primitivos / salvajes Papúas que se tatúan el cuerpo le impida un acercamiento más lúcido a “Lo otro” (revista *Das Andere*), a los ‘salvajes’ japoneses que no ornamentan su arquitectura más característica (por ejemplo, la villa imperial de Katsura).

A la exposición Colombina (aniversario del descubrimiento de América) de 1893 visitada por Loos también asistió Frank Lloyd Wright. Este quedó impresionado por el pabellón de Japón ante una cultura exótica ‘funcional / sin ornamento’ (odiado por Loos) que tendría gran influencia en su propia obra. A su vez la obra de Wright ‘marcará’ el neoplasticismo (con cierta influencia sobre el Pabellón Barcelona 1929 de Mies van der Rohe) y alcanzará al resto de la arquitectura moderna. Calvo Teixeira (1992:68) señala que junto al Lago de Olmsted se encontraba, también, la Isla de Madera en la que los trabajadores japoneses habían construido los “pequeños edificios Ho-O-Den, como un regalo de Japón” a la ciudad de Chicago. Muchos cronistas de la época “ridiculizaron” estas construcciones, no obstante, la historia de la cultura arquitectónica tuvo la suerte de que fueran “admiradas por jóvenes arquitectos” que, como Lloyd Wright, “adaptarían” a su obra posterior muchos “elementos de la estética japonesa”.

En París, y 15 años antes, ya impactó la cultura japonesa (el japonismo), más en las artes aplicadas (las japerías) que en la arquitectura. Calvo Teixeira (1992:35) destaca una moda que se impuso en la Exposición Universal de “París de 1878: el japonismo”. La “influencia del Imperio del Sol Naciente” se extendió a las artes aplicadas, desde la cerámica o los cristales, hasta los muebles o papeles pintados, desde las joyas a la pintura de los impresionistas. “El Pabellón japonés fue el centro de atención” donde los europeos pudieron contemplar a su gusto las japerías, que estaban “haciendo furor en la sociedad”.

La característica estética del vacío de la cultura japonesa tuvo, en paralelo, en París otro vacío con la ausencia de los impresionistas en la Exposición de 1878. Los impresionistas que, desde su icónica fundación, quedaron impresionados por el sol naciente (con o sin imperio japonés), a modo de manifiesto de Monet en 1872. Calvo Teixeira (1992:34) recuerda que la Exposición Universal de París de 1878 (entre el 1 de mayo y el 30 de octubre), amplió los tradicionales límites de las anteriores exposiciones de

París y “llegó hasta las colinas del Trocadero”. Visto con perspectiva ‘impresiona’ el hecho de que:

El Impresionismo no entró en la Exposición, Cézanne, Monet, Renoir y Degas le dan la espalda exponiendo de forma contestataria por su cuenta (Teixeira, 1992:34).

El elegante Loos y su publicación contra la cultura primitiva (por su ornamentación) distaría mucho del posterior pensamiento etnológico de Lévi-Strauss. Sarnitz (2003:10) destaca la aguda observación que Loos hace de su tiempo y de las “nuevas formas de la cultura.” Es característico su rechazo del “ornamento con argumentos económicos”, al considerarlo un “derroche en mano de obra.” En su cruzada contra el ornamento explica que es “el símbolo de la cultura primitiva”, Loos manifiesta al respecto:

[...] la evolución cultural equivale a eliminar el ornamento del objeto de uso cotidiano (Sarnitz, 2003:10).

Este pensamiento, expuesto por primera vez en *Ornamento y delito* de 1908, después aparecerá traducido en:

[...] la revista *Cahiers d’Aujourd’hui* (1913), así como en *L’Esprit Nouveau* (1920), revista publicada por Le Corbusier y Amédée Ozenfant. La temprana popularidad de Loos en París de debe a estas publicaciones (Sarnitz, 2003:10).

Menos elegante que el ‘gentleman’ Loos, se presenta en un trasatlántico blanco el ‘cuervo negro’, autodenominado Le Corbusier, disfrazado de Josephine Baker. Bresnick (2012:79) subraya como la diva del music hall tiene un “atractivo irresistible”, tanto para Loos, que “aprendió a bailar el charleston” bajo su tutela, como incluso para el flemático Le Corbusier. Cuenta Josephine en sus Memorias:

Esta vez había dos Josephine Baker cuando cruzamos el Ecuador. Le Corbusier apareció en el baile de máscaras completamente de negro con un cinturón de plumas. Era maravillosamente cómico. ‘Lástima que seas arquitecto, *monsieur*’, le exclamé, ‘serías un *partner* sensacional’ (Bresnick, 2012:79).

También aparecen múltiples aspectos escandalosos en Loos, que, sin embargo, no impidieron expresar su natural tendencia, la de profesor. Tarruell / Humanes (1983:13) recuerdan algunos “escándalos en la vida de Loos”, bien porque “favoreció” a Oscar Kokoschka, bien porque “promovía conciertos” de Schönberg o porque “pronunciaba

discursos provocativos”, como por ejemplo el titulado *La decoración y el crimen*. También pronunció discursos en su labor docente en:

[...] el Colegio de la Selva Negra, primer colegio de derecho público de la monarquía en el que se ofrecía a muchachas una formación escolar superior. Oscar Kokoschka daba clases de dibujo, Schönberg de música y Hans Kelsen, posterior creador de la Constitución del Estado Federal de Austria, enseñaba historia (Tarruell / Humanes, 1983:13).

Loos era “profesor nato”, pero el Gobierno “no le daba la posibilidad de enseñar”, por eso fue un hombre “bastante incómodo”, asumiendo el papel de agitador cultural.

La también escandalosa Josephine Baker en la *Revue Nègre* de 1925, sin embargo, sorprende una década después creando una *tribu del arco iris* que acoge y educa a niños adoptados de diferentes etnias. Su evolución cromática / semántica va del blanco y negro al arco iris (infantil). En una conocida foto aparece rodeada de 9 niños ‘multicolores’. Bresnick (2012:79) parte de la tópica imagen de una Josephine Baker “exuberante y sexualmente libre”, con una casa dispuesta “sensualmente en torno a la piscina”, sin embargo, contrasta con su propia biografía. En 1938 Josephine alquiló Les Milandes, un castillo del siglo XV en la región de Dordogne. Allí cría una familia numerosa de “niños adoptados”, la “tribu del arco iris” como ella la llamaba, una familia compuesta de “diferentes razas”.

La vocación pedagógica del ‘escandaloso’ Loos también queda reflejada en el proyecto de otra escuela infantil, frustrado por la irrupción de la Primera Guerra Mundial. Tarruell / Humanes (1983:13) recuerdan que desde 1911, un grupo pequeño relacionado con la señora Eugenie Schwarzwald, “proyectaba un colegio” en el Semmering para facilitar a varios “centenares de niños” en Viena (en su “mayoría pobres” necesitados) una educación sana en un “ambiente sano”.

Loos, sin embargo, sí consiguió llevar adelante el proyecto de una escuela de arquitectura y artes aplicadas. Su manifiesta modernidad no le impidió aprender / enseñar de la antigüedad (clasicismo), como también sucederá con Le Corbusier. Schachel (1972:25) documenta que, en septiembre de 1912, Loos anunciaba en la revista vienesa *De Architekt* (El arquitecto) que “daría tres cursos” en la Escuela de Arquitectura que él había proyectado. Con el “apoyo de especialistas”, enseñó, dedicando una hora semanal a cada una de las siguientes “asignaturas”: Historia del Arte, Ciencia de los materiales, y Construcción interna, es decir, *Construcción de dentro hacia afuera*. El primer año dedicado a la enseñanza, Loos solo tuvo tres ayudantes que trabajaban en su despacho: Wilhelm Erbert, Paul Engelmann y Helmuth Wagner von Freunheim. Se planteó una

sistemática “separación entre el despacho del maestro y la escuela”, quedó como algo característico de ésta. Para posibilitar la asistencia de un auditorio independiente “se trasladaron las clases” a las instalaciones escolares de la Selva Negra. La “ampliación de las asignaturas” de arte y de materiales con “viajes de estudio a los lugares de la Antigüedad” constituían otra de sus características.

En abril de 1913, la escuela realizó un viaje de seis semanas por Constantinopla, Skyros, Grecia, Sicilia, Nápoles, Pompeya, Pisa y Carrara (además de los monumentos antiguos, se visitaron también las canteras de mármol de Carrara). (Schachel, 1972:25)

La escuela de arquitectura que Loos funda en 1912 es anterior a la famosa Bauhaus fundada en 1919, que, curiosamente, en los primeros años de su andadura no imparte arquitectura, sino artes aplicadas. Tarruell y Humanes (1983:13) señalan que Loos en 1912 “fundó su propio colegio de construcción”, con un “programa educativo bastante elevado”. Fue curioso el hecho de que un “catedrático de arquitectura” de la Escuela Técnica Superior “prohibiera a los estudiantes el acudir” a las clases de Loos, una “fundación privada”, no apoyada por ninguna clase de subvenciones. Esta censura no le afectó demasiado a Loos, afirmando: “La gente con carácter se queda, y los otros no son dignos de lástima”. Sin embargo “el colegio tuvo que cerrar sus puertas” cuando durante la Primera Guerra Mundial todos los “alumnos fueron llamados sucesivamente a las armas” y no pocos murieron en combate.

La escuela de arquitectura y artes aplicadas de Loos podría también asumir el nombre de su famosa publicación “Lo otro” (*Das Andere*), sobre todo cuando se realiza un estudio comparativo con ‘otras’ escuelas de arquitectura de la época. Schachel (1972:25) documenta la publicación en “octubre de 1913 de un informe” titulado *Mi escuela de construcción* y que ilustró con algunos “trabajos de sus alumnos”, así recogía el “primer año dedicado a la enseñanza.” A destacar por su interés docente, el hecho de que en el mismo cuaderno apareció también un “compendio de los trabajos” realizados durante el año en las “escuelas de Otto Wagner y Joseph Hoffmann”, que permite un interesante “estudio comparativo”.

También Schachel (1972:25) apunta que en el segundo curso se enseñó también Mecánica de la Construcción, a “hacer maquetas” y a fotografiar las construcciones. Loos escogió como “objeto principal de estos experimentos” el Palacio Pallavicini que había edificado Ferdinand von Hohenberg en 1783-84. Era la “obra más importante de aquella época” con la que Loos quería conectar.

Loos publicó en 1913 *Mi escuela de arquitectura*, donde además de aspectos arquitectónicos se valoran las artes aplicadas desde las tres dimensiones (el espacio). De hecho, el proyecto comienza de dentro hacia afuera y termina con la fachada. Loos (1972:248) apunta una docencia ‘comparativa’, pues “el método” de la Escuela se “basa en que los alumnos comparen” sus trabajos y que “unos aprendan de los otros”. Valora el contexto local, por lo que la “configuración externa de un edificio sigue la tradición” donde los arquitectos vieneses la abandonaron. Dio gran importancia tanto a los aspectos compositivos (“la exacta distribución axial”) como a los relacionados con las artes aplicadas (“modo de amueblar correctamente”). Su incipiente práctica arquitectónica ya tiene soporte teórico:

Los proyectos tenían que estar diseñados de dentro a fuera, el suelo y la cubierta, la modulación de parquets y techos eran lo principal, la fachada lo secundario (Loos, 1972:248).

Incluso ‘docentemente’ teoriza (sin nombrarlo) sobre un antecedente del concepto de *raumplan* (ya citado) que tardaría varias décadas en llegar a ver construido:

[...] induje a mis alumnos a que pensarán en tres dimensiones. En la actualidad, hay muy pocos arquitectos que sepan hacerlo; hoy día se cree que es suficiente que un arquitecto piense en el plano (Loos, 1972:248).

Esta escuela de Loos, tuvo una corta duración y pocos alumnos, pero una gran importancia cultural / docente. Schachel (1972:25) indica que Loos apenas si “formó a una veintena de alumnos”, que la mayoría de las veces “solo estaban con él dos o tres años” y que después se repartían por diferentes países. A pesar de todo, “para incontables oyentes” sus conferencias y sus cursos fueron un “estímulo para corregir y encauzar sus carreras”.

No obstante, se podría decir que años después su escuela sigue interesando. Hal Foster, profesor de Princeton, después de haber pasado por la veneración de la modernidad y su posterior negación desde la posmodernidad, retoma su mensaje. Foster (2004:44) asume la ‘escuela’ de Loos, la “tendencia propia de la civilización” a sublimar, distinguir y purificar, de ahí su célebre fórmula: “la evolución de la cultura es sinónima de la eliminación de los ornamentos adheridos a los objetos utilitarios”, y su infamante asociación de “ornamento y delito”. Este manifiesto “anti-decorativista es un mantra de la modernidad” (si es que alguna vez hubo uno) y el “carácter puritano” de esas palabras es responsable de que los “posmodernos, hallan a su vez condenado a modernos” como Loos. Pero “quizá los tiempos han cambiado de nuevo”, es posible que ahora las distinciones

entre prácticas puedan reivindicarse o volverse a construir “sin llevar adosado aquel bagaje ideológico de pureza y propiedad.”

Otra divertida referencia a Loos se manifiesta desde un texto / diccionario del diseño actual. Burkhardt (2019:102) aporta un curioso relato sobre Loos, que recibió una carta de un cliente satisfecho que decía:

Querido señor Loos. Hace 30 años usted amuebló mi casa. He notado que mis amigos renuevan el mobiliario cada tres años, pero los muebles de usted están como nuevos y siguen respondiendo a mis gustos. Por lo tanto, le envío sus honorarios otra vez.

París acoge y reconoce a Loos en una prestigiosa exposición de 1923 y, a su vez, este tomaría referentes educativos y sociales de Rousseau. Tarruell / Humanes (1983:14) se lamentan de que aparte de en Inglaterra, “Francia era el único país” donde se comprendía a Loos. Por su proyecto del “Grand Hotel Babylon”, expuesto en 1923 en el *Salon d’Automne*, “fue nombrado socio”, honor que hasta la fecha “nunca había sido concedido a ningún arquitecto francés.” Loos fue el primer y único arquitecto de Viena que se dedicaba también a la “educación social en el marco de su actividad” dentro del movimiento urbanístico. Consideraba:

[...] la agrupación de casas de colonias como parte importante de la democracia consolidada, apoyándose en las tesis de Rousseau que dice que el hombre solamente en estado original tiene libertad, derechos iguales y moral (Tarruell / Humanes, 1983:14).

Por último, destacamos que el texto *Ornamento y delito* de 1908 tiene su reflejo casi un siglo después en la Norteamérica, que tanto inspiró a Loos para sus teorizaciones. De título muy similar, homenaje a Loos, *Diseño y delito* (2002) de Hal Foster, profesor de arte y arqueología en la Universidad de Princeton, vuelve a reivindicar la desocupación para que la cultura pueda desarrollarse (Oteiza también lo suscribirá escultóricamente). Foster (2004: XIV) descubre “Mi título se hace eco de la famosa diatriba” *Ornamento y delito* (1908) en la que Loos, “atacó la expansión indiscriminada del ornamento” en todas las cosas. Su manifiesto no era tanto para reivindicar una esencia o “autonomía” de la arquitectura o el arte. Como también insistía su amigo Karl Kraus:

[...] lo que había que hacer era crear el espacio necesario para que cualquier práctica se desarrollara, “para proveer a la cultura de margen de maniobra”.

Foster cree que “necesitamos recuperar” un cierto sentido de:

[...] la contextualización política de la autonomía artística y su transgresión, cierto sentido de la dialéctica histórica de la disciplinariedad crítica y su contestación, para intentar de nuevo proveer a la cultura de un margen de maniobra (Foster, 2004: XIV).

En su época, Loos tuvo su reflejo cultural en la vanguardia parisina. Confrontado (enfrentado, incluso) con la moda arquitectónica de la época en Viena, Loos se va a París buscando la modernidad de la cultura francesa. Tarruell / Humanes (1983:14) se hacen eco de su venida, pues Loos “no quería ser el instrumento” de una evolución urbanística equivocada y se fue a París, donde esperaba encontrar una “nueva existencia en un ambiente más moderno”.

2.15 *Promenade* semiológica con/sin Barthes

En el capítulo “La imagen es un texto”, relacionado con la dialéctica imagen / texto, Vilches (1992:70) destaca la preponderancia de “la organización secuencial de la imagen”, dado que ella “construye su propia coherencia semántica”, y esto con independencia de la existencia o no de un texto que le acompañe, pues resulta suficiente la imagen. Esta afirmación entra en cierta contraposición con el dominante concepto de anclaje verbal de Barthes, según el cual es el texto escrito quien ejerce un “rol desambiguador” (o interpretante), fijando el “*sentido* en relación con la imagen”.

El concepto de coherencia en los cómics, en tanto encadenamiento apropiado de imágenes tiene cierta sintonía con el concepto de *promenade* o paseo planificado (espacial y temporalmente) por una arquitectura.

Barthes (2014:8) también aparece relacionado con ciertas imágenes fijas como las de un cuadro, a las que para su lectura semántica nos aporta un lingüístico ‘cuento oriental’. Lo hace con referencias a las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia, a propósito de la obra de Arcimboldo *El Verano*, c.1563, Kunsthistorisches Museum, Viena. Arcimboldo, se presta a jugar al llamado “retrato chino”:

[...] un jugador sale de la habitación, mientras los otros eligen un personaje; el primero regresa a la habitación y debe resolver el enigma mediante el paciente método de las metáforas y las metonimias: De ser mejillas, ¿qué sería? / Un melocotón. / De ser collar, ¿qué sería? / Espigas de trigo maduro. / De ser ojo, ¿qué sería? / Una cereza. / Lo tengo: ¡es el Verano! (Barthes, 2014:8)

Siguiendo la secuencia visual / temática de las estaciones, Barthes (2014:8) comenta la obra *El Otoño*, 1572, Art Museum, Denver. Su estudio manifiesta que se trata de un pintor que trabaja con el lenguaje, desvelando sinonimias y homonimias, y que consecuentemente le lleva a denominarlo *Arcimboldo, retórico y mago*. Si tomamos el personaje del otoño, “su ojo es una endrina”, *prunelle*, en francés. Por lo que la *prunelle* botánica (o endrina) se convierte en *prunelle* ocular (o pupila). El pintor cual “poeta barroco”, jugara con las “curiosidades” del idioma, “con las sinonimias y las homonimias.” Su pintura tiene una “carga lingüística”, su imaginación es claramente “poética: no crea signos, los combina, los permuta”, los descubre, en eso mismo consiste la tarea del “obrero del lenguaje”.

Vilches (1992:196) reitera su interés por Barthes, en relación con su clásica distinción entre las dos funciones del texto, escrito / visual, y lo hace bajo la denominación *Texto escrito versus texto visual en la información*. Hace referencia a “Rhétorique de

l'image”⁵², donde Barthes propone una distinción (que ya es clásica) entre “dos funciones del texto” en relación con la imagen: *ancrage* y *relais*, y que “dominan todos los estudios semiológicos de la publicidad”, durante más de un decenio. Sucedió algo parecido con la “distinción de denotación y connotación.”

Términos lingüísticos como polisemia, antítesis o paradoja, se desprenden del estudio de *La imagen en movimiento*, que establece fundamentales relaciones entre texto e imagen. Vilches (1992:71) señala que las primeras imágenes darán un sentido a la información que será corregido más tarde cuando progresen las imágenes secuenciales. El texto escrito puede jugar un “factor de aumento de la polisemia”, como sucede con los buenos textos de algunos cómics *underground*, donde “frente a la simplicidad de la imagen” se presenta un “texto rotulado de ausencias y de elipsis.” De modo que el resultado de la “relación entre ambos códigos es”, más bien, un “texto de antítesis o paradoja”.

Precisamente la polisemia es un aspecto destacable en la lingüística pintura de Arcimboldo estudiada por Barthes, donde la ambigüedad deviene creatividad. Redal (2005-L1:325) señala que algunos mensajes tienen la capacidad de poseer dos interpretaciones. La ambigüedad puede tener “causas sintácticas”, como la combinación de los elementos o la estructura de los dos constituyentes en la frase. La polisemia o “diversidad de significados de una palabra” lleva más lejos el sentido de la ambigüedad.

Barthes ocupa un importante papel en la cultura francesa como crítico, lingüista y literato, que la crítica sitúa en un “ambiguo espacio entre la lingüística y la poesía.” No obstante, esa ambigüedad está cargada de cierta problemática, equiparable a la ya citada respecto al color de piel de Josephine Baker, que no “satisface” ni a blancos ni a negros, tampoco Barthes satisface a lingüistas ni a críticos literarios. Pardo (2001:16) señala que aún hoy Barthes despierta profundas inquinas y adhesiones inquebrantables. En su lección inaugural en el Colegio de Francia, se definió a sí mismo como un “sujeto incierto”, término afín con la ambigüedad.

Demasiado literario para los lingüistas, que siempre le consideraron un intruso; demasiado lingüista para los críticos literarios, que pocas veces llegaron a entenderle, Barthes ocupó un terreno en verdad incierto (Pardo, 2001:16).

⁵² Barthes, R. “Rhétorique de l'image” en *Communications* 4, 1964.

No obstante, a nosotros nos interesa su orientación interdisciplinar que le permite aproximarse a “la lingüística” de Saussure, “al estructuralismo” de Lévi-Strauss, “al análisis de la narración” de Propp, a “la retórica o la filología clásica”. Esta ambigüedad de Barthes permite a Pardo (2001:16) relacionarlo con Saussure y el nacimiento de la Semiología, que se interesa por el sistema de signos y donde el lenguaje verbal sería un campo más que permite una apertura del lenguaje a otras disciplinas:

[...] todo empezó con Saussure. En el *Curso de Lingüística General*, obra póstuma que revolucionaría la filología del siglo XX, el pensador suizo establecía un dogma (que el signo lingüístico es la conexión *arbitraria* de un significante y un significado) (Pardo, 2001:16).

Con ello sentaba las bases de:

[...] la Semiología o ciencia de todos los sistemas sociales de signos que, utilizando el utillaje conceptual de la lingüística estructural, estudiaría *todos* los métodos de interacción social *como sistemas de signos*, y de la cual el lenguaje verbal no sería más que una región (Pardo, 2001:16).

Junto con Umberto Eco, Christian Metz, A.J. Greimas y tantos otros, Barthes trabajó con esa nueva ciencia. Nos interesamos por la evolución de la semiótica con la teoría de la enunciación (que iremos revisando) que facilita la relación entre texto escrito y texto visual. Vilches (1992:196) más allá del origen de esa nueva ciencia, considera que “la semiótica evoluciona” y en una organización metodológica “más estrictamente semiótica”. La relación entre “texto escrito y texto visual como LUGAR de significación y de LECTURA” puede ser estudiada a través de la teoría, de la “enunciación”.

Es conocido el sueño de Descartes (1619) que despertó ‘su razón’. Menos conocido es el sueño premonitorio de Barthes, que se convierte en pesadilla, ‘la analogía’, mientras nos recuerda la arbitrariedad que perseguía a Saussure. Pardo (2001:16) señala un texto de la autobiografía de Barthes: “La pesadilla de Saussure era la *arbitrariedad* (del signo), la suya era la *analogía*”.

Los signos que significan por analogía (las imágenes o “signos icónicos”) parecen “transgredir el dogma saussureano”, pues en ellos se aprecia una continuidad no arbitraria, una “ semejanza entre significante y significado” por lo que habría que excluirlos del concepto de signo, e incluso del lenguaje. Barthes mismo sostiene que hay que “invertir la proposición de Saussure” y avenirse a reconocer que la “Semiología es una parte de la Lingüística”, y no al contrario.

Barthes (2014:10) utiliza la analogía para su estudio del lingüístico pintor Arcimboldo. El sentido de sus comentarios sobre la obra *El cocinero*, c.1570, Museo Nacional, Estocolmo, son también aplicables a la obra *El hortelano*, c. 1590, Museo Civico, Cremona. Previamente se interesa por los procedimientos del poeta Cyrano de Bergerac, que toma una “metáfora de lo más banal” del lenguaje y explota hasta el infinito “su sentido literal”:

Si la lengua usa la expresión “morir de pena”, Cyrano imagina la historia de un condenado al que los verdugos obligan a escuchar melodías tan lúgubres que la apenada visión de su propia muerte le acaba matando. Arcimboldo procede como Cyrano (Barthes, 2014:10).

Si el “lenguaje corriente compara” (frecuentemente) un tocado con un plato puesto boca abajo, Arcimboldo toma la “comparación al pie de la letra”, la convierte en “identificación: el sombrero se torna plato”, el plato se torna casco (o *celata* -palabra que, en francés, designa tanto el yelmo como la ensaladera-). El procedimiento “opera en dos tiempos”: primero, en el momento de la comparación, apela simplemente al “sentido común” y plantea algo banal: “una analogía.” No obstante:

[...] en un segundo momento, la analogía enloquece, es llevada hasta el extremo, explotada radicalmente hasta su propia negación: la analogía se convierte en metáfora: el casco ya no es *como* un plato, *es* un plato (Barthes, 2014:10).

La pesadilla ‘analógica’ de Barthes tiene cierta correspondencia con otra obsesión relacionada con el misterio de la significación de las imágenes, que él estudia en su *discurso*. Pardo (2001:16) señala como Barthes se especializó en el “terreno intermedio entre la imagen y la palabra, interesándose por el misterio de cómo “las imágenes pueden llegar a significar.” Al pretender aislar unidades visuales “discretas”, como los fonemas, le estaba “quitando a la significación visual su naturaleza” más propia:

[...] el terreno en que la palabra quiere negar su propia condición, tornándose susurro, y en el que la mirada quiere cegarse, renunciar a la distancia a favor del contacto, terreno magistralmente recorrido en *Fragments de un discurso enamorado* (Pardo, 2001:16).

Seguimos ahora la evolución de la semiótica con la teoría de la enunciación en la que también apreciamos ‘un discurso’ (del informador). Vilches (1992) destaca la importancia de “los indicadores”, cuando afirma que:

El modo de estar presente el ENUNCIADOR en su enunciado (tanto verbal como icónico) repercute directamente en el proceso de lectura del ENUNCIATARIO. El modo de esta presencia viene señalada a través de indicadores gramaticales e icónicos (Vilches, 1992:196).

En el lenguaje verbal, corresponden a los pronombres yo / tú, etcétera, a los modos aquí / allá, hoy / ayer, etcétera y que remiten a la situación espaciotemporal del Enunciador. Así para Vilches (1992:196) los indicadores son una clase de “unidades lingüísticas que poseen una significación establecida” y fijada por la misma lengua. Por tanto, los indicadores realizan el paso, “la unión entre el enunciado” (el texto visual escrito), “y la enunciación” (el discurso del informador). El “LECTOR enunciatario debe”, pues, revelar estos indicadores, a través de su propia *performance* para dar cuenta del “contexto preciso de la lectura”.

Si Barthes nos aportó una lectura icónica de Arcimboldo, ahora nos aporta literalmente un *Análisis textual de un cuento de Edgar A. Poe* en un último trabajo de *La aventura semiológica*, texto correspondiente a la actividad de Barthes (1993:323) como investigador y docente, publicado “En *Sémiotique narrative et textuelle*, presentada por Claude Chabrol, Librairie Larousse, 1973”. Entre las diferentes tendencias destacamos su concepto de texto en elaboración, debido a nuestro interés por la dinámica (*promenade*) y su concepto de ramificación intertextual (como nuestra tesis). Aquella en que se observa no como producto terminado, clausurado, sino como una producción “en plena elaboración”, ramificada, sobre otros textos, otros códigos (es la intertextualidad), articulada sobre la sociedad, la Historia, “no siguiendo caminos deterministas sino citacionales.”

Precisamente sobre el término intertextualidad recordamos de nuevo la cita de Martínez donde el texto se relaciona con el tejido, como también referirá Barthes. José Enrique Martínez (2001:16) estudia el texto como noción etimológica, con el uso figurado del participio pasado de *texere*, “tejer”, donde se entiende “la totalidad lingüística del discurso como un *tejido*”⁵³.

Proseguimos la lectura de Barthes (1993:324) en *Análisis textual de un cuento de Edgar A. Poe* y destacamos la estructura dinámica del texto, más allá de la descripción. No trata de averiguar mediante qué está determinado el texto (engarzado como término de una causalidad), sino más bien cómo “estalla y se dispersa.” El análisis textual “no intenta describir la escritura”, ni registrar una estructura, sino producir una “estructuración móvil del texto”, permanece en el volumen “significante de la obra”, en su *significancia*.

⁵³ Segre C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 367.

Y también en otra lectura pictórica la descripción / “análisis temático desvía la atención” de lo fundamental: “su forma y su estilo”. Así en *Leer la pintura* Laneyrie-Dagen (2013:XV) establece desde la introducción una negación preliminar y propone, artísticamente un “lenguaje”, cuyas “reglas y procedimientos es necesario analizar”, al igual que se examinan las “rimas y las palabras de un poema”, o las notas y los ritmos de una canción.

En *Análisis textual de un cuento de Edgar A. Poe*, Barthes (1993:324) propone una lectura lenta, para una mejor comprensión de la pluralidad del texto, desde una paradójica falta de rigor en beneficio de la pluralidad. Un modesto trabajo, intentando “descubrir y clasificar sin rigor”, no todos los sentidos del texto (esto sería imposible, porque “el texto está abierto al infinito”), sino las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles. Utiliza una terminología urbanística: buscaremos “las *avenidas*” del texto. Son necesarias unas negaciones preliminares, pues nuestro “objetivo no es encontrar *el* sentido”, ni siquiera *un* sentido del texto, y nuestro trabajo “no se emparenta con una crítica literaria de tipo hermenéutico”. El objetivo simplemente es llegar a concebir, a imaginar, a vivir “lo plural del texto, la apertura a su significancia.”

En la lectura pictórica, como en la lectura de un libro, se requiere tiempo, ya que el descubrimiento se asocia a una cuidadosa y lenta exploración, especialmente importante desde la *Introducción*. Laneyrie-Dagen (2013:XV) incluso va más lejos en esa concepción temporal, afirmando que un cuadro “se comprende a lo largo del tiempo”.

Barthes (1993:324), aun siendo francés, no es muy partidario del método (positivismo / cartesianismo) al introducir la teoría dentro del análisis textual. Se plantean algunas “disposiciones operativas”, se trata de “reglas rudimentarias de manipulación”, más que de principios metodológicos. Este término aparte de ambicioso es sobre todo “ideológicamente discutible”, pues el “método” postula muy frecuentemente un “resultado positivista.” Aunque es preferible “dejar fluir la teoría” en el análisis del texto mismo, se revisaran someramente cuatro medidas.

Utiliza, no obstante, ya en el primer paso, el método cartesiano / matemático de dividir y destaca la importancia de las *lexías* como unidades de lectura. Barthes (1993:325) “1. Dividiremos el texto” [...] en “segmentos continuos” y en general muy cortos (una oración, un fragmento de oración, a lo sumo un grupo de tres o cuatro oraciones). Estos segmentos son “unidades de lectura,” por lo cual propone llamarlos “*lexías*”. Una *lexía* es evidentemente “un significante textual.”

En la definición de *lexía* que hace Redal (2005-L1:341) se acentúa en la “í”, aunque aparece sin acento en la traducción que Ramón Alcalde hace de Barthes, en cualquier caso, se destaca su concepto de fundamento mínimo del texto:

Lexía: Unidad léxica de la lengua. Puede estar constituida por una palabra (*libro, capa*) o más (*de punta en blanco, ojo de buey*); en este caso se denomina, a veces, *lexía compleja* (Redal (2005-L1:341).

Barthes (1993) considera que la fragmentación del texto narrativo en *lexías* es esencialmente empírica, dictada por la comodidad: la *lexía* es un “producto arbitrario”, un segmento en cuyo interior se observa el “reparto de los sentidos.” Desde un punto de vista operativo:

[...] la *lexía* útil es aquella en la que no entran más que uno, dos o tres sentidos (superpuestos en el *volumen* del trozo de texto) (Barthes, 1993:325).

Menos interesado se muestra Barthes (1993:325) por el uso del diccionario o de la gramática en la fase 2 del análisis textual. Aunque destaca el uso de la *lexía* como filtro en la comunicación, para tratar apropiadamente las connotaciones o segundos sentidos, en el estudio del análisis textual en cuatro fases (que vamos revisando). En cada *lexía*, “observaremos los sentidos” que en ella se suscitan y como tales no entendemos los sentidos de las palabras tales como el diccionario y la gramática, sino en el de las *connotaciones* de la *lexía*, los “sentidos segundos.” Nuestras *lexías* serán, “filtros” mediante los cuales “descremaremos” los sentidos, las “connotaciones.” Estos sentidos connotativos pueden ser *asociaciones*, por ejemplo:

[...] la descripción física de un personaje, extendida a lo largo de varias oraciones, puede no tener más un significado de connotación, que es el “nerviosismo” de ese personaje, aun cuando la palabra no figure en el plano de la denotación (Barthes, 1993:325).

Pueden también ser *relaciones* y “resultar de la puesta en relación de dos lugares” que ocasionalmente pueden estar muy separados en el texto. Barthes (1993:325) indica que “una acción comenzada aquí puede completarse, terminar allá abajo, mucho más lejos”.

Casualmente, también encontramos cuatro fases o maneras en el estudio que hace Juan Eduardo Cirlot (1982:46) de la *Sintaxis simbólica*. Apuntamos ahora las dos primeras maneras o modos que destacan por su carácter dinámico. La conexión de sus elementos individuales, de cuatro maneras diferentes. Empezaríamos por una mera yuxtaposición:

- a) *modo sucesivo* (colocación de un símbolo al lado de otro; sus significados no se combinan, ni siquiera se relacionan entre sí) (Cirlot, 1982:46)

El siguiente modo no produce alteraciones, aunque ya se atisba el conjunto:

- b) *modo progresivo* (los significados de los símbolos no se alteran mutuamente, pero representan las distintas etapas de un proceso) (Cirlot, 1982:46)

Continuamos con ‘el paseo’ de Barthes (1993) por el texto, en *Análisis textual de un cuento de Edgar A. Poe*, en el que emplea el concepto cinematográfico de ‘cámara lenta’. La complicidad de Chabrol es evidente puesto que este texto se publicó “En *Sémiotique narrative et textuelle*, presentada por Claude Chabrol, Librairie Larousse, 1973”. En la fase 3 el “análisis será progresivo”, recorreremos paso a paso la longitud del texto. No haremos una explicación del texto, salvo que se dé a la palabra “explicación” su sentido etimológico, en la medida que “desplegaremos el texto, los pliegues del texto”. El análisis se centrará en el trámite mismo de la lectura; simplemente, esta “lectura será filmada en *cámara lenta*.” Este procedimiento es fundamental a nivel teórico:

no intentaremos reconstituir la estructura del texto, sino seguir su estructuración, y que consideramos la estructuración de la lectura más importante que la de la composición (noción retórica y clásica). (Barthes, 1993:326)

Cirlot (1982:46) completa su estudio con un par de fases más. Sin embargo, para la comprensión e interpretación de la *Sintaxis simbólica* la composición es importante, no como en el análisis de Barthes:

- c) *modo compositivo* (los símbolos se modifican por su vecindad y dan lugar a significados complejos, es decir, se produce combinación y no mezcla de su sentido) (Cirlot, 1982:46);

Destaca el papel integrador del modo dramático:

- d) *modo dramático* (interacción de los grupos; se integran todas las posibilidades de los grupos anteriores) (Cirlot, 1982:46)

La *promenade* lectora con Barthes (1993:326) tiene un punto de partida y una desembocadura (él minimiza su importancia), además el paseo conceptualmente se expande del texto a la intertextualidad. En la fase 4 se considera que el “olvido de sentidos forma parte de la lectura”; lo que nos importa es “mostrar *puntos de partida*” de sentido,

“no de llegada” pues el sentido que es sino una partida. El fundamento del texto “no es una estructura interna, cerrada,” sino “la *desembocadura* del texto en otros textos”, otros códigos, otros signos: “lo que hace el texto es lo intertextual”.

Si hemos subrayado que el análisis textual de Barthes tiene cierta complicidad cinematográfica con Chabrol, ahora incorporamos otra lectura del texto, la de Frutiger. El tipógrafo analiza los signos (también letras) valorando los “parámetros culturales”, encontrándose muy próximo a la cultura francesa, con la que trabajó mucho. Como Le Corbusier, tiene un fundamento suizo. Fue diseñador gráfico especializado en alfabetos. Nacido en Interlaken, en el Cantón de Berna de la Suiza central (1928-2015), Frutiger (1981) aportó notables publicaciones temáticas, como la relacionada con la morfología y la significación. Desde la contraportada se presenta la primera parte que analiza “cómo se efectúa la *reconocimiento* de signos”, una lectura que permite para “comprender mejor la configuración” de signos comunicativos. Para ello se dedica al “análisis sígnico”, con el propósito de hallar la presencia de “constantes formales simples” que, en “sucesivas combinaciones”, van conformando los signos básicos (triángulo, cruz, flecha, etc.).

Barthes (1993:326) justifica el interés didáctico del texto seleccionado, destacando la secuencialidad de las *lexías* y su interés simbólico. Por encima de otras consideraciones eruditas en el análisis textual, “el *placer* del texto es nuestra ley.” El texto que se ha elegido es un breve relato de Edgar Poe, en la traducción de Baudelaire: *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*. La elección tiene “consideraciones didácticas”, pues tenía necesidad de un “texto muy corto” para poder dominar enteramente la “superficie significativa” (la “secuencia de las *lexías*”) y muy “denso simbólicamente”.

En la segunda parte de su texto Frutiger (1981) tiene mucho que aportar a nivel simbólico, especialmente en relación con la historia y la cultura, con una manifiesta vocación docente orientada hacia una concepción amplia del lenguaje. Valora los signos y letras en relación con los materiales y las técnicas de la escritura. Desde la contraportada se anuncia los sistemas sígnicos que las “principales culturas” han desarrollado para “fijar su lenguaje en el tiempo”. Estos sistemas se valoran a partir del “contexto propio de esas culturas” que las han producido. Se analiza la “influencia de los materiales y las técnicas del escribir”, también de reproducir o imprimir “sobre la forma peculiar de los signos”, la relación entre ellos, sus “diversas funciones significadoras.” Su concepción intercultural descubre así la existencia de una “multiplicidad de escrituras” en todas las áreas de la actividad humana.

Las conclusiones metodológicas de Barthes en *Análisis textual de un cuento de Edgar A. Poe*, implican un paseo por la construcción de un relato, percibiendo un lenguaje en proceso de composición. No nos interesa analizar la estructura de todo el cuento, es suficiente con alcanzar una lectura más libre a partir de los “códigos detectados” en el análisis. Barthes (1993:347) señala como el análisis observaba (era su objetivo) “un lenguaje en trance de composición.” Se trata de “aprehender el relato a medida que se construía” esto implica a la vez estructura y movimiento.

Si Frutiger se interesa por los referentes históricos del lenguaje relacionado con signos, símbolos y letras, Barthes se interesa por los códigos descubiertos en el análisis textual. Por su parte, Laneyrie-Dagen (2013:30) en el epígrafe *La manifestación de un código* revisa históricamente la lectura pictórica, subraya la utilización de figuras retóricas, como la alegoría, y valora la necesidad de cierto bagaje cultural para leer ciertos atributos semánticos. La pintura y la escultura religiosas habían “acostumbrado a los fieles” de la edad media a “distinguir a los santos gracias a sus atributos”: las llaves identificaban a San Pedro, el cordero a San Juan Bautista, etc.

Laneyrie-Dagen (2013:30) en su *promenade* cronológica por la historia descubre “léxicos con recursos metafóricos” recogidos en diccionarios ilustrados (a partir del Renacimiento). “Enseñaban a un público más restringido” de aficionados el vocabulario de los símbolos. Al llegar a los siglos XVII y XVIII el artista puede “esperar de su público que identifique a los dioses.” Por ejemplo, a Saturno como un anciano “con una guadaña”, a Júpiter como un hombre barbudo con “un rayo y flanqueado por un águila”, o a Neptuno como una figura masculina con un tridente.

Barthes (1993:347) en las conclusiones metodológicas del análisis textual reconsidera los códigos y destaca su sentido asociativo, una organización “supra textual de señalizaciones”, esencialmente relacionada con la cultura. Los códigos son ciertos tipos de *ya visto, ya leído, ha hecho*: el código es la forma de ese “ya constitutivo de la escritura del mundo”.

En la sociedad actual se hace indispensable el uso de un diccionario específico (“diccionarios antiguos u obras modernas”), ya que, sumidos en una cierta incultura, se han perdido las claves metafóricas para la comprensión del código de lectura. Laneyrie-Dagen (2013:30) recuerda que gran número de “alegorías que parecían claras” cuando se pintaron, en la “actualidad parecen incomprensibles.”

En algunos de estos diccionarios de símbolos, como el de Cirlot (1982:39), se plantea el problema de la interpretación, destacando su carácter condicional y la multiplicidad de lecturas. Desde el punto de vista la tradición simbolista no hay prioridad sino “simultaneidad: todos los fenómenos son paralelos y correspondientes.” Las “interpretaciones expresan el punto de partida del que las establece.” Este “carácter condicional de la interpretación” es claramente subrayado por Gaston Bachelard en su prólogo a una obra de Paul Diel⁵⁴, al decir, no sin ironía:

¿Es usted historiador racionalista? Encontrará en el mito el relato de las dinastías célebres. ¿Es usted lingüista? Las palabras lo dicen todo, he ahí un dios más. El Olimpo es una gramática que regula las funciones de los dioses. ¿Es usted sociólogo? Entonces, en el mito aparece el medio social, medio primitivo en el que el jefe se transforma en dios (Cirlot,1982:39).

La actitud interpretativa que parece conforme con el sentido original de mitos y símbolos es la que remonta su significado a las “fuentes metafísicas, a la dialéctica de la creación”, según Cirlot (1982:39). Bachelard ironiza sobre las variaciones de interpretación existentes al efectuar la lectura del mismo elemento por diferentes profesionales. Como Theo Van Doesburg (1985:44) nos explicó en la génesis del neoplasticismo (que ahora recordamos), esto tiene una clara expresión artística en la lectura de una vaca realizada por distintos profesionales. Así el veterinario:

[...] dirigirá su atención hacia otras características del animal, principalmente a lo que está en relación con la salud. El veterinario ve, por tanto, al animal según *su* profesión: la ciencia veterinaria. Si alaba la vaca como bella esto significa en primer lugar que está sana, que es fuerte, bien formada, etc. (Van Doesburg, 1985:44)

En otros diccionarios de símbolos se alude a un lenguaje secreto, en cierto modo equiparable a la citada pérdida del código metafórico en los cuadros antiguos. El diccionario de Fontana tiene un subtítulo, *Una clave visual para los símbolos y sus significados*, que alude a unos patrones de interpretación incluso para otro mundo menos estudiado, el de los sueños. David Fontana (1993) desde la solapilla interior destaca como los “símbolos imperan en todas partes”, en nuestros sueños, en nuestro subconsciente y en el mundo que nos rodea. Nos hablan de un “lenguaje universal” que los grandes pioneros de la psicología, como Carl Jung y Sigmund Freud, nos han “ayudado a interpretar.”

⁵⁴ Diel, P., *Le Symbolisme dans la Mythologie grecque*, París, 1952.

Otro tipo de lenguaje secreto pasa por la geometría, que aporta un lenguaje propio que también se interesa por los sueños, como podemos apreciar en un curioso texto de origen francés. Aïvanhov (1989:14) matiza el valor de las imágenes de los sueños son, pues, un lenguaje, pero el lenguaje de las imágenes tiene todavía, como si dijéramos refiriéndonos a la vaca de Van Doesburg, algo de carne, de piel y músculos. Los “sueños son todavía formas vestidas” y hay que ver los símbolos en su aspecto esquelético. Hay que llegar hasta donde se encuentran completamente despojados, donde están “reducidos a puras abstracciones: las figuras geométricas” (*El simbolismo geométrico*).

El diccionario de Fontana aparece muy ilustrado (por Hannah Firmin) y abarca un amplio espectro cultural. Fontana (1993) desde la solapilla interior ostenta su iconicidad:

Más de 200 obras de arte, encargadas especialmente para esta edición, nos presentan el mundo de los símbolos de forma vívida y directa. Las complementan más de 130 fotografías que constituyen una rica iconografía de todas las épocas de Oriente y Occidente.

En la concepción del simbolismo geométrico se alude a un paradójico método menos / más. Concretamente Aïvanhov (1989:11) se interesa por ese reduccionismo icónico y utiliza a la antigüedad como referente de investigación, cuando los seres humanos empezaron a buscar:

[...] un lenguaje a la vez universal y sintético, y sus investigaciones los han llevado a descubrir imágenes, símbolos que expresan, al reducirlos a lo esencial, las realidades más ricas y complejas (Aïvanhov, 1989:11).

La geometría también es útil como principio de economía. Un mismo signo se puede utilizar con diferente orientación espacial (posición) para obtener diferente significación, estableciendo unos elementos fundamentales ilustrados por Frutiger. Por ejemplo, mediante un triángulo con la punta hacia arriba significa fuego, con la punta hacia abajo agua, con la punta hacia arriba y línea horizontal es aire, punta hacia abajo y línea horizontal significa tierra. Finalmente, el significado universo integra los dos triángulos formando la estrella de David: Frutiger (1981:227) recuerda que las nociones filosóficas sobre el mundo (principalmente la griega) se fundamentan en la “cuatridad” de los elementos de tierra, agua, fuego y aire, de los que “deriva todo lo que nace, se desarrolla, vive y muere.” La Naturaleza consolida este “principio cuádruple”, como se refleja en las “interpretaciones del sentido simbólico del cuadrado”: Primavera, Verano, Otoño, Invierno; Mañana, Mediodía, Tarde, Noche. Los cuatro elementos aparecen en forma de

“cuatro triángulos astrológicos del círculo astral.” Cuadrado, triángulo, círculo, formas geométricas fundamentales derivadas de una codificación alfanumérica.

Algunos ejemplos similares los encontramos en el diccionario de Cirlot (1982:46). Vemos que la orientación cambia el lenguaje simbólico que se obtiene a menudo usando la composición de varios símbolos, incluso organizando relatos ‘temporales’. Los símbolos “no suelen presentarse aislados”, sino que se unen entre sí “dando lugar a composiciones” simbólicas, que se pueden desarrollar en el “tiempo (relatos)”, en el espacio (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) o en el “espacio y tiempo (sueños, formas dramáticas).” Cada detalle tiene significado, así que conviene estudiar la “orientación” del símbolo; por ejemplo, el fuego, orientado hacia abajo, representa a vida erótica; orientado hacia el cielo expresa la purificación.

Recordamos el último ‘modo’ apuntado por Cirlot (1982:46) que está en relación con la sintaxis simbólica. Así vimos que el *modo dramático* implica la interacción de los grupos y además integra todas las posibilidades de los grupos anteriores. Destaca algunos trabajos históricos, como el de Kircher, y nos interesa especialmente el de Horapolo, muy influyente y que ampliaremos con otros autores. El sistema jeroglífico es útil para algunas significaciones siguiendo a Enel (*La langue sacrée*, París, 1932), que parece haber “resuelto el problema que preocupara a Horapolo y a Athanasius Kircher” y ejemplariza el *modo dramático*. La lectura de símbolos complejos requiere la consideración del “simbolismo espacial y gráfico.”

Algunos de estos históricos diccionarios icónicos presentan elaboradas ilustraciones a modo de ‘cómic’ de culto, que González de Zárate (1991:21) valora por su *Trascendencia de Los Hieroglyphica entre la intelectualidad del Humanismo*:

[...] los neoplatónicos florentinos del siglo XV pensaban que tanto Platón como las revelaciones precristianas atestiguaban la verdad de la doctrina mediante velados misterios, misterios que entendían se encontraban en los arcanos jeroglíficos.

Estas ideas permanecen “incluso en el siglo XVII”, como se constata en los “escritos de Kircher al hablar de Hermes Trismegisto.” En este trabajo renacentista tiene gran influencia el sistema de escritura egipcio, mezcla entre imagen y texto (curiosamente vimos como Atkinson lo utilizaba para ilustrar la filosofía de Wittgenstein). Los *Hieroglyphica* fueron referentes indispensables para las artes plásticas y también para la literatura ilustrada. Desde la contraportada se presentan los *Hieroglyphica* de Horapolo (1991) como una obra del siglo V que tuvieron gran “trascendencia en el pensamiento del

Humanismo renacentista”, de modo que la concepción de los “jeroglíficos egipcios como ideogramas caracterizó la cultura de la época moderna.” Fueron uno de los referentes fundamentales de “eruditos como mentores y artistas.” Es el “único tratado de la antigüedad que ha llegado a nosotros” y que tiene como punto de mira primordial “la escritura egipcia.” Además, es esencial:

[...] la incidencia de los *Hieroglyphica* en el mundo de la literatura ilustrada (como en la emblemática) y de las artes en sus manifestaciones pictóricas y grabados (Horapolo, 1991:contraportada).

Es indispensable su análisis para “el actual historiador del arte”, al apreciarse en (Horapolo, 1991:contraportada) que en estos ideogramas está “la génesis de temas iconográficos muy difundidos para la época”.

González de Zárate (1991:17) destaca la importancia de la cultura francesa en la introducción y en el epígrafe *Del origen poético de la visión científica: Sentido del jeroglífico*. Indica que “estudiosos como Champollion pusieron de relieve que “son muy pocos los que coinciden con la realidad”, aparecen “representaciones que nunca formaron parte de esta escritura” jeroglífica. Esto tiene grave repercusión sobre su rigor científico, pues “Horapolo o Filipo, inventan en ocasiones jeroglíficos” y en otras ocasiones “recogen otros de reciente creación en el círculo intelectual alejandrino”.

Este texto renacentista, sin tener demasiado rigor filológico, contribuyó a generalizar un “vocabulario” de gran influencia a lo largo de la historia. González de Zárate (1991:17) precisa que el valor de estas composiciones no se encuentra en el campo de la verdadera “filología” sino más bien en haber “generalizado un vocabulario” que, aunque “fantástico”, tuvo “gran repercusión en siglos posteriores.” No obstante, a pesar de estas deficiencias:

Champollion dio cuenta de la correspondencia existente entre algunos de los jeroglíficos propuestos por Horapolo y ciertos signos egipcios. De los 189 comentados por nuestro tratadista tan solo 30 del *Libro I* y 9 del *II*, pueden tener alguna relación (González de Zárate, 1991:17).

Queda así constancia de la importancia de la cultura francesa en la integración cultural del jeroglífico y, por extensión, de otra cultura. Es relevante el reconocimiento del trabajo de Champollion apuntado por Godwin⁵⁵: “Desde que Jean François Champollion resolvió entre 1822 y 1824 con la ayuda de la piedra Rosetta se sabe que los jeroglíficos son un

⁵⁵ Godwin, J. *Athanasius Kircher. La búsqueda del saber de la antigüedad*, Madrid, 1986, p. 22.

sistema fonético de escritura [...]”. González de Zárate (1991:16) señala que Champollion, es el verdadero padre de la egiptología moderna:

[...] el francés da cuenta de que, bajo este aspecto figurativo, la imagen-jeroglífico responde a todo un sistema fonético en el que la imitación del objeto física viene a explicarse por cuanto su nombre, en lengua hablada, tenía por inicial el sonido a articular (F. Champollion, *Grammaire égyptienne*, 1839, pg.29).

No obstante, en el “lenguaje jeroglífico también existen” signos con un valor de ideograma. En este sentido, en su forma completa:

[...] la palabra egipcia dispone de los elementos de una “charada”, de una adivinación resultante por la unión de otras palabras, que no tienen nada que ver con el sentido último. El ejemplo que nos presenta el claramente explícito: *or + ange = orange* (González de Zárate, 1991:16).

Los códigos culturales también son objeto de estudio para Barthes que destaca en sus *Conclusiones metodológicas* la importancia del código cultural transmitido por el libro y su valor docente añadido. Valora también otros subcódigos específicos relacionados con el relato y también con el discurso, llegando hasta la metalingüística, donde el discurso habla de sí mismo. Barthes (1993:348) señala que, aunque “todos los códigos sean culturales”, hay, sin embargo, uno que llamaremos “privilegiadamente *código cultural*”, es el código de los “saberes humanos.” Tiene “muchos subcódigos”, entre los que destacamos el código científico que se apoya en los preceptos de la experimentación. Destaca también el código retórico, que reúne todas las reglas sociales del decir: formas codificadas del relato, formas codificadas del discurso (anuncio, resumen, etc.).

En relación con la lectura pictórica, Laneyrie-Dagen (2013:30) bajo el título *El tema. La manifestación de un código* alude a códigos perdidos (relacionados con la alegoría, por ejemplo), cuyas claves a redescubrir implican la consulta de diccionarios antiguos como los que hemos citado. Las artes aplicadas, en este caso concreto relacionadas con la importancia de la indumentaria como código, también aparecen implicadas en este contexto cultural. Incluso si no se dispone de “diccionarios antiguos u obras modernas con las que se puede acceder a las claves”, un “mínimo de observación” ayudará al espectador contemporáneo a comprender “cuándo una figura es alegórica.” En el siglo XVII, el “personaje alegórico a menudo aparece medio desnudo” (su cuerpo parece irreal) y sus “vestiduras son atemporales” ya que se trata de telas y no de vestidos que permitan ser fechados.

El código de comunicación o de destinación también interesa a Barthes en su *Análisis textual de un cuento de Edgar A. Poe*, donde la metodología narrativa se fundamenta en sucesivas demoras del enigma, hasta la revelación al final de la lectura del relato. Barthes (1993) señala que el “código de la comunicación” podría ser llamado también “código de la destinación”. Además, el destino final ‘interesa’ relacionarlo con el código del enigma:

Un último código ha atravesado (desde el comienzo) nuestro cuento: el del *enigma*. [...] El código de enigma reúne los términos mediante cuyo encadenamiento (por ejemplo, una *frase* narrativa) se plantea un enigma y, tras algunas “demoras”, que constituyen toda la “sal” de la narración, se revela la solución (Barthes, 1993:348).

Incluso el final propuesto por Barthes (1993:348) dota de sentido al título: “en nuestro cuento el enigma está planteado en el título mismo”, pues se anuncia “la verdad”, pero todavía no se sabe sobre que cuestión.

Algunos códigos aparecen relacionados con la *historia alegórica* que Laneyrie-Dagen (2013:31) descubre en la lectura pictórica, en la que ella incluye referentes literarios. En este sentido una célebre pintura de Delacroix (que también revisamos a nivel de teoría cromática) aporta múltiples códigos (incluso cromáticos) especialmente concentrados en el ‘textil’-texto / bandera. En obras que no pertenecen al arte de la Francia clásica suele darse con mayor frecuencia el caso de que las “alegorías se mezclen con narraciones históricas.” Un ejemplo es la célebre pintura de Eugène Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo* de 1830 (óleo sobre lienzo, 259 x 325 cm. Museo del Louvre, París) que conmemora las tres jornadas gloriosas de la Revolución francesa de 1830. Una barricada ocupa el centro del cuadro (inicialmente con este título). Pero igual de importante es el fondo, con una vista de las torres de Notre-Dame de París con una “minúscula bandera tricolor que especifica el contexto”: el segundo día de la revolución (el 28 de julio de 1830). La “bandera de los tres colores se izó en la catedral” parisina y, con la toma del ayuntamiento de la ciudad, la “monarquía” extremista de Carlos X fue “definitivamente derrocada”.

La influencia de Víctor Hugo es la más patente en los códigos pictóricos de Delacroix que se relacionan con referentes literarios. Laneyrie-Dagen (2013:31) señala cómo la fuerza simbólica determina la elección de los personajes. El niño empuñando las pistolas encarna al “muchacho parisino que Víctor Hugo inmortalizaría” en la figura de Gavroche, de *Los miserables*. El hombre joven con levita y sombrero de copa es el

“arquetipo del burgués”. El hombre del sable y el muchacho con un pañuelo rojo en la cabeza a los pies de la Libertad recuerda la “participación de los obreros” en la revolución de julio. Destacamos el pequeño textil de la bandera tricolor y también el escaso textil de la indumentaria femenina (no obstante, con significativo gorro):

La figura de la Libertad, que no simboliza a una clase o a un grupo en particular: es más alta que el resto de los personajes, y el vestido, que deja sus senos al descubierto, y su perfil puro bajo el gorro frigio la convierten en un tipo ideal, en una figura eterna, si bien la contundencia de sus pechos y el vello de sus axilas le confieren una realidad asombrosa que hace de esta alegoría una “verdulera”, tal y como escribieron los maliciosos críticos de la época (Laneyrie-Dagen, 2013:31).

En las *Conclusiones metodológicas* de Barthes encontramos alguna referencia indirecta a las artes aplicadas (textil en la indumentaria), cuando se interesa por la intertextualidad, concretamente por su propiedad de deshilachado del texto (que nos recuerda a los vaqueros rotos de Le Brun), entendiendo el texto como tejido y el relato como volumen. Barthes (1993:350) señala que para él los códigos no son más que “*puntos de partida de ya-leído*, esbozos de intertextualidad”, pues el “carácter *deshilachado*” de los códigos no es lo que contradice la estructura, sino que es *parte integrante de la estructuración* (esta es la “afirmación fundamental” del análisis textual):

La metáfora textil que acabamos de emplear no es fortuita. En efecto el análisis textual exige representarse el texto como un *tejido* (tal es, por lo demás, el sentido etimológico), como un trenzado de voces diferentes, de códigos múltiples, entrelazados e inacabados a la vez (Barthes, 1993:350).

Un relato no es una estructura plana, “es un volumen”, es una estereofonía, en este sentido “Eisenstein insistiría mucho en el contrapunto”, en sus puestas en escena, esbozando así una “identidad del film y del texto.” Barthes (1993:351) va aún más lejos en su valoración del volumen (más o menos ‘grueso’) “proyectado hacia adelante” (el final del relato), “provocando así la impaciencia de la lectura”, bajo el efecto de “dos disposiciones estructurales”: la *distorsión* y la *irreversibilidad*. Cuando la disposición estructural está distorsionada los “componentes de una secuencia son separados”, entremezclados con elementos “heterogéneos”, también una secuencia “parece abandonada” pero continúa más adelante y se crea una expectativa. Cuando la disposición estructural utiliza la *irreversibilidad*, en un relato clásico y legible como es el cuento de Poe, donde hay dos códigos que mantienen un “orden vectorizado”, se trata del “código accional” (fundado sobre un “orden lógico-temporal”) y del “código del enigma” (la

cuestión se corona con su solución). Así se crea la irreversibilidad del relato, aspecto sobre el que actuará la “subversión moderna” (más allá de Poe) que tiene así marcados sus objetivos de ataque. La vanguardia intenta “convertir el texto en reversible” y también “expulsar el residuo lógico-temporal”, “atacar la empiria” (lógica de los comportamientos, código accional) y “la verdad” (código de los enigmas).

La lectura / ‘promenade’ que hemos realizado con Barthes en su *Análisis textual de un cuento de Edgar A. Poe*, concluye con un final enigmático / poético, más allá de la lectura. Barthes (1993:352) afirma que la “indecidibilidad no es una debilidad” sino una condición estructural de la narración, pues “no hay determinación unívoca” de la enunciación, hay todo un potencial pues “en un enunciado están ahí muchos códigos”, muchas voces, sin ninguna preeminencia. Barthes aporta otra definición de escritura, “es precisamente esta pérdida del origen”, es decir una “pérdida de los móviles en provecho de un volumen de indeterminaciones” (o incluso de “sobredeterminaciones”), de modo que “este volumen es precisamente la *significancia*”. Finalmente, para Barthes (1993:352) la escritura llega “en el momento en que cesa la palabra”, precisamente a partir del momento en que es “imposible detectar *quien habla*” y cuando se aprecia que “*algo comienza a hablar*”.

2.16 Hacia el discurso desde el lenguaje

Hemos considerado una sistémica lectura paralela de un cuento y de un cuadro, ahora vamos a interesarnos por el papel que ocupa el lector en la imagen. Valoramos la importancia del concepto de actante, fundamento lingüístico que integra al personaje-persona y al personaje no-persona, que participan en el proceso narrativo. Vilches (1992:145) en una imagen detecta “el personaje-persona” y con cierta frecuencia también “otros personajes no-persona”, con una importancia equiparable en la narración, por lo que considera necesario un concepto más amplio que “englobe a ambas categorías.”

El concepto de *actante* parece el más apropiado porque comprende a personas, animales y cosas y, en general, se refiere a términos que por cualquier razón participan en el proceso narrativo sea que realizan el acto o que lo sufran (Vilches, 1992:145).

Este concepto, actante, nos permite ampliar el repertorio temático de la figuración a la abstracción, nuestro campo más habitual en artes aplicadas (docencia impartida). También nos permite introducir en la lectura de la imagen algunos de nuestros fundamentos del lenguaje artístico, como el color, el volumen o el contraste clarooscuro que ya vimos, particularmente en relación con Itten (2001). Vilches (1992:145) señala que la introducción del “concepto de *actante*” permite que se pueda hablar de una “temática no figurativa o abstracta” en fotografía. Y entendemos que también en disciplinas afines. Por ejemplo, puede darse una “transformación puramente sintáctica” (que implica a los fundamentos que venimos investigando), es decir, un juego de “colores, volúmenes, clarososcuros” inscritos en un “programa temático” de autor (naturaleza, bodegones, etc.). Este cambio lingüístico es determinante, pues “si solo se habla de personajes temáticos” todo lo que no es narrativo cae “fuera del tema”.

En la definición del término “lenguaje” hay un antes y un después, lo marca Saussure, quien determina con un sentido moderno, cómo se puede construir la lengua, desde el lenguaje incluso. Esencialmente permite la comunicación mediante un sistema de signos, alfabéticos, pero también mediante gestos, expresiones artísticas, etc. Russ (1999:226) aplica a *lenguaje* unas DEFINICIONES GENERALES: (n. m.) “Etim.: lat. *lingua*, lengua, habla, palabra, lenguaje.” Una concepción clásica que está en sintonía con un “sentido anterior a Saussure” y que, no obstante, a veces seguimos encontrando actualmente, definiéndolo como “sinónimo de lengua.” Por el contrario, con un “sentido moderno, filosófico y lingüístico” lenguaje se entiende como:

[...] facultad de comunicar el pensamiento mediante un sistema de signos (ej.: lenguaje de gestos), y especialmente mediante una lengua (conjunto de convenciones adoptadas por la sociedad) asociada al habla (medio verbal individual de expresión). (Russ, 1999:226)

Y de especial interés para nuestro trabajo la última definición que Russ (1999:226) hace de lenguaje: “Facultad para construir una lengua”.

Partiendo de la amplitud conceptual implícita en el actante se puede llegar al discurso desde el nivel de la comunicación. Vilches (1992:145) distingue entre:

- a) *actantes de la enunciación*, narrador y narratario (sujetos de la comunicación) y
- b) *actantes del enunciado*, sujeto / objeto, destinador / destinatario (sujetos de la narración).

Con esta clasificación se clarifica la diferenciación entre personajes de la comunicación y personajes de la narración. Así también se puede mantener los dos niveles de “distinción semiótica” indispensables para formular una “teoría de la lectura”:

el *nivel del discurso* (plano de la enunciación) y
el *nivel de la historia narrada* (plano del enunciado). (Vilches, 1992:145)

Recordemos que Barthes (1993:348) abría un amplio repertorio disciplinar tomando en consideración subcódigos específicos, relacionados con el relato y también con el discurso. Ya vimos como el “código retórico” implica a todas las reglas sociales del decir: “formas codificadas del relato”, interesándonos especialmente las “formas codificadas del discurso” (anuncio, resumen, etc.)

El discurso y la narración son los dos niveles principales que desde la comunicación permiten una teoría de la imagen, acotada por la expresión y el contenido. Vilches (1992:146) recuerda como a su vez aquellos dos niveles (nivel del *discurso* y el nivel de la *historia narrada*) permiten mantener las categorías indispensables en una teoría de la imagen, “la expresión y el contenido”. Forman parte de los fundamentos del esquema 8 (que revisaremos), que permiten “tematizar a través de procedimientos” que se alojan tanto en el nivel de la expresión como en el del contenido.

Ciertas expresiones afines con el lenguaje aparecen organizadas a modo de sinónimos y antónimos (proximidad / oposición) en *Léxico de filosofía*. Nuestro interés por el discurso ‘metódico’ de Descartes nos hace destacar la proximidad entre discurso y lengua. Por otra parte, subrayamos que Russ (1999:228) relaciona el término comunicación con la lingüística. Nos aporta unos **TÉRMINOS Y EXPRESIONES**

AFINES (con el lenguaje) ‘acotados’ antagónicamente en su relación, entre la proximidad y la oposición.

Relación de proximidad: ·discurso ·lengua.

Relación de dependencia: ·comunicación ·expresión ·intercambio ·lingüística ·pensamiento ·signos ·símbolos.

Relación de oposición: ·inefable ·ruido (Russ, 1999:228).

En el esquema 8 (siguiente cita) el discurso se relaciona con la expresión y la historia con el contenido, permitiendo ordenar en su estructura fundamentos comunicativos muy diferentes. Vilches (1992:146) organiza la lectura icónica, de acuerdo a los actantes que antes revisamos y que ahora pormenorizamos (algunos de ellos):

El lector en la imagen. ESQUEMA 8: Actantes de la temática narrativa o no narrativa:

HISTORIA (contenido): / -Acciones (acontecimientos) / -Personas (personajes) / -Cosas (objetos icónicos) / -Funciones temáticas. Personajes e indicios. / -Universo real o imaginario exhibido por la temática. //Forma temática del contenido //Sustancia temática del contenido.

DISCURSO (expresión): -Estructura temática del texto visual: temporalidad, espacialidad, actorización. / -Manifestación sintáctica del programa temático: fotografía, cine, televisión.

//Forma temática de la expresión //Sustancia temática de la expresión (Vilches, 1992:146).

Por otra parte, en la construcción de una concepción expandida del lenguaje (con inclusión del discurso), dentro de una amplia concepción de la comunicación, comparemos ahora algunas “definiciones particulares de filósofos” relacionados con la cultura francesa. Russ (1999:227) nos aporta la concepción que Émile Benveniste tiene del “lenguaje” que es “un sistema simbólico particular” no excluyente, pues está “organizado en dos planos”.

Por un parte, se trata de un hecho físico: se sirve del aparato bucal para producirse y del aparato auditivo para ser percibido. Bajo este aspecto material se presta a la observación, a la descripción y a la grabación (Russ, 1999:227).

Benveniste⁵⁶ lo entiende además de como “hecho físico”, también como “estructura inmaterial”, lo que nos da más posibilidades de relación con otras disciplinas (nuestro interés):

Por otra parte, también se trata de una estructura inmaterial, la comunicación de significados, en el que los acontecimientos o experiencias son reemplazados por su ‘evocación’. Así es el lenguaje, una entidad con dos caras (Russ, 1999:227).

⁵⁶ Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*, Tell, ed. Gallimard, t.1, p. 28.

Una dualidad alternativa que facilita la conectividad comunicativa, más cuando una “estructura relacional” (que incluye “signos”) se añade a las anteriores posibilidades:

El lenguaje ofrece el modelo de una estructura relacional, en el sentido más literal y más comprensivo a un mismo tiempo. Pone en relación en el discurso palabras y conceptos, y produce así, en representación de objetos o situaciones, *signos*, distintos de sus referentes materiales (Russ, 1999:227).

Junto con el referido esquema 8 presentamos otro cuadro general (esq.19) que requiere unas explicaciones previas. Esto nos permite diferentes interpretaciones del concepto textual de imagen, siempre orientadas hacia la comunicación y fundamentadas en la conocida trilogía de emisor, mensaje, destinatario. Vilches (1992:228) nos ofrece una previa “Explicación del esquema 19” que es una representación espacial (gráfica) de las “diferentes interpretaciones” que pueden hacerse del “concepto textual de la imagen.” Admite una doble lectura, ya que si se hace en sentido horizontal permite encontrar las “diferentes fases” que, desde una “preocupación metodológica”, organizan la complejidad textual de la imagen. O si como hacemos nosotros, se lee en sentido vertical evidencia una relación jerárquica, que “va de lo concreto de la materialidad a lo abstracto” de las disciplinas implicadas en las diferentes aproximaciones teóricas.

En paralelo seguimos aportando otras interpretaciones del lenguaje con “definiciones particulares de filósofos” que nos aportan una concepción expandida (interesante para las artes aplicadas). Russ (1999:227) también se interesa por la concepción del “lenguaje” que tiene Jean-Paul Sartre⁵⁷ que no se limita a la palabra: “Por lenguaje entendemos todos los fenómenos de expresión, y no la palabra articulada, que es un modo derivado y secundario [...].”

Sartre en *Cahiers pour une morale* (ed. Gallimard, p.237) también nos aporta una cualidad instrumental del lenguaje, ‘a superar’ conceptualmente:

En un nivel más primitivo todavía está el lenguaje, instrumento inmediato, hecho para ser inmediatamente superado en dirección a la cosa, de la que cada palabra es un esquema operatorio, y el objeto superado en dirección al concepto (Russ, 1999:227).

Comenzamos la revisión de algunos conceptos implicados en la lectura de la imagen de Vilches y que se apoya en la clásica trilogía / fundamento: emisor, mensaje, destinatario. En relación con el emisor encontramos algunos conceptos como color,

⁵⁷ Sartre, J.P., *El ser y la nada*, 3ª parte, cap. III, Buenos Aires, ed. Losada, 1983, p. 466.

volumen, espacialidad o sintaxis, habituales en los fundamentos de artes aplicadas. Vilches (1992:228) nos aporta el ESQUEMA 19. ESTRUCTURA TEXTUAL DE LA IMAGEN Y SU LECTURA:

Hacer ver / EMISOR / enunciador.

1. Nivel de la EXPRESIÓN: Qué se ve. / Color: Contraste (Blanco, gris, negro) (Volúmenes) / ESCALA: cercanía, lejanía. / ESPACIALIDAD: Perspectiva / Profundidad. *Horiz*, Lateral, Planos escala. Inclinación: alto Picado. Vertical: bajo Contra-picado. / CAMPO / FUERA DE CAMPO: Mirada de la cámara. Mirada del sujeto.

2. TIPOLOGIAS EXPRESIVAS: Escuelas. Modos de producción económicos, ideológicos. Estilos. Retóricas.

3. Marcas o códigos sintácticos. Fotografía-Cine.

4. Bibliografías: Historia de Fotografía-Cine. Psicología Percepción. Manuales de técnica (fotografía, cine, televisión).

5. SINTAXIS (visual).

Revisamos otras “definiciones particulares de filósofos” en las que aparece otra trilogía conceptual / funcional. Russ (1999:227) nos remite a la concepción del “lenguaje” aportada por Delay y Pichot⁵⁸ donde se consideran un par de escalas y signos comunicativos:

Cualquier lenguaje conlleva dos aspectos, uno supraindividual, *la lengua* [...], y otro individual, *el habla* [*la parole*]. El lenguaje está hecho de una serie de signos perceptibles.

Además, aparece otra sugerente trilogía conceptual / funcional, centrada en el mensaje:

Transmite mensajes que tienen tres funciones: muestran el estado o la intención de quien emite el mensaje (*expresión*), ejercen una influencia en quien los recibe (*llamada*), e informan sobre objetos o acontecimientos (*representación*). (Russ, 1999:227)

De la trilogía emisor / mensaje / destinatario, nos interesa ahora el mensaje, en cuya categoría identificamos algunos fundamentos de nuestro trabajo, como figura, fondo, representación icónica, gama cromática, semántica, etc. Vilches (1992:228) continúa desarrollando el ESQUEMA 19. ESTRUCTURA TEXTUAL DE LA IMAGEN Y SU LECTURA:

Hacer saber / MENSAJE / enunciado: enunciador/enunciario.

1. Nivel del CONTENIDO: Qué se dice.

Figuras / Fondos. Representación icónica. Gama cromática.

⁵⁸ Delay / Pichot, *Abrégé de psychologie*, ed. Masson, p. 217.

Significado de los planos P: G.M.P. a) Códigos de Relaciones (sintagmáticas, paradigmáticas). b) Estructura narrativa: Actantes, Actores, Funciones, Acciones. c) Estructura informativa: Quién, dónde, cuándo, qué, cómo, causas y consecuencias. d) Coherencia de la estructura textual (Inferencia. Presuposiciones. Tópicos y temas. Marco y Foco. Contexto.)

2. SIGNIFICADOS DE LA IMAGEN: Estético / no estético. Social. Histórico. Científico. Autobiográfico. Periodístico. Publicitario.
3. Márcas o códigos semánticos.
4. Semántica. Semiótica. Lingüística textual. Análisis del contenido.
5. SEMANTICA (del texto). (Vilches, 1992:228)

En relación con la múltiple lectura filosófica del término lenguaje retomamos la referencia a Lévy-Strauss, que destaca un distanciamiento comunicativo entre signo y su misión de significar. Russ (1999:228) destaca la concepción del lenguaje que aporta Claude Lévy-Strauss, entrevistado por Georges Charbonier⁵⁹, entendiéndolo como sistema de signos ‘a leer’: “Lo propio del lenguaje [...] es el hecho de ser un sistema de signos sin relaciones materiales con aquello que tienen por misión significar.”

Finalmente, en el esquema de comunicación con la trilogía emisor / mensaje / destinatario, nos interesamos por este último, al que ‘intentaremos’ orientar hacia la lectura y la importancia de la comunicación. Vilches (1992:228) completa el ESQUEMA 19. ESTRUCTURA TEXTUAL DE LA IMAGEN Y SU LECTURA:

Hacer leer / DESTINATARIO / enunciatario.

1. *Función Comunicativa*: Qué se hace. / *Tipología*, estilos, efectos, vehículos. Hacer. Ir y venir del lector. Buscar el sentido. (Redundancia. Feed-back).

A QUIEN: Actos lingüístico / icónicos. Efectos perlocutivos. Implicación del lector. Sujetividad-objetividad. / Las competencias del lector: perceptivas lingüísticas, referenciales contextuales.

Función retórica: Figuras. / *Reglas de género*: Ficción, documental. / *Persuasión* / información.

2. *Tipologías discursivas* o Géneros. *Función estética*. *Función comunicación*. *Persuasión*. *Información*.

3. *Indicadores pragmáticos*.

4. *Psicología social*. *Psicología cognitiva*. *Sociología*. *Teoría de comunicación*.

5. PRAGMÁTICA (de la comunicación). (Vilches, 1992:228)

Terminamos también con las “definiciones particulares de filósofos”. Russ (1999:228) presenta la definición del lenguaje que André Martinet⁶⁰ ilustra con una concepción restrictiva (solo alfabeto) anterior a la moderna concepción aportada más tarde

⁵⁹ Charbonier, G., *Entretiens avec Claude Lévy-Strauss*, Agora, Julliard, p. 131.

⁶⁰ Martinet, A., *Éléments de linguistique générale*, A. Colin, p. 7.

por Saussure. “En el habla usual, ‘el lenguaje’ designa propiamente la facultad que tienen los hombres para entenderse mediante signos vocales”.

En paralelismo con los esquemas antes citados (la lectura de la imagen) tenemos ahora otra relación / inventario de términos, aportados desde el lenguaje gráfico arquitectónico y que requiere cierta conceptualización previa. Gómez Molina (2005:12) en el epígrafe *Las palabras y el dibujo* empieza por un “pequeño inventario” estableciendo provisionalmente una taxonomía (que enseguida trataremos), que permite valorar la “complejidad del entramado”. La “importancia del dibujo” puede apreciarse por la “capacidad de generar palabras”, que directa o indirectamente “influyen en el lenguaje común”, o son traspasadas a su lenguaje específico. Muchas de ellas pueden “modificarse al pasar de uno a otro apartado”, en tanto “homónimos o sinónimos” de algunos de sus términos.

Ofrecemos otra trilogía, ahora de categorías de nombres (recordemos la trilogía comunicativa de emisor / mensaje / destinatario) presentados por el lenguaje gráfico arquitectónico, donde lógicamente aparecen muchos más términos relacionados con los fundamentos de artes aplicadas. Destacando finalmente la forma, a la que más adelante dedicaremos una especial atención, en relación con la morfología. También los términos percepción, conocimiento y descripción serán de gran interés para nuestro trabajo. Gómez Molina (2005:12) en su taxonomía nos aporta inicialmente tres categorías de nombres, la primera relacionada con la identidad, interesándonos algunos términos que tienen especial interés para las artes aplicadas (como: dibujar, diseñar, idea, concepto, pensamiento, imaginación, invención):

LAS PALABRAS Y EL DIBUJO: 1. Nombres que definen la identidad y el sentido del dibujo:

1.a. Dibujar, diseñar, trazar, gráfico. 1.b. Idea, concepto, diseño interno, pensamiento, imaginación, invención, capricho, disparate, fantasía, ocurrencia, improvisación, hurtado, fusilado, sensación, sentimiento, emoción, impresión (Gómez Molina, 2005:12).

En la segunda categoría de nombres relacionados con las formas y sus aplicaciones, tienen especial aplicación para nosotros conceptos como: analítico, descriptivo, conceptual, decorativo:

2. Nombres vinculados a las formas de conocimiento y sus aplicaciones: Dibujo analítico, descriptivo, naturalista, realista, conceptual, abstracto, esquemático, poético, científico, técnico, lineal, artístico, artesanal, ornamental, decorativo, dibujo animado (Gómez Molina, 2005:12).

En la tercera categoría de nombres relacionados con las formas estructurantes destacamos términos (forma, punto, línea, contorno) que irán apareciendo reiteradamente en nuestro trabajo:

3. Nombres de las formas que estructuran los dibujos y de sus relaciones:

3.a. Forma, diseño externo, punto, línea, mancha, contorno, dintorno, fondo, silueta, perfil, textura, pixel.

3.b Composición, [...] (Gómez Molina, 2005:12)

Si entendemos la morfología como sinónimo de forma, su antónimo sería el espacio (no obstante, complementarios / contraste). El espacio puede estar sujeto a un enfoque antropológico. Edward T. Hall (1973:150) en su libro nos ofrece un amplio repertorio de términos tomados del Diccionario que tienen referentes espaciales. En el epígrafe sobre *El lenguaje del espacio* hace referencia a la influencia de Sapir y Whorf, que supera los estrechos límites de la “lingüística descriptiva y de la antropología”, y que le lleva a consultar el Diccionario de Oxford, para extraer los “términos que se refiriesen al espacio” o que tuvieran connotaciones espaciales, tales como: “junto”, “distante”, “sobre”, “bajo”, “lejos”, “unido”, “encerrado”, “habitación”, “deambular”, “caer”, “nivel”, “vertical”, “adyacente”, [...] La primera lista le descubrió la existencia de cerca de “cinco mil términos.” Dicho número equivale al “20 por 100 del total de palabras incluidas” en dicho Diccionario manual. Hall es muy expresivo al respecto: “a pesar de estar profundamente familiarizado con mi propia cultura, no esperaba obtener semejante resultado, que constituyó una verdadera “sorpresa para mí”.

El uso de este diccionario anglosajón podría inspirar una comparativa entre lenguas. Con independencia del idioma o materia, cualquier diccionario se fundamenta en la ordenación alfabética de la lengua, necesariamente arbitraria a nivel conceptual como lenguaje, aunque de consolidada tradición. Esta arbitrariedad conceptual animaría nuestra heterodoxa comparativa interdisciplinar, buscando algunos aspectos compartidos. Redal (2005-L1:331) nos recuerda que en la auto-definición misma de “diccionario” se establece que las palabras de un idioma, materia, etc. van siendo definidas (cada una de ellas) o “dando su equivalencia en otras lenguas”. Teniendo esta concepción algunos antecedentes históricos, pues ya en la antigua “Grecia se realizaron obras de carácter lexicográfico.” En castellano, el “primer diccionario importante” es el *Tesoro de la lengua castellana* (1661), de Covarrubias. La Academia española publicó en 1726-39 el *Diccionario de autoridades* en el que se basó la primera edición del *Diccionario de la Academia* (1780).

2.17 Comunicación: fundamento comparativo

El estudio de *Las palabras y el dibujo* aportado por Gómez Molina, nos sirve de introducción a una toma en consideración de otros fundamentos del dibujo. Interesándonos ahora aquellos correspondientes al inicio de un nivel educativo, en este caso referido a 1º de B.U.P. Aquí conceptualmente, y desde hace tiempo, se relaciona el dibujo con el lenguaje y la comunicación. Juan Amo (1975:7) empieza por algunas acotaciones en *Concepto de la asignatura. Qué entendemos por dibujo*. De modo que: “Dibujo es la representación gráfica de cualquier cosa o idea sobre el plano”. No obstante, esta “elemental definición no es suficiente”, pues la palabra dibujo “en sí sola, está llena de ambigüedades”, por lo que necesita un ‘complemento’, debe ir “acompañada de la que indique lo que éste representa.” Las posibilidades son casi infinitas:

Tan “dibujo” es una historieta gráfica para niños como la sección de un carburador, o un chiste gráfico, o una cicloide, o un plano topográfico, o un dibujo de Leonardo de anatomía humana, etc., la lista sería interminable (Amo, 1975:7).

En relación con la pedagogía de la historieta gráfica o novela gráfica, nos interesamos por la contraportada de un libro falsamente infantil. *Anatomía de una historieta* está concebido como un ameno viaje pedagógico, una narración sobre el ‘ecosistema’ que implica la novela gráfica. Una cómoda *promenade* sentados en un sillón, equivalente a pasear y detenerse ante las explicaciones y proseguir (...) García (2004) ya desde la contraportada, interroga nuestra vocación investigadora “¿Nunca os habéis preguntado cómo se hacen las historietas?” ‘complementada’ por una prometedora docencia:

Veremos el origen de los dibujos y de las letras. Surcaremos los espacios, pues no son uno sino varios. Repararemos en el esqueleto de las páginas. Contemplaremos como se encuadra una viñeta (García, 2004:contraportada).

Avanzando desde el plano (de la idea) al volumen (materializado):

Asistiremos al nacimiento de un libro. Presenciaremos como funciona una imprenta. Finalmente nos invitarán a descubrir uno de los secretos mejor guardados, la estructura de una editorial (García, 2004:contraportada).

En el *Concepto de la asignatura* de dibujo en 1º B.U.P. ya se concibe el lenguaje visual como un fundamento relacionado con la comunicación y la cultura. Amo (1975:7) empieza por afirmar que: “El lenguaje visual nos transmite una comunicación visual”. Para pasar a definir a esta como “ciencia-arte”, que consiste en saber emitir y recibir toda clase de mensajes gráficos, a su vez interrelacionados con la cultura, y esto se manifiesta con mayor intensidad conforme avanza la “evolución progresiva de nuestra cultura” y forma de vida.

En las teorías de la comunicación interesa necesariamente la cultura y más concretamente la comunicación intercultural. J. Servaes, en *Cultural Identity and Modes of Communication*, cuestiona el modelo dominante apoyado en la teoría matemática, proponiendo la normalización del concepto de cultura en el debate sobre la comunicación. Rodrigo Alsina (2001:72) destaca la aportación de Servaes, quien señala como “el concepto de cultura” ha sido tácitamente “ignorado en el debate de la comunicación”, y en aquella concepción funcionalista se estudiaba los efectos de la transmisión de los mensajes, “pero sin conectarlos con otras prácticas culturales.” Por el contrario, en la concepción de comunicación mediada (o intercultural) es evidente que “comunicación y cultura están indisolublemente interrelacionadas.”

De la definición de cultura, y tras una consulta en el diccionario, se desprende su relación con el “desarrollo del juicio crítico”, que nos orientará hacia Descartes. Por otra parte, la concepción de una más contemporánea cultura del diseño nos lleva hasta Apple. Juan Gómez (2019:26) enlaza la definición del diccionario con una “articulación ordenada de mitos compartidos”, que le lleva a afirmar que pagar más por “un iPhone que por un teléfono de la competencia” es porque, se ha elegido “creer en el mito” de que Apple es mejor (con o sin razón).

En la historia de la cultura el método cartesiano se ha evidenciado muy útil para el desarrollo del juicio crítico. El *Discurso del método*, se manifiesta como un libro clave, incluso más allá de la cultura francesa. Schwanitz (2005:185) en el epígrafe *Libros que han cambiado el mundo*, destaca esta obra:

René Descartes (1596-1650), *Discours de la méthode*, 1637. Fundamentación de la ciencia en los primeros principios: 1. Autoevidencia de la conciencia (*Cogito ergo sum*); 2. Desarrollo de la verdad desde la conciencia finita del hombre a la conciencia infinita; 3. Reducción del mundo material a sus dos atributos, extensión y movimiento. Este libro constituye la base de la filosofía moderna.

En este trabajo hemos aludido reiteradamente a este famoso *Discurso del Método*, publicado en 1637. Parece conveniente citarlo directamente. Antes de su propuesta metodológica, Descartes explica que de joven había estudiado un poco de filosofía, lógica y matemáticas (el análisis de los geómetras y el álgebra), pensando que las tres ciencias parecían contribuir a su propósito de comprensión metódica. Pero al profundizar reflexivamente en ellas comprendió su inutilidad para él y se vio obligado a crear su propio método, organizado en cuatro fases sucesivas. Descartes (2011:27) en la Segunda Parte de su texto, estima que frente al gran número de preceptos que encierra la lógica, creí que “me bastarían los cuatro siguientes”:

Consistía el primero en no admitir jamás como verdadera cosa alguna sin conocer con evidencia que lo era; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención y no comprender, en mis juicios, nada más que lo que se presentase a mi espíritu tan clara y distintamente que no tuviese motivo alguno para ponerlo en duda (Descartes, 2011:27).

Al final del primer precepto aparece la referencia a la famosa duda, para luego explicar en unas pocas líneas los otros tres preceptos restantes, que configuran un pensamiento determinante para los siguientes siglos. Contribuye también a establecer la característica racionalista de la cultura francesa y marca, incluso, la actual metodología proyectual en diseño. Descartes (2011:27) en su concepción facilitadora aplica la lógica matemática de la división, que permite resolver más fácilmente un problema cuando se descompone en subproblemas. Así en el segundo precepto recomienda “dividir cada una de las dificultades, que examinaré en tantas partes como fuese posible y en cuantas requiriese su mejor solución”. También le parece razonable al filósofo / matemático ir aumentando progresivamente el grado de dificultad. De modo que en el tercer precepto recomienda “conducir ordenadamente mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos”. Añade en este tercer precepto: “suponiendo un orden entre aquellos que no se preceden naturalmente unos a otros”. Y en el último precepto Descartes (2011:27) recomienda ‘desconfiar’ incluso del propio proceso metódico, sometiéndolo a un riguroso ‘inventario’ a modo de disciplinada recapitulación: “hacer en todo enumeraciones tan completas y revisiones tan generales que estuviera seguro de no omitir nada”.

Por otra parte, apuntamos algunos libros sobre fundamentos de diseño y cultura, interesándonos particularmente el de Guy Julier, por su cuestionamiento crítico de la función del diseño en el contexto disciplinar de la cultura. Julier (2010) desde la

contraportada donde define el marco de la *Cultura del diseño*, destaca la necesidad de “dejar el campo abierto a la interrogación crítica”, en una disciplina propia que investiga la “interacción entre productores y consumidores” de diseño. Ofrece una visión panorámica del contexto profesional de los diseñadores, con una exhaustiva perspectiva sobre la “función del diseño en la cultura y la sociedad” contemporáneas.

Partiendo del interés por la comunicación intercultural se plantea una valoración de la identidad cultural, que implica la consideración de los discursos, difundidos por los medios de comunicación. En este sentido tiene especial relevancia el estudio de Fitzgerald⁶¹ del que se hace eco Rodrigo Alsina (2001:72). En este sentido los “discursos de los medios de comunicación” proporcionan “modelos e identidad” a diferentes niveles (personales, profesionales, culturales). Precisamente estos modelos que se muestran a los espectadores les “ayudan a formar o renegociar su identidad.” Desde la perspectiva de la comunicación intercultural los medios de comunicación son uno de los principales “constructores de los estereotipos culturales y de identidad cultural.”

En la tesis de 2011 ya tratamos sobre el concepto de identidad, interesándonos la posibilidad individual de su elección, en tanto que identidad dinámica. En Pariente (2011:230) se subraya que esta concepción:

[...] implica la aceptación de la contradicción como condición natural para el proceso de cambio.
[...] La identidad no es única y, como el proyecto, aparece como una elección con sentido histórico.

En la valoración que hacemos de los fundamentos nos interesa el enfoque interdisciplinar que Penny Sparke lleva a cabo en su *Introducción* al diseño y la cultura. Desde una perspectiva histórica se valora la “identidad individual y social” (también en nuestra tesis de 2011), considerando las aportaciones de la comunicación, entre otras disciplinas. Sparke (2010) ya desde contraportada, manifiesta la ventaja del “enfoque interdisciplinario” del diseño, que constituye hoy “uno de los principales motores de la economía cultural”:

[...] este libro interesará a todas aquellas personas relacionadas con el diseño, la comunicación, la sociología, la antropología cultural, la economía de consumo, la filosofía, la historia y los estudios culturales (Sparke, 2010:contraportada).

⁶¹ Fitzgerald, T.K., *Metaphors of Identity. A Culture-Communication Dialogue*, Albany, State University of New York Press, 1993.

Este sentido de pluralidad también lo encontramos en Rodrigo Alsina, que desde una concepción transversal se muestra interesado por las identidades múltiples, valorando su dinámica. Este acercamiento a la identidad cultural desde la diversidad le permite interesarse por otras culturas, pero sin caer en el exotismo ni en los tópicos. Alsina (2001:72) manifiesta que se trata de concebir la identidad como “identidades múltiples, diversas, cambiantes y transversales”. Desde esta concepción, los “medios de comunicación” tendrían que “esforzarse en mostrar prácticas culturales diferentes”. Inmediatamente después Alsina (2001:72) considera que deberían “hacer comprensible esta diversidad cultural a aquellos que han sido socializados en otra cultura”.

Es precisamente este tipo de consideración transversal de otras culturas la que ‘siempre’ nos interesó y nos orientó (específicamente) hacia la cultura japonesa, por su cierta sintonía conceptual / estética con las vanguardias históricas occidentales. En Pariente (2011:226) se llena un vacío intercultural ramificado desde la cultura del té:

Kamakura precisa la evolución cultural del vacío ceremonial, hasta definir una identidad plena, debiendo tomar en consideración que la ceremonia del té en su época de madurez tuvo una gran influencia del Budismo Zen. La cultura del té fue evolucionando e influyendo en las otras formas culturales japonesas.

El conocimiento de otras culturas puede sufrir tergiversaciones, a veces interesadas. Los medios de comunicación, al dar a conocer objetivamente esas culturas, deberían tener en cuenta su complejidad. Rodrigo Alsina (2001:78) traza un recorrido docente desde la mayoritaria ignorancia, pasando por las habituales “tergiversaciones o deformaciones” de otras culturas, hasta designar uno de los “principales objetivos” de los medios de comunicación: “dar a conocer las prácticas culturales”, las instituciones y la “visión del mundo de otras culturas” con toda su complejidad.

Precisamente, según Robert Venturi, la complejidad forma parte del manifiesto de la arquitectura posmoderna. En *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, valora la comunicación e incluso utiliza la rica ambigüedad perceptiva para ofrecer múltiples lecturas. Venturi (1974:32) señala que “el deseo de una arquitectura compleja, con sus consiguientes contradicciones”, es también una “reacción contra la banalidad” de la arquitectura actual, a la que intenta educar:

Las formas simplificadas o superficialmente complejas no funcionarán. En su lugar, debe ser una vez más reconocida y utilizada la variedad inherente a la ambigüedad de la percepción visual (Venturi, 1974:32).

La pluralidad de lecturas en la comunicación forma parte de los intereses de otros autores. Aunque el “tramposo” pluralismo de los posmodernos “que confunden la diversidad con la fragmentación” es discutido por Martín-Barbero⁶². El acercamiento a otras culturas permite una mejor comprensión de la propia cultura, incluso del exotismo de la identidad cultural más próxima y también del sistema mismo. Para Rodrigo Alsina (2001:78) el reto está en que “nos identifiquemos con culturas distintas” de la que fuimos educados y de esta forma conseguir una “identidad más flexible y heterogénea”. Además, está de acuerdo con Martín-Barbero cuando cuestiona el “fundamentalismo de los nacionalistas étnicos”, que acaban convirtiendo “la identidad en intolerancia”.

La identidad cultural de nuestro sistema de consumo puede asociarse a un producto concreto. Julier (2010:152) cita la “generación iPod”, que representa a los jóvenes de entre 16 y 25 años que comparten una serie de “experiencias, actividades y puntos de vista” comunes. La contradicción forma parte de la identidad del sistema, especialistas como Baudrillard⁶³ critican el funcionamiento consumista que estimula un deseo, pero que nunca llega a satisfacerlo, (“precondición necesaria” para la continuidad infinita del capitalismo) y por definición, “siempre supondrá una experiencia frustrante” motivada por las propias reglas del consumo. En este sentido la “evolución de los consumidores es esencial” para que el iPod mantenga su cuota de mercado.

Se detectan ciclos consumistas, especialmente concebidos desde la obsolescencia, ¡todo un lenguaje! Así Julier (2010:152) calcula (según estudios de mercadotecnia) que “el ciclo de reemplazo del iPod está estimado en un año y medio”, que se corresponde con el de “teléfonos móviles y ordenadores”. Las “evoluciones se controlan detalladamente” para sacar provecho de los “ciclos de consumo”, de tal manera que “cuando un artículo queda obsoleto” (por pérdida de “interés del consumidor” o por una nueva “tecnología”), el consumidor tiene ¡ya! (“de forma inmediata”), preparada en el tecno-mercado para su adquisición: “una evolución disponible”.

En los fundamentos de dibujo (1º B.U.P.) se detectan unos signos, tanto gráficos como de otras disciplinas, que ya empiezan a introducir al joven estudiante (‘aspirante’ a consumidor) en la cultura del diseño, empezando quizás por su ‘natural’ interés en la lectura de cómics. Juan Amo (1975:7) en el epígrafe *Concepto de la asignatura. El lenguaje visual*, señala como uno de los “objetivos” del área del dibujo es ser “capaz de

⁶² Martín-Barbero, J., “La comunicación plural: alteridad y sociabilidad”, en *Diálogos de la comunicación* nº40, septiembre 1994, pp. 72-79.

⁶³ *Jean Baudrillard: Selected Writing*, ed. de Mark Poster, Polity Press, Cambridge, 1988.

interpretar” mensajes, dentro de un amplio repertorio de “mensajes gráficos” que ofrece el entorno actual:

[...] la obra de arte plástica, los planos constructivos de toda índole, las señales de tráfico, la televisión, los rótulos publicitarios, el escaparatismo, las revistas gráficas, los cómics, los signos gráficos de las más diversas clases, etc. (Amo, 1975:7)

Además de los signos gráficos apuntados desde la asignatura de dibujo, otra fuente documental lingüística, la de Redal (2005-L1:16), amplía la existencia de estos en función de los sentidos y de la forma (que nos interesa particularmente). Teniendo en cuenta al “sentido por el que percibimos” se pueden distinguir dos tipos de signos, que en el entorno urbano (por ejemplo) pueden ser producidos por la luz de un semáforo, se trata de “signos visuales”, o por la sirena de una ambulancia y se denominan “signos auditivos”. Redal (2005-L1:16) añade que si atendemos a “la forma”, podemos distinguir dos grandes grupos en función del ‘uso de la lengua’. Uno es el de “los signos lingüísticos”, que están basados en el “lenguaje humano” y utilizan “las palabras”. Por otra parte, tenemos los “signos no lingüísticos”, que están basados en “sistemas de comunicación no lingüísticos”, como es el caso de “los gestos”.

Estos signos no lingüísticos que tanto interesan a nuestro trabajo ‘paralingüístico’, tienen cierta sintonía conceptual con los gestos más básicos que estudia Desmond Morris (1980:27) desde un enfoque más antropológico. Los denominados gestos biológicos los compartimos con otros animales y en este sentido, se distinguen seis tipos de Gestos Primarios, de los cuales cinco son exclusivos del hombre. La sexta categoría corresponde a los “Gestos Expresivos, que todos los hombres comparten” (también son compartidos por algunos animales). Entre ellos están los “importantes mensajes de Expresión Facial”, fundamentales en las relaciones cotidianas. La “mayoría de mensajes no verbales” son enviados “a través de la cara.” Y también las manualidades (artísticas o no) se han desarrollado con gran sutileza comunicativa por medio de “gesticulaciones”, las “manos” humanas son capaces de “transmitir cambios de humor” (complejos y sutiles) en las “conversaciones”.

Al considerar la comunicación por signos no lingüísticos, nos interesamos por el trabajo de Knapp (1982:41). Como nosotros, se interesa por la comunicación más allá de las palabras que, no obstante, también tiene ‘traducción’ en símbolos verbales. Habitualmente el término *no verbal* se utiliza para describir todos los acontecimientos de la comunicación humana que “trascienden las palabras dichas o escritas.”

Además de los gestos básicos en la comunicación, tenemos otros gestos más sofisticados que llegan a generar lenguajes muy especializados. Morris (1980:35) utiliza la denominación Gestos Codificados para referirse al “lenguaje visual basado en un sistema científico”, en el que los “gestos clave” solo tienen significado en tanto “parte de un sistema” estructurado de señales. Las manos suelen formar parte de estos sistemas, como el utilizado por los “sordomudos” (dos manos y una mano). Otros ejemplos aportados por Desmond Morris (1980:35) tienen unos campos de aplicación muy específicos, es el caso del sistema de señales empleado para las “comunicaciones navales” y el sistema “tic-tac” usado en las apuestas de las carreras de caballos.

En la *Comunicación no verbal* Knapp (1982:41) (en la edición hispana se subtitula como *El cuerpo y el entorno*), amplía nuestra concepción comunicativa mediante una estructuración que establece siete áreas específicas. Empieza por el “movimiento corporal o cinésica”, esta área implica aspectos ilustradores, emblemáticos e incluso “expresiones de afecto”. La segunda área comunicativa implica a las “características físicas” y la tercera a los “comportamientos táctiles”. Para la cuarta área Morris utiliza una ‘curiosa’ denominación, “paralenguaje”, que relaciona con “cualidades vocales y vocalizaciones”. Los escritos teóricos y las investigaciones de Mark L. Knapp (1982:41) que más nos interesan en nuestro trabajo tendrían relación con la espacialidad (prosémica), con los artefactos diseñados y el entorno (incluso el construido); que el científico norteamericano (Universidad de Texas, Austin) clasifica correlativamente como quinta, sexta y séptima áreas comunicativas: “(5) prosémica, (6) artefactos, (7) entorno o medio”.

Morris (1980:53) toma en consideración el entorno o medio, como área de comunicación no verbal, en relación con factores culturales concretos. Las *Señales Regionales* son las que “difieren de país a país” o de provincia a provincia, por tanto, tienen un “ámbito geográfico limitado.” Así tenemos algunas curiosidades, pues el Gesto de “Tocarse la Nariz” significa en Inglaterra “guardar un secreto”, pero en Italia es una advertencia amistosa: “cuidado hay peligro”. Por su relevancia, el autor plantea alguna reivindicación comparativa: “Conocemos muchos mapas lingüísticos, pero ningún mapa del Gesto”.

En un sentido parecido Knapp (1982:42) alerta sobre una concepción aislada de *la comunicación no verbal*, destacando la importancia de una concepción global de todo el proceso de comunicación. El carácter ‘complementario’ de esta comunicación no verbal se evidencia con algunos verbos, que pueden servir para “repetir, contradecir, sustituir, complementar, acentuar o regular la comunicación verbal”. Esta ‘categoría sin verbalidad’

tiene gran importancia en el “sistema total de la comunicación”, por la gran cantidad de “señales informativas” que proporciona en áreas fundamentales de la vida cotidiana.

En el *Concepto de la asignatura de dibujo en 1º B.U.P.* se plantea la *Importancia del lenguaje visual* y en ese marco se presenta la polaridad esencial de la comunicación, emisor / receptor (“realizado el mensaje por el emisor, e interpretado por el receptor”). Amo (1975:7) pone el ejemplo de un arquitecto que realiza un dibujo / mensaje. Para que el proyecto pueda ser construido requiere una interpretación del albañil / receptor (“no hay forma posible si no es a través del dibujo”). El componente visual (código) puede ser indispensable, pues en algunas circunstancias, el “lenguaje visual es el único modo de poder transmitir una idea”, para lo cual se han de “conocer las normas o código” empleados.

La misma polarización la encontramos en una definición de comunicación procedente de otra fuente documental lingüística, la de Enric Redal (coordinando un equipo de expertos lingüistas), con la misma dialéctica entre emisor y receptor, mediando un código compartido. Redal (2005-L1:16) señala que este “código puede ser lingüístico”, como el lenguaje humano, “o no lingüístico”, como el código de señales de los semáforos. El fundamento es que hay “comunicación” siempre que se “transmite un mensaje.”

Sin embargo, la relación del arquitecto con el dibujo es para Uria algo más sofisticada de la planteada inicialmente en el libro de dibujo de 1º B.U.P. En este lenguaje arquitectónico el pensamiento tiene una importante implicación, en relación con el conocimiento y frente a la percepción / fruición, formando parte de toda una Teoría de la Información y de la Comunicación. Leopoldo Uria (1975:399) indica que la influencia de la “fijación gráfica en el diseño opera en la proyectación” pero curiosamente no en la fruición, que necesita un “contacto directo con la obra.” En este sentido se considera el “conocimiento a través de documentos” como una fruición indirecta, incluyendo la mediación de la escritura.

Lucía Lazotti (1983:61), a propósito de *Signos comunicativos y lenguaje visual*, introduce el campo semiológico en la didáctica de la educación visual, utilizando tanto signos intencionales como no intencionales. Aporta una importante definición comunicativa de “un signo visual”, que entiende como “una asociación entre un significante que percibimos con la vista y un significado al que remite”. Por las implicaciones en la didáctica de la educación visual (relacionada con el campo semiológico) es importante: “señalar las subdivisiones entre signos intencionales y no intencionales, signos motivados y signos arbitrarios”.

En el *Concepto de la asignatura dibujo en 1º B.U.P.* en la que se incluye *La comunicación visual*, también se alude a comunicaciones condicionadas por la intencionalidad. Amo (1975:8) realiza una distinción equiparable, cuando señala dos tipos de comunicaciones visuales: unas naturales o “casuales y otras intencionales” o creadas por el hombre. Y subraya que la “comunicación visual difiere del lenguaje visual” en que la primera también puede ser emitida por la naturaleza.

Lazotti (1983) desarrolla esta dualidad, entre signos intencionales y no intencionales, poniendo como ejemplo del primero un cartel publicitario que, como diseño gráfico, corresponde al campo disciplinar de las artes aplicadas. Aporta la siguiente definición:

Los signos *intencionales* son los emitidos por un emisor con la precisa intención de enviar un mensaje; los signos *no intencionales* son los que transmiten una información, sin que exista la intención de hacerlo (Lazotti, 1983:61).

También se interesa por la imagen de un film como fuente de información que genera comunicación visual intencional (como el cartel). Mientras que para Lazotti (1983:61) otros ejemplos de signos visuales no intencionales son las “huellas que un animal” deja sobre el terreno, donde “el significante” (es decir, la huella) nos informa del hecho, aunque el animal no tenga la intención expresa de informarnos y también es una comunicación visual ‘vital’.

Desde la cultura francesa Marcel Martin (1990:20), crítico de cine e historiador, en *La langage cinématographique* reivindica la escritura cinematográfica como lenguaje (equiparable con el verbal) y su normalización como medio de comunicación. Se ha “convertido en lenguaje gracias a una escritura propia” característica de cada realizador (*estilo*) y precisamente por eso se ha “convertido en medio de comunicación” (incluso de propaganda). Clarifica el objetivo ‘didáctico’, que “no deja de prestarse a controversias” en su afirmación:

Lo que esta obra pretende demostrar es que el cine es un lenguaje, analizando los innumerables medios de expresión que usó con flexibilidad y eficacia comparables con las del lenguaje verbal (Martin, 1990:20).

También desde la cultura italiana el diseñador Bruno Munari (1973^a:75) se interesa por la *Comunicación visual*, aportando un par de categorías de mensajes, (“la comunicación puede ser intencional o casual.”), en lo que coincide plenamente con los

autores ya citados. En su definición de comunicación visual aparece una concepción cuantitativa ‘expandida’: “prácticamente es todo lo que ven nuestros ojos”

Por su parte Lucía Lazotti (1983:61) en el epígrafe *Signos comunicativos y lenguaje visual* añade a la categoría de lenguaje visual los signos motivados y los arbitrarios. Denomina “signos *motivados*” en los que existe una “relación natural” (no establecida convencionalmente por las personas) entre el significante y el significado. En el campo visual, estos signos se definen como “*íconos*” (imágenes, dibujos y fotografías), que reproducen por “analogía figurativa” un objeto (elemento al que aluden).

Sobre los íconos tenemos un indispensable tratado, la *Iconología* de Cesare Ripa, publicado en Roma (1593). Aunque procede de la cultura italiana tiene gran influencia histórica / artística occidental, también popular por la pedagógica mezcla de texto e imagen, como en el cómic. Ripa (1996) ofrece un ‘tratado’, que ya desde la contraportada, se presenta su utilidad para la “comprensión de buena parte del arte moderno” (desde el barroco) y es un “monumento capital” de lo que con el paso de los siglos se ha denominado, “teoría o ciencia de las imágenes” e “imprescindible fuente literaria”. El libro funcionaba a modo de ‘diccionario’ en el que aparecían “alfabéticamente ordenadas descripciones de alegorías” y a partir de la tercera edición italiana éstas se presentaban “ilustradas con grabados” alusivos a las mismas.

Este tratado icónico se apoya en fuentes literarias clásicas y se le suele considerar como el “primer discurso sistematizado de texto e imagen.” Respecto al trabajo de Ripa (1996) se afirma en la contraportada “que la demostración visual es más efectiva que cualquier instrucción verbal”, según la “tradicón pedagógica” horaciana, añadiendo un amplio listado de referentes literarios: “Homero, Horacio, Ovidio, Virgilio, Ariosto, Dante, Petrarca, Tasso, San Agustín, Santo Tomás, etc.” Que apoyan todo un conjunto integrado por textos e imágenes sobre “alegorías y emblemas” (también atributos y símbolos), que representan las pasiones, las virtudes, los vicios humanos.

La *Iconología* de Ripa (1996) es muy importante para nuestro trabajo, por haber sido a lo largo de la historia una fuente fundamental de inspiración de los artistas (como los ya citados Charles Le Brun y Nicolas Poussin) y un referente para las artes aplicadas ‘subsidiarias.’ No Su repercusión fue tan importante en el arte que E. Mâle en su estudio sobre el arte barroco afirma que, con “Ripa en la mano podía explicar la mayor parte de las alegorías que adornaban los palacios y las iglesias de Roma.” En la contraportada del trabajo de Ripa se presenta un histórico listado de artistas a los que inspiró:

Domenichino, Pietro da Cortona, Luca Giordano, Tiépolo, Charles Le Brun, Nicolas Poussin, François Boucher, Vermeer de Delft, Juan de Arfek Francisco Pacheco, Velázquez, Palomino, Mengs e incluso el propio Goya (Ripa, 1996:contrapotada).

Lazotti (1983:61) relaciona ciertos signos con los símbolos, a los que la cultura atribuye asociaciones determinadas. Aparecen como ejemplos de “símbolos visuales en nuestra cultura”: la calavera como símbolo de la muerte y el color negro como signo de luto, entre otros. En el contexto visual se consideran “signos arbitrarios todas las señalizaciones de carreteras”, los pasos peatonales, etc. Previa definición de signos *arbitrarios*: todos aquellos en los que la “relación entre significante y significado” se establece de forma convencional (un convencionalismo arbitrario consensuado) por los usuarios de la comunicación. Valoramos especialmente aquellos signos arbitrarios que interesan a la comunicación visual, como son los *símbolos*, en los que la relación entre significante y significado es “motivada culturalmente”. Se trata de una validez del símbolo dentro de esa cultura, que lo considera natural, dado que “la cultura misma ha creado determinadas asociaciones”, que, no obstante, están contextualizadas, pues “no serán tan válidas fuera de aquella cultura.”

Sin embargo, Frutiger (1981:177) alerta sobre *El confuso empleo de los símbolos* especialmente en relación con un conjunto de nuevos signos (también marcas y señales):

Hoy se aplica la denominación de “símbolo” a menudo equivocadamente, por ejemplo, para signos, marcas y señales de nuevo hallazgo, en cuanto que éstos se diferencian del surtido alfabético y número usual.

Frutiger (1981:177) pone como ejemplo, al científico que desea usar como “nueva unidad símica una fórmula recién descubierta”, para la imagina un llamado nuevo símbolo y que sin embargo “no simboliza en justicia nada de carácter general.”

Al preguntarse *¿Qué es simbólico?* el autor destaca su papel mediador/facilitador entre el mundo invisible y el visible. Frutiger (1981:176) señala que lo simbólico de una representación es un “valor no expreso, un intermediario” entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible (religión, filosofía o magia). Su fundamento es la mediación entre lo que es “conscientemente comprensible y lo inconsciente”, papel que cumple el artista (o el artesano) que se desenvuelve “entre dos mundos” (visible e invisible).

Desde la arquitectura los símbolos se consideran en estrecha relación con el lenguaje, mientras que el significado simbólico de las palabras interesa particularmente a la filosofía. Hesselgren (1973:292) indica que mientras para los animales las señales

parecerían ser los “significados más esenciales” (quizás los únicos), para el ser humano el “significado de un objeto” puede aparecer *en vez de* otro significado como “símbolo de este último”. Se considera que el primer campo en el cual los seres humanos utilizaron “los símbolos fue el del lenguaje.” Cada palabra es (desde el principio), el “símbolo de un concepto”, un objeto, un atributo o una acción. El “significado simbólico de las palabras” interesa a los filósofos, que le dedican cierto tiempo de su reflexión, como evidencia los estudios recomendados por Hesselgren ⁶⁴

Los símbolos forman parte indisoluble del pensamiento ya desde el hombre primitivo que “confunde símbolo”, concepto simbolizado en la imagen y objeto físico, y los funde artísticamente, separándolos progresivamente de la magia. Hesselgren (1973:293) explica como el hombre primitivo “opera con estos símbolos de pensamiento” y para él estas “tres entidades se convierten en una” (símbolo, concepto y objeto). A medida que los símbolos se van librando de la magia, se constituyen en “los elementos del arte de occidente.”

La comunicación visual forma parte esencial del *Concepto de la asignatura* de dibujo en 1º B.U.P. distinguiendo el origen de la emisión de esa comunicación, polarizada entre la naturaleza (fruta de “color más llamativo” cuando está madura) y el hombre. Amo (1975:8) indica que las comunicaciones visuales humanas pueden ser: “estéticas” (el grafismo de una alfombra), “prácticas” (los planos de un forjado arquitectónico) o “reunir ambas circunstancias a la vez” (un buen cartel publicitario), como sucede con las artes aplicadas.

El hombre que estudia Lucía Lazotti (1983:60) utiliza lenguajes verbales y no verbales que, no obstante, comparten ‘la trilogía’ comunicativa básica de emisor, destinatario y un código mediador, que permite la transmisión de una información (entre quien envía la información y quien la recibe). Utilizando estos lenguajes “comunica con: las palabras, con los gestos, con las imágenes”, (también con los sonidos, con las expresiones del rostro, con la posición del propio cuerpo) e, “incluso con el *espacio social*”.

Desde la construcción misma del concepto de la asignatura de dibujo en 1º B.U.P. se destaca la importancia del aprendizaje del “código completo” de la comunicación visual y la progresión docente, desde la captación de los mensajes visuales, hasta la capacitación para emitirlos correctamente. Amo (1975:8) considera que ante la enorme cantidad de

⁶⁴ Langer, S., *Philosophy in a New Key*, Nueva York, 1942; Hayakama, S.J. *Language in Action*, N.Y. 1941.

mensajes visuales que nos rodean se requiere una educación completa, acotada entre la captación y la emisión (que también afecta al dibujo codificado).

Los signos comunicativos, tanto verbales como no verbales, tienen un elemento perceptible o “significante” y un elemento no perceptible o “significado”, que forman parte del código comunicativo. Lazotti (1983:60) señala que un “código comunicativo” está formado por un sistema organizado de “signos” y:

Cada signo (verbal o no verbal) se caracteriza por la “biplanariedad”, es decir, por la presencia en este signo de un elemento perceptible por medio de los sentidos (un sonido, un elemento acústico o visual) y de un elemento no perceptible (un concepto o una idea) al que se refiere. El primero se define como *significante* y el segundo como *significado*.

Al igual que un idioma, la comunicación visual tiene unas “normas concretas” que afectan a “formas”, colores (“cromatismo”) y “texturas”, que fundamentan ese lenguaje comunicativo y forman parte de la cultura. Amo (1975:9) señala que conocer la comunicación visual es “como conocer un idioma”, el cual es “universal” porque está realizado “con imágenes.” Su estudio desarrollará las “facultades de observación, sensibilidad y razonamiento”, sin cuyos conocimientos nuestra “cultura” sería incompleta.

Por tanto, son aspectos de una gran importancia, corroborada al coincidir con los fundamentos de la comunicación visual establecidos desde la cultura italiana del diseño. Forman parte de las comunicaciones de la sociedad de consumo en los que destaca la especial relevancia de la forma y el color que nosotros estamos estudiando. Zimmermann (1973:3) señala que la mayoría de estos “comunicados son bidimensionales y gráficos”, tienen un soporte plano y constan de “signos, letras, colores y formas” y suelen corresponder a la disciplina de artes aplicadas denominada diseño gráfico.

En la *promenade* urbana contemporánea prolifera todo tipo de comunicaciones, incluyendo signos y señales (incluso útiles como las de tráfico) como apunta Zimmermann (1973), una autoridad en diseño gráfico. En el entorno urbano contemporáneo proliferan “toda clase de comunicados”, muy insistentes y llamativos (por sus formas, colores, letras, signos, fotografías) a modo de ejemplo:

De las señales de tráfico a los quioscos, de los carteles publicitarios a los rótulos luminosos, de las fachadas de los edificios a los escaparates, las ciudades han llegado a ser unos verdaderos soportes para obligar, manifestar y divulgar por medio de comunicados de índole visual (Zimmermann, 1973:3).

Día tras día y de la mañana a la noche, con omnipresencia incluso en los interiores:

[...] libros, revistas, diarios, televisión, envoltorios y etiquetas de productos de consumo con otras tantas presencias del mismo fenómeno (Zimmermann, 1973:3).

Sin tregua alguna nos rodea la sociedad de consumo y desde la cultura italiana nos ilustra Gillo Dorfles, quien nos aporta una *Introducción* a esta situación cultural. Incide sobre la relación entre símbolo y consumo en tanto importantes fundamentos semánticos del *zeitgeist*. Dorfles (1972:19) presenta los tres principios fundamentales, sobre los que estructura su texto: el *símbolo*, la *comunicación* y el *consumo*, que aparecen “íntimamente ligados entre sí”, y vienen a constituir una especie de tríada (de “trinidad semántica”) de nuestra era, “simbolizadora” y de enorme “desarrollo comunicativo.” A estas dos expresiones de nuestra cultura se une también un “incesante y general consumo”, que poco a poco compromete y “degrada los elementos simbólicos” que la “red comunicativa” ha puesto a nuestra disposición.

Desde el lenguaje, Redal (2005-L1:16) hace una distinción entre signo, icono y símbolo, incluyendo las señales de tráfico apuntadas también por Zimmermann, considerando que “un signo es cualquier cosa que representa o da a entender otra”. Se pueden diferenciar varias clases de signos según las relaciones que guarden con el “objeto significado.” Si esta relación es natural o de semejanza entonces “se habla de icono” (como en el caso de algunas “señales de tráfico”). Si la relación es arbitraria se habla de “símbolo” (como la “bandera de un país”).

En cierta reciprocidad, Gillo Dorfles defiende una concepción amplia del lenguaje como “complejo signico-semántico”, en un contexto de comunicación entre seres pensantes que por extensión incidiría sobre el pensamiento, y que también interesó a Descartes. Dorfles (1972:81) destaca el lenguaje entre todas las actividades humanas, porque es la que “más prevé y reclama una formulación conceptualizada” de nuestro “patrimonio imaginístico”. Y porque esta concepción de lenguaje (dentro del epígrafe de *Palabra e imagen*), “solo” a través de una “concatenación simbólico-semántica, es posible” cualquier comunicación entre seres pensantes.

En este campo el autor italiano recurre a la autoridad de Maldonado, un referente de culto en la docencia alemana del diseño desde la HfG de Ulm. Citando a Lorenz subraya el carácter inequívocamente humano de los signos en la comunicación humana, mientras que las señales corresponden a una comunicación animal o maquinista. Dorfles (1972:81) utiliza la referencia bibliográfica de Tomas Maldonado, en el *Bollettino* de la

Hochschule für Gestaltung de Ulm, julio 1959, donde entre otras cosas se hacen afirmaciones sobre el signo, como las aportadas en 1942 por K. Lorenz:

La comunicación entre los hombres se efectúa por medio de signos... La comunicación sin signos, realizada por medio de señales, no es una comunicación específicamente humana (Dorfles, 1972:81).

En otra fuente documental lingüística se explican los *Constituyentes del signo*. Tenemos el significante, que corresponde a la imagen o palabra, y el significado, que es la idea, la unión de ambos constituye el signo. Redal (2005-L1:16) establece que en el signo se pueden distinguir dos partes: “el significante y el significado.” Concretamente: “el significante es el gesto, el sonido, la imagen, la palabra o cualquier otro estímulo con el que pretendemos decir algo a otro ser”. Como ejemplo indica que en nuestro contexto cultural una cruz verde es “el significante de un signo” que indica la cercanía de una farmacia. Por otra parte, este significante, se relaciona con “el significado que es la idea que pretendemos transmitir”. En el ejemplo anterior, el significado de la cruz verde es, la cercanía de una farmacia. Redal (2005-L1:16) concluye que como resultante de su interacción se presenta el signo, de tal modo que “la unión de significante y significado forma, pues, el signo”. Así, en el anterior ejemplo sanitario, “el signo” de la cruz verde “(significante)” indica la proximidad de la farmacia “(significado)”.

Sobre significados y significantes en la comunicación visual, y desde un enfoque pedagógico explícito en *Comunicación visual y escuela*, tenemos la aportación de Lucía Lazotti, Licenciada en Psicología que trabaja desde hace años en el campo de la teoría y la experimentación de la didáctica de las artes visuales. La autora establece una afinidad entre el lenguaje visual y otras estructuras (lógica y gramática). Lazotti (1983) desde la contraportada de su texto plantea que “la psicología y la pedagogía sustentan las formulaciones”, en torno a los elementos específicos relativos a la “estructura del lenguaje visual”. Se trata de una estructura emparentada con la “lógica y la gramática”, en la que los “significados y los significantes forman parte de la función comunicativa”.

Gillo Dorfles establece un umbral teórico para la comunicación, el “pensamiento sin palabras”. Citando nuevamente a Tomas Maldonado, se plantea el límite disciplinar teórico y futurible hasta la ‘comunicación’ (entrecomillado) de los parapsicólogos y sus señales (que no signos). Dorfles (1972:82) intenta acotar los márgenes de la comunicación: “Hasta ahora no ha sido nunca posible constatar empíricamente una comunicación sin signos, sin señales animales o físicas” (Maldonado). Esta hipotética posibilidad de comunicación que atribuye en el límite a los “parapsicólogos” y los “meta psicólogos”,

también hasta aquí se necesita un discernimiento teórico entre signos y señales como apunta Maldonado ⁶⁵:

Pero incluso en estos casos sería necesario aún examinar si los fenómenos acústicos y ópticos del pretendido ‘fluido psíquico’ no pueden ser también definidos como ‘signos’, y no solo como señales (Dorfles, 1972:82).

Zimmermann (1973:4) destaca la importancia pedagógica para la cultura del diseño (y la comunicación visual) de la HfG de Ulm, (donde fue docente Maldonado) en la trayectoria iniciada por la Bauhaus y añadiendo otros referentes suizos, que llevaron a la “internacionalización de las propuestas pedagógicas” de vanguardia. Además, se apuntan otras personalidades como Max Bill, Armin Hoffman, Bruno Munari, Emil Ruder, Josef Müller, Brockmann, etc., que “influyeron y educaron” a sucesivas generaciones de diseñadores.

Otros textos que estudian los fundamentos históricos del diseño destacan la importancia de la HfG de Ulm, junto con otras instituciones pedagógicas internacionales, para inculcar una concepción cultural en la función social del diseñador, por encima de aspectos económicos preeminentes habituales. Sparke (2010:189) señala que, en su mayor parte, la enseñanza del diseño en la posguerra:

[...] ya fuera en el Royal College of Art de Londres, la Hochschule für Gestaltung de Ulm en Alemania, el Institute of Design de Chicago o el Cranbrook Institute, en todos los cuales se adoptaron modelos diferentes de pedagogía del diseño.

Estaba fundamentada en la ideología del movimiento moderno y alentaba a los potenciales diseñadores a “considerar su función como cultural, además de económica”, según Sparke (2010:189).

Más allá del carácter comercial, que participa de una “grave polución” visual asociada a la enorme cantidad y anarquía de las comunicaciones visuales contemporáneas, Zimmermann (1973:3) alerta (con cierto pesimismo) sobre estos “pilares fundamentales” del sistema. Sin embargo, la alternativa pedagógica se encuentra en las páginas siguientes a su prólogo en *Diseño y comunicación visual*.

También contribuye a esta contextualización disciplinar de la comunicación visual, el estudio de Gillo Dorfles sobre el consumo (con el desgaste de las formas, implícito) y el

⁶⁵ *Bollettino* de la Hochschule für Gestaltung de Ulm, julio 1959, p. 70.

zeitgeist. Dorfles (1972) es presentado en la contraportada del texto como profesor de Estética de la Universidad de Milán, que pone de relieve:

[...] aspectos tan decisivos del mundo actual como la comunicación, cada vez más intensa, más rápida, más general; la importancia de los sistemas de símbolos, cuyo uso por parte de la comunicación es creciente, y el fenómeno, tan acelerado, del consumo o desgaste de las formas.

Dorfles aparece en otros libros de fundamentos de diseño y cultura, junto con otros representantes de la cultura francesa como Barthes y Moles, muy apreciados en la HfG de Ulm con Maldonado al frente. Sparke (2010:207) destaca la importancia de la lingüística en la docencia del diseño y afirma que “la sustentación lingüística del trabajo de Barthes se convirtió rápidamente en una característica de un enfoque más general”, aplicándolo al “análisis de los objetos de diseño”. A lo largo de los años cincuenta, algunos escritores más (entre ellos destacan “Gillo Dorfles y Abraham Moles”) utilizaron una “perspectiva semiótica” desde la que “debatir sobre el significado de los objetos”, en particular con los que “no confirmaban la idea convencional del buen gusto”. Sparke (2010:207) señala que algunos profesores de la HfG (fundada en 1953 en Ulm, Alemania) intentaron también desarrollar un “enfoque lingüístico en el análisis del diseño”, entre ellos destaca el argentino Tomás Maldonado (nombrado ‘director’ de la Hfg en 1956), que lideró el denominado enfoque científico.

Zimmermann (1973:4) considera que, aunque el aspecto estético es relevante en una “propuesta comunicativa”, no por ello se puede considerar al diseñador como un artista (en el “sentido convencional de la palabra”), dado que basa sus elaboraciones en “otros supuestos.” El diseñador debe ser intermediario entre el emisor y el receptor del mensaje. Su función está más allá de la ‘artisticidad’ estética (su campo disciplinar son las artes aplicadas), ya que equilibra la “sobrecarga de lenguaje subjetivista” e integra otros condicionantes técnicos, económicos, psicológicos y sociales.

Representantes de la cultura francesa como Roland Barthes también contribuyen al diseño con otro lenguaje integrador. Al igual que en la concepción integradora de disciplinas propuesta por Zimmermann para el diseñador, Barthes en tanto que crítico cultural combina “el pensamiento antropológico” de Lévi-Strauss y “el trabajo semiológico” de Saussure, en el desarrollo de un modelo analítico para cuestionar ciertas manifestaciones culturales populares. Sparke (2010:207) recuerda como Barthes describía y analizaba el panorama general de la “cultura popular contemporánea”, que incluía tanto al “coche Citroën DS” como a los productos de plástico.

Barthes se interesa más por la imagen del objeto que por su uso, en función de la enorme repercusión que tienen los medios de comunicación en la cultura popular. Sparke (2010:207) señala que, aunque los diseñadores siempre habían “entendido tácitamente la importancia de la imagen”, no obstante, la crítica que había acompañado a su trabajo pretendía “equiparar sus logros con los del arquitecto y el ingeniero,” pero ‘solo’ a nivel técnico. Por tanto “no había reconocido” ni admitido “su aptitud como creadores y manipuladores de imágenes” en el contexto del mercado, un aspecto crítico sobre el que Barthes realizó grandes aportaciones.

Los fundamentos de la comunicación visual también se establecen desde la cultura italiana del diseño, que se introduce en otra cultura mediante un viaje pedagógico al máximo exponente de la sociedad de consumo, Estados Unidos. Recordamos como influyó este nuevo mundo al arquitecto Loos, pero en el caso de Munari, artista diseñador, la influencia cultural se produce a la inversa. Zimmermann (1973:4) señala la influencia cultural intercontinental’ cuando Munari fue:

[...] invitado por la escuela de diseño de Harvard en EE.UU., expone, a través de cincuenta cartas y de ejercicios realizados por los alumnos, cómo éstos llegan a comprender y dominar la “materia prima” del diseño.

Esta ‘colonización’ cultural europea se produce curiosamente en el único edificio de Le Corbusier en USA, donde también utiliza su característica *promenade*. Además, el autor del texto es un francés, Jean Louis Cohen, especializado en Le Corbusier, también francés (de origen suizo). Cohen (2004:48) explica como L.C. diseña el Carpenter Center for the Visual Arts (1959-1962), concebido a modo de “paseo arquitectónico” que une las dos calles y atraviesa un volumen que utiliza las formas flexibles “surgidas en el estudio del pintor” (el mismo L.C.) En el primer esbozo la rampa del paseo se presenta como una espiral y que en la versión final la *promenade* se materializa como una delgada superficie de hormigón en “forma de S que une las calles”, casi en un despegue y “atraviesa el Centro por un gran portal”, donde los “transeúntes pueden ver los estudios”.

Las cincuenta lecciones sobre comunicación visual, las imparte Munari en un lugar especializado en esta disciplina, el Carpenter Center for the Visual Arts de Cambridge, Massachusetts por encargo de Harvard University y casi en la mítica fecha de mayo del 68 (desde primeros de febrero hasta finales de mayo de 1967). Otro centro especializado equiparable, el Centro de Artes Visuales en Ohio, lo diseñará veinte años después Eisenman, arquitecto autóctono (integrante de ‘los blancos’ / *Five* de Nueva York, ya

citados), no obstante, muy influenciado por la cultura posmoderna francesa. Munari (1973^a:9) en este ambiente ideal tanto desde el punto de vista “humano como funcional”, puede experimentar algunas “innovaciones” relativas al “método de enseñanza de los elementos básicos del diseño y del lenguaje visual”. Plantea un nuevo “método” de enseñanza basado, “no en los antiguos criterios de lo bello y de lo feo”, sino en lo que es “acertado o equivocado”, de acuerdo con un determinado “principio informador”, con lo que ‘normaliza’ la racionalidad (cartesiana o no) en la docencia de los fundamentos del diseño.

La enseñanza de los elementos básicos del diseño y del lenguaje visual tiene una concepción moderna en sintonía con el ambiente / contexto, que casualmente, coincide con el método sincrético / clásico utilizado para este edificio de Harvard (Cambridge, Massachusetts). Aquí Le Corbusier en su madurez hace una ‘traducción’ de sus investigaciones plásticas más recientes y recupera algunas investigaciones iniciales. Cohen (2004:89) compara el edificio americano con el Millowners Association Building de Ahmedabad, unos bloques en varias alturas de planta libre, envuelto en unas marquesinas y “accesible por una rampa-escultura.” Le Corbusier se inspira en la totalidad de los “temas arquitectónicos y plásticos tratados desde 1945” y también “recupera unas investigaciones iniciales” como el principio *Dom-ino*. Además, utiliza para la planta en dos partes del edificio una forma de “pulmón”, que recuerda una figura presentada en 1925 en “Urbanisme” (*A propósito del urbanismo*).

La “pedagogía no autoritaria” de Munari (“adaptada a la peculiaridad de cada alumno y no al revés”), es casi simultánea en tiempo y lugar (Estados Unidos) con la pedagogía cromática que vimos con Albers. En el Carpenter Center se presentan las bases del diseño y la comunicación visual que se fundamentan en “textura, módulo, movimiento e ilusión óptica” (que también utiliza Albers a nivel cromático). Zimmermann (1973:4) valora la paciente investigación que hace con los estudiantes de esta “materia prima” del diseño y de la “comunicación visual”, desmitificando las posiciones “intuitivistas”, las “confusiones diseñador-artista” y las posturas “comercializantes” de las ‘fábricas’ de comunicación visual. En su lugar propone “el conocimiento” sólido de las “bases del diseño” a modo de fundamentos, al tiempo contemporáneos e intemporales.

Hay una primera pregunta fundamental en pedagogía que tiene carácter universal, aunque se formula desde la cultura italiana. Se refiere a la función de la escuela, de la que se deduce un proyecto de futuro y una imposibilidad, la de intentar enseñar ‘el arte’. Munari (1973^a:11) pregunta ‘retóricamente’ con sentido proyectivo:

¿Para qué sirve una escuela, sino para preparar individuos capaces de enfrentarse con el mundo del futuro próximo, siguiendo las técnicas más avanzadas?

Y desde otra pregunta cuestiona el ‘academicismo’ habitual en la docencia (consideramos que no solo en la pedagogía artística):

¿Por qué no se enseñan estas técnicas (puesto que el arte no se puede enseñar), en lugar de las del pasado? (Munari, 1973^a:11)

Sobre la comunicación visual en la escuela tenemos otra aportación de la cultura italiana, la de Lucía Lazotti, Licenciada en Psicología que trabaja desde hace años en el campo de la teoría y la experimentación de la didáctica de las artes visuales. Ella considera que en las escuelas de grado medio se debe construir un entorno apropiado, para que la educación artística esté dotada de capacidad comunicativa suficiente y que, de esta manera, resulte adecuada en la comprensión y emisión de mensajes visuales. Lazotti (1983) ya desde la contraportada de su texto establece los principales objetivos a alcanzar en el “campo escolar” (escuelas de grado medio), cuando se hace “educación visual”, y que constituye el “marco adecuado” de la educación artística. Se trata de dotar de la “capacidad de comunicar” y de experimentar mediante los “lenguajes propios de la figuración”, de comprender y producir “mensajes visuales”.

La comunicación visual aportada por el diseño puede aproximar a las escuelas de artes y oficios hacia la universidad. El diseñador y artista italiano al cuestionar la posibilidad de enseñar el arte, introduce un enigma budista. Munari (1973^a:12) compara “la máxima libertad” de elección, que se posibilita en la docencia en la universidad de Harvard con “las escuelas de artes y oficios”, de las que al menos salen operarios “técnicos expertos.” Su fundamento es que precisamente la “técnica es lo que se puede enseñar” y, sin embargo, “no el arte”. El arte “existe o no existe”, ya que es como “intentar explicar el Zen”.

También desde la cultura italiana, Dorfles introduce otras culturas en sus fundamentos, interesándose por la estética / filosofía Zen. Dorfles (1972) apunta finalmente en su texto una cuestión podría parecer “marginal y algo extraña” al tema (*Símbolo, comunicación y consumo*) que supone una pedagógica ‘confrontación’ cultural:

[...] he querido incluir en este volumen un último capítulo (que podrá considerarse como una especie de apéndice) a propósito de la estética Zen, o mejor dicho, en torno a la posibilidad de encontrar, en la confrontación entre cierto pensamiento oriental y el occidental, una nueva posibilidad de comprensión y de interpretación del arte y de la vida (Dorfles, 1972:10).

En el epígrafe *Escuela y mensaje artístico* Lazotti incide sobre la situación comunicativa de la pedagogía lingüística. Aporta algunas puntualizaciones que discuten el modelo único, al tiempo que propone distintas articulaciones del lenguaje. Lazotti (1983:113) respecto al tema de la enseñanza tradicional de la lengua italiana, cuestiona el “monolingüismo”, en tanto privilegio absoluto en el ámbito de lo verbal, al “aspecto literario de la lengua.” Se interesa por el reciente acceso de las “distintas articulaciones del lenguaje verbal” y, la referencia al uso de las “distintas variedades de la lengua” italiana y a la exigencia de saberlas utilizar de manera adecuada a la “situación comunicativa.”

Munari (1973^a:13) aporta en Harvard una pedagogía italiana experimental, procedente del diseño. Destaca como los estudiantes en la inscripción en el curso quieren “experimentar los nuevos medios” de comunicación visual: “Quiero seguir este curso porque me gustan las cualidades de libertad y de experimentalismo del Diseño Italiano y quisiera aprender más.”

Lazotti establece cierta analogía entre el cuestionamiento de aquel modelo ‘histórico’ dominante en el lenguaje verbal y las innovaciones en la educación artística relacionadas con el lenguaje visual, tales como la iniciación a la lectura de obras de arte. Lazotti (1983:113) se interesa por lo sucedió en el “ámbito del lenguaje visual.” Con la institución de la escuela obligatoria, en 1962, se aceptó el principio de una “educación artística” a nivel de instrucción obligatoria. Con ello se reconocía la “función educativa” de todas aquellas “actividades”, que utilizan como medios expresivos los propios de la “expresión artística.” Incluía la necesidad de iniciar a los alumnos a la “lectura de obras de arte.”

En el inventario de temas relacionados con la comunicación visual, destacan algunos que venimos desarrollando como parte de los fundamentos del diseño. Es el caso de la percepción visual y el contraste figura-fondo, de especial importancia para una lectura funcionalmente apropiada. Munari (1973^a:15) propone una concepción ‘expandida’ de la comunicación visual:

[...] que va desde el diseño a la fotografía, a la plástica, al cinema; de las formas abstractas a las formas reales; de las imágenes estáticas a las imágenes en movimiento; de las imágenes simples a las imágenes complejas;

Pero también interesan los aspectos psicológicos en la percepción comunicativa:

[...] a los problemas de percepción visual, que se refieren al aspecto psicológico del problema, tales como las relaciones entre la figura y el fondo (Munari, 1973^a:15).

Recordemos que desde el lenguaje arquitectónico se plantea un interés similar por la percepción en relación con la psicología. Hesselgren (1973:XXI) desde la *Introducción* proclama ya su orientación: “Este libro trata solamente de la psicología de la percepción aplicada”.

Lucia Lazotti reivindica la integración pedagógica de la comunicación visual, como lenguaje equiparable al modelo único de docencia, aquel basado en la lectura visual de la obra de arte. Lazotti (1983:113) va más allá, e incluso cuestiona la artística docencia excluyente cuando se propone como “único ejemplo de lectura visual la obra de arte”, “ignorando” así la presencia en la comunicación visual de “otras variedades de lenguaje visual” que constituyen aspectos “fundamentales de la cultura”.

En el repertorio de fundamentos de comunicación que propone Munari, aparecen algunos de los que nos venimos ocupando, aquellos que se interesan por la lectura. Particularmente aquellas expresiones gráficas funcionales relacionadas con la tipografía que facilitan la lectura de un texto con especial consideración a la legibilidad (contraste y color) junto a otros fenómenos perceptivos (mimetismo, moaré, ilusiones ópticas, movimiento aparente, imágenes y ambiente, permanencia retínica e imágenes póstumas). Munari (1973^a:15) destaca el valor comunicativo de todas las expresiones gráficas, desde la “forma de un carácter de letra” a la compaginación de un periódico, y también (como vimos con Frutiger) del “límite de legibilidad” de una palabra, a todos los “medios que facilitan la lectura” de un texto.

En la sociedad contemporánea se utilizan una gran cantidad de variedades de lenguaje visual, lo que ‘exige’ en la escuela una formación plural en esta disciplina, equiparando la pedagogía cultural de la obra de arte con “el cine, la publicidad y los cómics”, que incluso tienen una mayor difusión popular que aquella. Lazotti (1983:114) insiste en que la “obra de arte es solo uno de los modos” de expresión de la cultura a través del “lenguaje visual”, y presentar únicamente ejemplos artísticos significa “separar la escuela de la sociedad” y de la vida del alumno, que vive en una “cultura compuesta por una gran variedad de mensajes visuales.”

La pluralidad de la comunicación visual tiene un común denominador, la “objetividad” (a discernir entre el bloque de imágenes y de “sensaciones subjetivas”). Los aspectos funcionales del diseño, como la legibilidad deberían ser compartidos / consensuados por diferentes ámbitos culturales. Munari (1973^a:15) señala la necesidad de

que la imagen utilizada sea “legible por y para todos” y de la misma manera, ya que en otro caso “no hay comunicación visual sino confusión visual” (su ‘antónimo’).

La objetividad (imágenes que son “comunes para muchos”) implica la valoración de “forma y colores” (que nosotros atendemos más detenidamente en nuestro estudio), componentes esenciales para un adecuado lenguaje visual. Munari (1973^a:16) destaca la conveniencia de una ‘pedagogía’ constante, pues, aunque una gran parte del “lenguaje visual es ya conocido”, es necesario tener siempre “al día la documentación” sobre el tema, y la “experiencia personal” es lo más útil.

Redal (2005-L1) también aporta desde la *Lengua*, una objetividad muy pedagógica en el desglose y clara definición de los elementos implicados en el proceso de la comunicación. En el inventario de conceptos aparecen el emisor, el receptor, el mensaje, el canal, el código, el referente, la situación y el contexto. El autor los va describiendo sucesivamente. Nosotros destacamos el mínimo indispensable, los tres primeros componentes:

1. El emisor es el ser que construye y transmite el mensaje.
2. El receptor es el ser que recibe e interpreta el mensaje.
3. El mensaje es la información que el emisor transmite al receptor (Redal, 2005-L1:17).

Munari (1973^a:66) se plantea un cambio de paradigma en la concepción docente, ayudándose con verbos sustractivos como “abandonar” y “abolir”, desmitificando las escuelas de arte como ‘creadoras’ de genios. Al tiempo que se toma en consideración la disciplina de la comunicación visual, también integrada dentro de las artes aplicadas.

Podemos educar para comprender el arte (la comunicación visual), pero no podemos formar artistas, y mucho menos genios (Munari, 1973^a:66).

También se pronuncia respecto a la docencia en las escuelas de arte, cuya enseñanza es necesario aligerar, lo que implica una revisión crítica:

[...] abandonar los prejuicios que ligan el arte a unas técnicas determinadas, entrar en conocimiento de las nuevas técnicas, pensar que no todo el arte está destinado a la eternidad, abolir la idea de una escuela para la producción de obras de arte para una élite (Munari, 1973^a:66).

Y, sobre todo: “no hablar de arte sino de comunicación visual”.

Redal (2005-L1) concluye el inventario de *Los elementos de la comunicación* destacando la forma en que aparece el código como sistema de signos (vimos que este extremo interesa a otros autores):

4. El canal es el medio por el que circula el mensaje.
5. El código es el sistema de signos con el que se construye el mensaje (Redal, 2005-L1:17).

Sin olvidar aspectos ‘periféricos’ fundamentales:

6. El referente es la realidad externa a la que se refiere el mensaje.
7. La situación es el conjunto de circunstancias que rodean el acto de comunicación.
8. El contexto es lo que se expresa antes y después del mensaje (Redal, 2005-L1:17).

También Bruno Munari se interesa por los códigos (“codificación”) en su inventario de los componentes de la comunicación visual, elevando de ‘categoría’ (contenedor) a los *Códigos visuales*, fundamentando su atención en la polarización emisor / receptor. Munari (1973^a:68) considera que la condición esencial para su funcionamiento es la “exactitud” de las informaciones, la “objetividad” de las señales, la “codificación unitaria” y anticipando la actual proliferación de noticias falsas, también la “ausencia de falsas interpretaciones”. Todas estas condiciones se pueden alcanzar solamente si las dos partes indispensables (emisor y receptor) que participan en la comunicación, tienen un “conocimiento instrumental” del fenómeno.

Enric Redal (2005-L1:17) desglosa las cuatro *Condiciones del acto de comunicación*, intentando ir más allá de la trilogía mínima de emisor, mensaje y receptor (“no garantiza que haya comunicación”), sin olvidar las posibles erratas. Redal avisa que la comunicación solo se produce cuando el “receptor interpreta correctamente el mensaje.” Y para que la interpretación sea adecuada, han de darse varias condiciones, empezando por (1.) Que el “mensaje llegue con claridad” al receptor. La presencia de “ruidos o interferencias” puede dificultar la recepción del mensaje.

Los códigos visuales utilizados en la comunicación visual pueden ser espontáneos o diseñados de manera ‘artificial’. Como sucede con las señales de tráfico, que valoran la relación figura fondo, tomando en consideración la información y el soporte (“dos componentes” fundamentales de la comunicación visual). Munari (1973^a:69) define como “soporte exacto” aquel que ha sido comprobado tanto como “código visual” y como “medio material.” Un código visual puede ser establecido “a priori de una manera artificial” como en el caso de las señales (navales, de tráfico, etc.), de los grados militares,

o de las siglas industriales. Mientras que “código espontáneo”, podría ser el que se expresa en relación con un ambiente concreto, en el que “los individuos se reconocen”: por ejemplo, la comunicación visual con el “vestido gris de los empleados.”

Bajo el título *La lengua, sistema de signos y reglas*, Redal (2005-L1:18) afirma que “cada lengua es un código”, en tanto que los “signos lingüísticos” utilizados están relacionados por “reglas” de uso, que “rigen la formación y la combinación de esos signos.”

Entre los *Códigos visuales* que Munari (1973^a:69) utiliza en su inventario de comunicación, destaca la importancia del signo y el color, que deben relacionarse apropiadamente con el mensaje. En este sentido se consideran soportes para la comunicación visual “el signo, el color, la luz, el movimiento”, entre otros.

Continuando con el desglose de las cuatro *Condiciones del acto de comunicación*, Redal (2005-L1) después de cuidar la transmisión del mensaje para que llegue sin interferencias, destaca la importancia de controlar que el mensaje esté adecuadamente construido y con información ‘válida’. Pero no menos importante es la apropiada relación semántica entre los significantes (emisor) y los significados (receptor). Es decir:

2. Que el mensaje esté correctamente construido por el emisor y contenga una información coherente. Y a la vez, que el receptor reconozca los significantes enviados por el emisor y sea capaz de asociar a esos significantes los significados correctos (Redal, 2005-L1:17).

Las peculiaridades del receptor (tipología, “condiciones fisiológicas y sensoriales”) deben ser también estudiadas, para detectar la existencia de filtros (como el “grado cultural”), que pueden interferir o llegar a impedir la transmisión final de la información. Munari (1973^a:70) señala que siempre se trata de un “problema de claridad, de simplicidad.”

Precisamente la tercera de las condiciones del acto de comunicación que interesa a un lingüista incide sobre la importancia del receptor. En tanto que este “interprete” adecuadamente los significados finales y, en cierto modo, traduzca correctamente la intencionalidad de los significantes del emisor. Redal (2005-L1:17) precisa (3.) Que el “receptor interprete correctamente” las intenciones del emisor.

Desde el diseño se establece un paralelismo pedagógico entre la comunicación visual y el aprendizaje de una lengua, aun reconociendo comparativamente las limitaciones del lenguaje visual. Munari (1973^a:71) entiende que:

Conocer la comunicación visual es como aprender una lengua, una lengua hecha solamente de imágenes, pero de imágenes que tienen el mismo significado para personas de cualquier nación, y por tanto de cualquier lengua.

Considera que, a pesar de la inferioridad del lenguaje visual respecto al hablado, el visual es más universal (e incluso también narrativo):

El lenguaje visual es un lenguaje, quizás más limitado que el hablado, pero sin duda más directo. Un ejemplo evidente lo hallamos en el buen cinema, en el que no son necesarias las palabras, si las imágenes narran bien una historia (Munari, 1973^a:71).

La última de las cuatro *Condiciones del acto de comunicación* estudiadas por Enric Redal incide sobre el receptor, en el mismo sentido apuntado por Munari respecto a su grado cultural o conocimiento de la realidad implícita en el mensaje. Redal (2005-L1:17) precisa:

4. Que la realidad a la que se refiera el mensaje sea adecuada para el conocimiento del receptor. Así, si no tenemos conocimientos de Medicina difícilmente podremos leer un libro muy especializado sobre esta materia.

Las comunicaciones visuales permiten extraer “conocimientos sin utilizar palabras”, por tanto, con validez para los analfabetos, utilizando también como fuente de información ‘la persona’ en sí (y su entorno). Algo que finalmente tiene aplicación en diseño de interiores (“ambientación de lugares”) utilizando los códigos de materiales y colores plenamente asumidos por la cultura. Munari (1973^a:71) indica que no solamente las imágenes son comunicaciones visuales sino también el “comportamiento” de una persona, su manera de “vestir”, el orden o el desorden de un “ambiente”, donde un conjunto de “materias y colores” pueden dar sentido de miseria o de riqueza. Precisamente estos tipos de comunicación visual son utilizados con frecuencia en:

[...] la ambientación de lugares que han de dar una comunicación visual de prestigio o de recogimiento, de trabajo o de confort. Existen materiales y colores ya consagrados por el uso, como el color rojo, el mármol, los metales preciosos, o bien las materias rústicas, la tela de saco, las materias plásticas, que dan informaciones precisas (Munari, 1973^a:71).

Robert Sommer (1974:129) estudia el comportamiento de la persona en el espacio, en relación con el diseño interior (mobiliario) y hace una búsqueda objetiva en relación con la proximidad comunicativa, contrastando diferentes culturas en un entorno educativo

universitario. Encontramos en *Espacio y comportamiento individual*, el estudio del “comportamiento relativo al asiento”, que relaciona la “proximidad psicológica” que puede ofrecer las distintas posibilidades de colocación. Se pidió a varios grupos de “estudiantes universitarios, en Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Suecia y Pakistán” (compuesto cada uno de 100 individuos aproximadamente), que ordenaran 37 modelos diferentes de “colocación de parejas sentadas en mesas” cuadradas, redondas y rectangulares, con arreglo a una escala que clasificaba las posiciones desde “muy íntima y psicológicamente próxima” hasta “muy distante y psicológicamente remota”. El “orden clasificatorio” resultante fue “idéntico en los cinco países.” La colocación “hombro con hombro” se consideró siempre que era la más íntima, seguida por la colocación de un “mismo ángulo”, la “situación cara a cara” y los diversos emplazamientos a distancia, diametral o “diagonalmente opuestos.”

Desde la *Lengua* se desglosa las cuatro fases del proceso de comunicación, destacando su valor cultural e implicando una interacción social. Redal (2005-L1:17) empieza por una previa valoración de todo el conjunto del proyecto comunicativo. Afirma que todo “acto de comunicación” supone una “relación social entre el emisor y el receptor”, que necesariamente condiciona el propio mensaje. El “proceso de comunicación” tiene unos preliminares y un ejemplo, (en este caso ‘tópico’) la empresa es el emisor, el anuncio es el mensaje y el público el receptor:

1. Antes de construir un mensaje, el emisor ha decidido que el receptor debe saber o debe hacer algo; ese es el motivo de la comunicación. Antes de hacer un anuncio de publicidad, una empresa decide dar a conocer mejor su producto (Redal, 2005-L1:17).

En cierta reciprocidad, desde el diseño también se establecen unos presupuestos previos en relación a los literatos (sinónimos automáticos del ordenador: escritores, novelistas, ensayistas, poetas, dramaturgos, prosistas, publicistas, académicos, estilistas, comediantes) con el diseño gráfico de sus publicaciones. Munari (1973^a:72) recuerda cierto tópico cultural, en función de que “nuestra instrucción” es de carácter “literario” y las “imágenes nunca están muy bien consideradas por los literatos”. Y en razón de este valor de comunicación “algunos literatos admiten” para su último libro, “cubiertas y disposiciones tipográficas absolutamente inadecuadas”.

Siguiendo el proceso de comunicación visto desde la *Lengua*, en la fase dos del “acto de comunicación” se debe prestar atención a la polaridad emisor/receptor. A modo de ejemplo, la empresa realizará un anuncio “adecuado al medio” que va a utilizar

(televisión, radio, prensa, etc.) “y al público” al que el producto va dirigido, gente joven, público masculino, personas con mucho poder adquisitivo. Redal (2005-L1:17) precisa:

2. Para conseguir sus objetivos, el emisor elabora un mensaje adecuado al medio que utiliza y al tipo de público al que se dirige.

En otra fase del “acto de comunicación”, se observa que el mensaje puede implicar cierto cuestionamiento deontológico, pues tras la aparente información, se pueden ocultar otros intereses relacionados con la adquisición de un producto, que impliquen una sugerencia y hasta una ‘orden’.

3. El mensaje que transmite no solamente contiene información, sino que también puede expresar una orden, una sugerencia, una crítica... En este caso, además de informar al receptor, el anuncio puede sugerirle o aconsejarle que compre el producto (Redal, 2005-L1:17).

Munari (1973^a:72) establece un nuevo paralelismo del diseño con la lengua, compara las frases confusas (más de un significado) con las “comunicaciones visuales confusas” (erratas) es decir hechas de “imágenes no muy bien definidas”, de una manera objetiva. Esta defensa de la objetividad icónica como valor comunicativo, implica un estudio de los valores expresivos que contiene cada imagen y el fondo (apropiado). En este sentido las diferentes modalidades de “percepción visual” han sido ampliamente estudiadas en psicología y consecuentemente, debe tomarse en consideración: el “límite de la percepción” de una imagen elemental, las “ilusiones ópticas”, la permanencia de una imagen en la retina, el “movimiento aparente”, etc.

La cuarta y última fase del proceso de comunicación incide sobre el receptor, al que el emisor publicitario trata de influenciar con ciertos signos implícitos en el mensaje. Redal (2005-L1:17) determina que en el “acto de comunicación” hay responsabilidades:

4. El receptor puede modificar su conocimiento o su conducta como consecuencia del mensaje; así por influencia del anuncio, puede decidir comprar el producto anunciado y no otro.

Por lo tanto, un mensaje no es neutro, “no consiste tan solo en un conjunto de signos” mediante los cuales se hace referencia a la realidad:

El mensaje es también un reflejo de las intenciones del emisor y de la relación social que en todo acto de comunicación se establece entre emisor y receptor (Redal, 2005-L1:17).

Los mensajes están sometidos a ciertas reglas de comunicación visual que los artistas han ido experimentando a lo largo de la historia y que tienen implicaciones sobre el color (“acercamiento de los colores” para mayor brillantez), la composición (“reglas”) o la geometría (“sección áurea”). Munari (1973^a:72) valora el papel renovador del dadaísmo, que al trastocar la tradición cuestiona sus reglas, que se aplicaban “cansinamente en las escuelas estáticas.” Unas “reglas que pertenecían al pasado” y se convertían en pura academia, con una concepción del arte que restringía su función de comunicación visual, para “convertirse en una cosa de élite.” Un academicismo de museo que incluso actualmente necesita intérpretes (los críticos de arte), y con todo un ecosistema artístico especulativo (que Ramírez nos descubrió) y docente, necesario para “explicar a un público ignorante” lo que quería decir el artista.

Los comentarios sobre los dadaístas que hace Benjamin (2018:50) ‘aclaran’ su deliberada confusión comunicativa, pues dieron mucho “menos importancia a la utilidad comercial” de sus obras, que a la posibilidad de “confundir en la inmersión contemplativa” de las mismas. Incluyendo en su visualidad, aspectos verbales, pues sus poemas eran “ensaladas de palabras”, aderezadas con obscenidades y toda suerte de “desechos verbales”. Intencionadamente destruían “el aura” del producto artístico (“estigma de la reproducción”), por lo que podrían considerarse antónimos de la praxis publicitaria y sus reglas de comunicación.

Benjamin (2018:51) aprecia una seductora provocación / sorpresa, habitual en la comunicación publicitaria del sistema de consumo, que no tiene nada que ver con la provocación / indignación de los dadaístas, que tratan de “convertir la obra de arte en objeto de escándalo”. Su dadaísta manifiesto tiene una “aspiración: provocar la indignación” del público. Sin una intención comercializadora, como la que décadas después escandaliza a Annie Le Brun (como hemos visto) en la nueva re-mercantilización del arte contemporáneo. En manos de los dadaístas: “la obra de arte, de atraer la mirada y seducir el oído, pasó a ser un proyectil”.

José Luis Aranguren (1975:70) también cuestiona la existencia de la obra de arte, pero desde el punto de vista de la comunicación (indispensable):

En la comunicación artístico-literaria, según una escala descendente música-artes plásticas-poesía-literatura, el receptor conserva una gran libertad respecto al emisor, en cuanto a la descodificación del mensaje.

Para Aranguren (1975:70) el papel del receptor es fundamental, ya que tiene a su disposición unas amplias posibilidades, puesto que la obra de arte es “susceptible de descodificaciones o interpretaciones completamente diferentes.” Teniendo en cuenta que la obra de arte “no existe sino en cuanto es recibida” (por una reducidísima *élite*, por minoría o por el gran público).

Desde el diseño se pretende que la objetividad de las reglas de comunicación haga innecesaria la interpretación / traducción de los lenguajes ‘ocultos’ emitidos por los artistas, más o menos elitistas. Munari (1973^a:73) cuestiona el hecho de que los artistas se hayan ido “encerrando” cada vez más en sus torres de marfil, en “sus lenguajes secretos.” La alternativa son unas “reglas para la comunicación visual”, reglas elásticas y “dinámicas” en función del progreso de los medios técnicos y científicos utilizados en las comunicaciones visuales. Que sobre todo sean “objetivas”, es decir, válidas para todos, y que den una “comunicación visual” apropiada y así “no necesite intérpretes” para que sea comprendida.

Aranguren (1975:72) en el epígrafe *Comunicación no-lingüística: música y artes plásticas*, establece ciertas correspondencias disciplinares bajo el concepto ‘traducción’. Establece cierta comparativa entre el hecho de que un intérprete decodifique unas claves musicales (notas sonoras), se haga una traducción de una lengua extranjera o, la más habitual, se lleve a cabo la traducción’ del lenguaje hablado al lenguaje escrito. La “notación musical” establece con la música propiamente dicha, lo que conceptualmente podría denominarse una “relación homóloga” a la que se da entre el lenguaje ordinario hablado y el lenguaje ordinario escrito. Por tanto, se puede observar (y luego decodificar) un “código musical” que el intérprete o “ejecutante ha de descifrar”, igual que el fragmento escrito de una lengua extranjera al traducirlo, o el de un “mensaje tele comunicado en clave”.

Descifrar la ambigüedad es difícil y en *La sintaxis de la imagen* Dondis (1980:41) se interesa por el receptor / observador del mensaje (punto), que puede confundirlo por su extraña posición centrada / descentrada en la composición, que no corresponde a la estructura geométrica previsible en el rectángulo contenedor. En la composición visual se han ‘homologado’ un par de estados contrastados de equilibrio, el “nivelado” (poca tensión) y el “aguzado” (muchacha tensión), pero también puede darse un tercer estado, en el que el “ojo ha de esforzarse por analizar” el estado de equilibrio de los componentes. Estamos entonces en una situación de ambigüedad y aunque la “connotación es idéntica al caso del lenguaje”, la forma puede describirse visualmente de una manera “ligeramente

distinta”. Analizando la posición del elemento compositivo más elemental, el punto (diríamos que y aparte, en términos lingüísticos), se observa (figura 2.26) que “no está claramente en el centro ni claramente descentrado.” Su situación es visualmente “oscura y confundiría” al observador que esperase inconscientemente “estabilizar su posición” en términos de equilibrio relativo.

La pluralidad de lecturas del mensaje o traducciones es una propiedad asociada a una ambigüedad, incluso deseada en ocasiones por el emisor de la comunicación visual. Munari (1973^a:73) potencia ‘la posibilidad’ de utilizar las imágenes más adecuadas para una determinada comunicación visual por parte del “operario visual”: hasta “llegar a la ambigüedad deseada” de la aparición de imágenes de la que puede surgir un hecho estético:

[...] a la manera de algunas poesías en las que las palabras han sido elegidas adrede para dar más información y despertar en la mente del lector antiguos recuerdos de infancia que se creían olvidados (Munari, 1973^a:73).

Su fundamento es la comparativa ofrecida por la multiplicidad:

Cuanto más aspectos conocemos de una misma cosa, más la apreciamos y mejor podemos comprender una realidad que antes se nos aparecía bajo un solo aspecto (Munari, 1973^a:73).

Dondis (1980:42) establece una correspondencia entre la “ambigüedad visual” y la “ambigüedad verbal” que no solo “oscurece la intención compositiva”, sino también “el significado.” Estudia la posición de un punto / mensaje en una composición rectangular y, al comprobar que transgrede las leyes de la psicología de la percepción (“ley Gestalt de la simplicidad perceptiva”), genera una perturbación que ella define en términos lingüísticos y que denomina “fraseología espacial sin significado” (estados “poco claros de diferenciación” en la composición visual).

La ambigüedad en la artística *Comunicación no-lingüística* es susceptible de variadas “descodificaciones” y puede tener un sentido proyectivo (incluso prospectivo). Aranguren (1975:75) precisa que el artista aparte de que emite un “mensaje constitutivamente ambiguo”, susceptible de muy diversas descodificaciones, en cuanto “profeta de su tiempo, se adelanta a él y lo conforma”.

No comparte Dondis (1980:42) esa actitud vanguardista del artista que emite un mensaje ambiguo. Concluye con una rotunda negación de la ambigüedad como estrategia de comunicación visual / lingüística, pues la “ambigüedad es totalmente indeseable” desde el punto de vista de una “sintaxis visual correcta”. La entiende contraproducente, al

“frustrar y confundir” al receptor que espera unos verbos compositivos apropiados, como: “armonizar o contrastar”, en relación contrapuesta como “atraer o repeler” y también “relacionar o chocar” como acotación conceptual. Que convendrían utilizarse para conseguir una composición equilibrada, pues idealmente, las formas visuales “no deberían ser nunca deliberadamente oscuras.”

Aranguren (1975:183) afirma que cuanto “menor cantidad de información” (es decir de novedad) aporte una obra de arte, “más fácilmente es aceptada” por la masa. Aunque la ambigüedad podría no ser problemática para el “verdadero receptor” estético, que sabe perderse en un mensaje artístico, incluso estando muy cargado de información con un porcentaje importante de complejidad (ambigüedad incluida). Las novedades artísticas (y la ambigüedad puede serlo) pueden ser difundidas culturalmente mediante la repetición y comercialización, y facilitadas por la “reproducción técnica” que “multiplica fabulosamente la asimilación.” Aranguren (1975:183) detecta otro fenómeno paralelo:

[...] se produce la “degradación” de la auténtica obra de arte, que se convierte así en la *Gioconda* usada como *réclame* comercial o en la célebre *Madonna* que, reproducida cien veces, decae en *bondieuserie*.

No obstante, Benjamin (2018:13) aprecia ciertas carencias en la reproducción técnica, pues incluso a “la más perfecta de las reproducciones le falta” siempre una cosa: “el aquí y ahora” de la obra de arte, que puede denominarse la “unicidad de su existencia” (ahí donde se encuentra). Precisamente esa “existencia única” caracteriza su travesía por el proceso de la historia, con sus cambios de dueños y posibles transformaciones materiales.

Apreciamos algunos precedentes con Benjamin (2018:14) que insiste en iconos culturales históricos, que también han sido sometidos a una reproducción técnica / manual a lo largo de los últimos siglos, como sucede (por ejemplo) con la “historia de la *Gioconda*” que incluye también las “distintas copias” que se hicieron de la misma en los siglos XVII, XVIII y XIX. No obstante, se debe valorar la histórica contribución cultural del grabado en la comunicación / difusión artística.

El sentido de copia tiene algo de no auténtico y conceptualmente sufre una aproximación a cierto arte ‘cercano’ al *kitsch* que Moles (1973:10) explica en relación con *La palabra y la cosa*. El “Kitsch se vincula con el arte” de una manera indisoluble, de manera similar a como lo inauténtico se vincula con lo auténtico. Bronch va más lejos cuando afirma que “hay una gota de Kitsch en todo arte”, en tanto que siempre ‘debe’

darse “un mínimo de convencionalismo”, se asume culturalmente la necesidad de producir cierto “placer en el público”, y ningún artista está exento de esa ‘servidumbre’.

Aranguren (1975:181) enfatiza las características propias de la comunicación artística y también alude al *kitsch*. Lo relaciona con una necesaria pedagogía (“*sui generis*”) que abra los “canales de comunicación obstruidos” por los “*clichés* recibidos”, por el arte convencional, establecido, “tradicional o *kitsch*”. Una apertura que compense la tendencia a considerar la manifestación artística de acuerdo con una pautas o patrones establecidos, y a descifrarlo con la “clave” que nos ha sido “ya suministrada”. No obstante, la realidad es que “no hay claves” que valgan frente al arte actual; no hay más que la “capacidad de disponibilidad” y de liberación para poder ser “sobre-cogidos” por él.

Moles (1973:9) señala el extrañamiento del término *kitsch*, en francés, es “poco conocido” y solo se lo empleó de un modo casual en los “trabajos científicos”, en particular los de E. Morin (*Esprit du Temps*). Se trata de un familiar “concepto universal” que corresponde particularmente a un período de “génesis estética”, a un “estilo de ausencia de estilo.” El *kitsch* se define como un exceso de información semántica, particularmente relacionada con cierto sentido del significado del confort, propio de ciertas artes aplicadas (como la decoración de interiores), asociado a una “función de confort sobreañadida” a las funciones tradicionales, a una “nada está de más” del progreso. El escritor checo (nacionalizado francés) Milan Kundera práctica una particular lucha contra el kitsch. Según el filósofo checo Václav Belohradsky, la gran tesis de Kundera es: “la verdad que no tiene conocimiento de la verdad opuesta es un kitsch. No es un dogma, sino un kitsch.”

Para comprender mejor los aspectos semánticos apuntados por Moles (y otros de nuestro trabajo) necesitamos algunas definiciones aportadas por Redal desde el punto de vista de la lengua, desglosando términos afines como *Semántica*, *lexicología* y *lexicografía*. Redal (2005-L1:219) precisa:

La semántica es la parte de la lingüística que se ocupa del significado de los signos lingüísticos. Estudia las relaciones de unos significados con otros y los cambios de significación que experimentan las palabras.

La concepción ‘expandida’ de los signos, más allá de la lingüística es esencial para nosotros, pero algunos aspectos relacionados con el vocabulario también nos interesan:

La lexicología se ocupa del estudio del vocabulario. Estudia la palabra en relación con el sistema léxico de la lengua (Redal, 2005-L1:219).

Incluso el uso del diccionario nos será útil:

La lexicografía se ocupa de los principios teóricos en que se basa la elaboración y redacción de los diccionarios (Redal, 2005-L1:219).

Con la aportación de estas disciplinas lingüísticas nos interesamos por el término *kitsch*, muy utilizado en artes aplicadas. El sociólogo francés Abraham Moles (1973:9) en el epígrafe *La palabra y la cosa* lo relaciona con la cultura alemana. El término “Kitsch” aparece en Múnich, en su “acepción moderna, hacia 1860” y es una palabra bien conocida del “alemán meridional”:

[...] *kitschen* es frangollar, y en particular hacer muebles nuevos con viejos, se trata de una expresión familiar; *verkitschen* es “hacer pasar gato por liebre”, vender algo en lugar de lo que específicamente se había pedido: se trata de un pensamiento ético subalterno, de una negación de lo auténtico (Moles, 1973:9).

Desde la cultura italiana Munari (1973^a:75) subraya la diferencia entre la “comunicación casual” y la “intencional” que implica un control del significado (recibida con el “pleno significado” conforme a la intención del emisor). La comunicación intencional o diseñada tiene una información “estética” y una información práctica, entendida “sin componente estético”, que puede tener como ejemplo una “señal de tráfico” (también un dibujo técnico o una foto de actualidad informativa).

Al considerar el punto de vista de la lengua una señal de tráfico (o un semáforo) es relativamente equiparable al dibujo, en tanto que los signos (las letras también) son una forma de representar la realidad en nuestra mente. Redal (2005-L1:16) en el epígrafe *La comunicación y los signos* define el signo como “algo que evoca la idea de otra cosa” y pone como ejemplo, la “luz roja en un semáforo” que evoca la “idea de prohibición”, lo mismo que las estrellas de un hotel “evocan la idea” de categoría. Los signos son, en general, una “forma de representar la realidad en nuestra mente”, como un dibujo representando un objeto sobre un papel, pero, aunque el dibujo sea muy realista “no confundimos” el dibujo con el propio objeto, “tampoco debemos confundir el signo con la realidad” (así ‘literalmente’ el *hiperrealismo* artístico sería cuestionable conceptualmente). Por ejemplo, una cruz roja anuncia la cercanía de un puesto de socorro (la cruz roja “es un signo”), mientras que el puesto de socorro “es la realidad” a la que ese signo se refiere.

El dibujo técnico utiliza la objetividad en beneficio de la comunicación visual, siendo indiferente a la estética por su gran carga de subjetividad personal. Munari (1973^a:78) constata la evidencia cultural de que existen “tantas estéticas como pueblos” (e incluso como individuos), en consecuencia “no se puede descubrir una estética particular de un dibujo técnico” (o en una foto periodística), lo que interesa es que “el operario visual” sepa revelarla con los “datos objetivos.”

La estética o belleza en el contexto de la *Comunicación no-lingüística* también es objeto de interferencias comunicativas, particularmente en el arte contemporáneo, que no suele someterse a un sistema tradicional de pautas o reglas. Aranguren (1975:75) observa que una Exposición de arte, “el visitante, al entrar” en ella, “esperaba” encontrarse con un conjunto de obras bellas, conforme a lo que “usualmente se entiende por belleza” (‘canónica’). Se trata de una “representación de la realidad” sensible conforme a un “sistema tradicionalmente establecido de pautas” selectivas y conformadoras.

En la *Presentación* de la pedagogía norteamericana del italiano Bruno Munari, relacionada con el diseño y la comunicación visual, se impone la lógica del sincretismo cultural y una objetividad más allá de estéticas concretas. La cohesión formal aporta una objetividad complementada con la racionalidad implícita en la dialéctica máquina / mano. Munari (1973^a:9) al entrar en su clase en Harvard no puede tener un ‘a priori’ sobre la belleza, pues los estudiantes de este curso procedían de “distintos sitios”, y lo que era bello para un brasileño, probablemente podía no serlo para un chino. En cambio:

[...] utilizando un determinado principio informador, igual para todos, se podía llegar a comprobar y comprender si la solución era acertada o equivocada. De esta manera, el principio de coherencia formal sustituía al concepto de belleza (Munari,1973^a:9).

Al utilizar “instrumentos más modernos”, los que la tecnología pone actualmente a disposición del “operador visual”, según Munari (1973^a:9) ya no hay necesidad de hacer “a mano” lo que se puede hacer “mejor y con mayor precisión a máquina”.

En la *Comunicación no-lingüística* dentro del contexto de “arte y comunicación”, Aranguren (1975:75) reconsidera el “sistema de pautas” establecido (‘establishment’) sobre la belleza ‘académica’, que constituye un verdadero “código lingüístico-estético”, del que dispone todo “hombre medianamente culto.” El “hipotético visitante” de una exposición de arte contemporáneo se encuentra de repente con que su “clave” no le sirve de nada, lo que allí se expone carece del más remoto parecido con la pintura figurativa o la “estatuaría” correspondientes a “su sistema de expectativas.” Su exclamación “¡No lo

entiendo!” está perfectamente justificada. Hay pues que “procurar que entienda”, hay que “hacer posible la comunicación”. Para ello se necesita una nueva ‘docencia’, como el visitante de buena voluntad suele inclinarse a pensar, una nueva clave, es más bien un “problema de interferencias”.

En relación con el uso del término *kitsch*, también se aprecian ciertas dificultades comunicativas, en este caso relacionadas con la correspondencia del concepto en distintas lenguas. Por ello Moles (1973:10) valora aspectos semánticos que utilizan términos como denotación y connotación, y se interesa por una pedagogía que utiliza ejemplos (como en el aprendizaje de una lengua). El “Kitsch” es un “fenómeno social universal”, permanente, pero es un fenómeno “latente en la conciencia de la lengua latina,” por “falta de un término” adecuado para definirlo. No es un fenómeno *denotativo*, (semánticamente explícito), es un “fenómeno *connotativo*, intuitivo y sutil”. Es uno de los “tipos de relación” que mantiene el hombre con las cosas, “un modo de ser más que un objeto” o aun un estilo.

Sobre el sentido denotativo y connotativo Enric Redal nos aporta una introducción lingüística al *Significado de las palabras*. Redal (2005-L1:218) nos recuerda que todo “signo lingüístico” consta de dos partes: “el significante y el significado.” El significado es la idea o “concepto que una comunidad lingüística asocia” a un significante concreto. Tiene relación con el léxico, que es un “acuerdo colectivo” de los habitantes de una misma “comunidad lingüística” y que lo comparte para identificar o “referirse a los elementos de la realidad”, los referentes:

Cada palabra, además de su relación con un referente, está constituida por dos elementos:

Una expresión o significante >> *aula*.

Un contenido o significado >> “sala en la que se dan clases” (Redal, 2005-L1:218).

Se ayudan con los “diccionarios” que “registran el significado” de las palabras y, a veces, incluyen notas para “diferenciar el significado habitual” de otros usos familiares (*fam.*) o coloquiales (*coloc.*). El significado denotativo valora la objetividad e implica un emparejamiento denotativo / connotativo. Redal (2005-L1:219) señala que las “palabras tienen un significado” léxico o gramatical, que es el que registran los “diccionarios”. Ese “significado objetivo”, que comparten todos los hablantes, se conoce como “significado denotativo”. Pone como ejemplo, el “significado denotativo” de *aire* es el de “masa gaseosa que envuelve la Tierra”.

Sobre el significado connotativo Redal nos recuerda su aspecto subjetivo, como en aquella valoración de Moles sobre el *kitsch*. Ofrece un emparejamiento denotativo / connotativo tomando también como ejemplo (comparativo) el mismo término “aire”. Redal (2005-L1:219) señala que, junto al significado denotativo, las palabras pueden tener “otros significados” que suelen guardar relación con lo que ese término “sugiere o evoca” a cada persona: alegría, nostalgia, furia, etc. Ese “significado subjetivo” se conoce como “significado asociativo o connotativo”. Por ejemplo, la palabra *aire* puede significar para unas personas “vida”, “libertad”, etc., y para otras, “desorden”, “frío”, etc.

En relación con el sentido connotativo Enric Redal diferencia entre *Connotaciones individuales* y *connotaciones culturales* y refuerza el valor cultural con el término / ejemplo “Navidad”. Así el significado connotativo se impone al denotativo, hasta el extremo del “estereotipo.” Redal (2005-L1:219) señala como en ocasiones un determinado “grupo de hablantes” atribuye un “mismo significado connotativo” a una determinada palabra. Así la palabra *Navidad* lleva “asociadas para las personas de Occidente” las ideas de paz, concordia, familia, etc.

Es este significado connotativo de carácter social y cultural que con frecuencia se impone sobre el significado denotativo y se convierte en vehículo para transmitir valoraciones ideológicas. En estos casos se habla de un estereotipo (Redal, 2005-L1:219).

El significado ‘ortodoxo’ del término puede quedar alterado por matices negativos que generan interferencias. Con frecuencia el estereotipo “transmite matices despectivos o discriminatorios” que según Redal (2005-L1:219) “se superponen al significado objetivo de la palabra”. Por ejemplo, la palabra “*sudaca*” tiene asociado un conjunto de “connotaciones” que conforman un “estereotipo negativo” sobre el individuo de origen sudamericano.

También aparecen aspectos problemáticos en la comunicación visual del mensaje, especialmente en un entorno con “interferencias” (visuales y de otro tipo), que pueden ser cromáticas como una señal de alarma roja en un entorno rojo (ladrillos o tejas en edificios, por ejemplo). Munari (1973^a:78) apunta que la comunicación visual se produce por medio de “mensajes visuales” (también sonoros, térmicos, etc.) y “se presupone” que un emisor emite mensajes y un receptor los recibe, pero siempre debe considerarse que el receptor está “inmerso en un ambiente lleno de interferencias”, que pueden alterar e incluso “anular el mensaje”.

A propósito de arte y comunicación, Aranguren (1975:75) subraya algunas interferencias entre distintas estéticas. “Hablamos de que el problema de una Exposición de arte no figurativo es un problema de ‘comunicación’ y hemos dicho luego que lo que dificulta la comunicación son las ‘interferencias’.” Aranguren indica que desde una “teoría general de la información”, lo que importa es que el “mensaje sea inteligible”, es decir que “tenga sentido” en sí mismo y que “sea captable.” El arte “trivialmente figurativo” cumple ese cometido (como el teléfono o el ascensor). Pero “el arte vivo” nos da la “otra cara de la realidad.” Por eso mismo no nos la da “inteligiblemente”, en un “lenguaje enigmático” tal vez, pero “descifrable” si poseemos la “clave”.

El autor nos sorprende con una negación inicial sobre *Comunicación no-lingüística: música y artes plásticas*, y es también a propósito de las interferencias. Son precisamente las antiguas “claves” artísticas las que generan “interferencias” para la comprensión del arte actual. Para que la auténtica experiencia estética se produzca, Aranguren (1975:75) propone abandonos conceptuales que implican una auténtica comunicación’, ya sin interferencias. Si entramos en la exposición de arte contemporáneo habiendo “dejado” en la puerta “nuestros conceptos estéticos”, especialmente la “idea recibida de belleza” y la racionalista esperanza de que “el arte nos enseñe o represente cosas”. Estaremos entonces en disposición de que “nos sobrecoja la expresión” de estas obras y de que entre ellas y nosotros se establezca la “súper comunicación”, en que consiste la “auténtica experiencia estética.” Finalmente, las “interferencias habrán sido suprimidas” y el hombre, a través de la obra de arte, “se enfrentará consigo mismo” y con su destino.

La deformación del mensaje visual no se producirá si está bien proyectado, pero pueden aparecer otros obstáculos al llegar al receptor. Munari (1973^a:80) lleva ahora la atención a los filtros del receptor que son de “carácter sensorial” (también operativo y cultural). Tenemos como ejemplo a un daltónico que no ve determinados colores y por ello los mensajes basados “exclusivamente en el lenguaje cromático se alteran” o son anulados. Como consecuencia, parece conveniente que la estrategia comunicativa sea siempre de amplio espectro.

Por otra parte, el significado léxico también funciona como filtro. Para completar este importante cuadro del significado de las palabras, revisemos sucesivamente cuatro significados más, destacando ciertos emparejamientos conceptuales (recto / figurado, por ejemplo). Redal (2005-L1:218) define:

Significado léxico: Cuando una palabra designa entes, conceptos, cualidades, acciones o circunstancias (*profesor, coraje, emocionante, transmite, intensamente*), se dice que tiene significado léxico o pleno.

Además, el “significado léxico es el propio” de los sustantivos, los adjetivos calificativos, los verbos y los adverbios.

Después del filtro sensorial, un segundo filtro del receptor es de carácter operativo e implica un análisis del mensaje según las “características constitucionales” del receptor. Munari (1973^a:80) pone como ejemplo a un niño de tres años, que analizará un mensaje de una manera muy diferente de la de un hombre maduro

Redal (2005-L1:218) indica que “tienen significado gramatical”: el artículo, los adjetivos determinativos, las preposiciones y las conjunciones. El significado gramatical también funciona como filtro. Definición:

Significado gramatical: Hay palabras que no nombran seres, acciones, cualidades o circunstancias, sino que poseen un significado gramatical.

Algunas de ellas tienen un valor relacional, pues nos indican cuál es la relación que existe entre palabras que unen (Redal, 2005-L1:218).

El tercer filtro del receptor es de carácter cultural y solo permite el paso de los mensajes reconocibles como tales, dentro del limitado universo cultural del receptor. Munari (1973^a:80) pone como ejemplo el caso de muchos occidentales que “no reconocen la música oriental” como música, porque “no corresponde a sus normas culturales”; para ellos la música ha de ser la que siempre han conocido, y ninguna otra.

El significado recto o literal, el correspondiente a un significado de la palabra en su origen, también supone un filtro. Redal (2005-L1:219) nos ofrecerá un emparejamiento recto / figurado tomando como ejemplo el término “morir” (que luego continuará). Veamos la definición ‘original’:

Significado recto: Las palabras tienen un significado en su origen. El significado original de la palabra *morir*, por ejemplo, es “llegar al término de la vida”.

Este sentido original o primitivo de una palabra es el que se denomina significado recto o literal (Redal, 2005-L1:219).

Munari (1973^a:80) recuerda que los citados filtros de carácter sensorial, operativo y cultural del mensaje visual se suceden en este orden y en el receptor generan dos tipos de respuesta. No obstante, pueden producirse inversiones o “alteraciones o contaminaciones”

recíprocas, en el orden original de los filtros. Una vez “atravesada la zona de interferencias y los filtros”, el mensaje llega a la “zona interna” del receptor y esta zona puede emitir dos “tipos de respuestas” al mensaje recibido: una “interna” y otra “externa”. Como ejemplo: si el mensaje visual dice, “aquí hay un bar”, la respuesta externa envía al individuo a beber; la respuesta interna dice, “no tengo sed.”

El significado figurado también filtra y con él completamos este importante cuadro del significado de las palabras (léxico, gramatical, recto, figurado). El significado recto o literal (ya citado) genera nuevas posibilidades. Redal (2005-L1:219) define:

Significado figurado: En ocasiones, las palabras desarrollan nuevos sentidos a partir de su significado recto. Estos nuevos significados nacen de usos expresivos o de asociaciones indirectas entre el significado primitivo y otra realidad con la que se puede relacionar.

Como ejemplo de este modo:

[...] el verbo *morir* también puede usarse con el significado de “sentir muy intensamente algún deseo, afecto, pasión, emoción...”: *Fuimos a cenar pronto porque Nuria se moría de hambre.*

Este sentido desplazado de una palabra en el que se llama significado figurado (Redal, 2005-L1:219).

La cultura italiana del diseño se inspira en estrategias cartesianas (Método Descartes) como la descomposición (aquí del mensaje) para una mejor comprensión de la comunicación visual. Munari (1973^a:80) considera que el mensaje puede dividirse en la información propiamente dicha y en el soporte visual, o conjunto de elementos que dan visibilidad al mensaje. Esta organización por partes permite poder utilizarlas con la mayor coherencia respecto a la información. Las más significativas son: “la Textura, la Forma, la Estructura, el Módulo, el Movimiento”.

En este sentido de inventario de *Signos comunicativos y lenguaje visual*, para Lazotti (1983:62) los elementos estructurales básicos de la composición visual (a modo de código) son relativamente similares a los antes apuntados, así a modo de Formas tenemos los “puntos”, las “líneas” y las “superficies”, además el “dinamismo” puede considerarse sinónimo de Movimiento, incluso también los “colores” fueron objeto de nuestro trabajo comparativo. Los estudios de “psicología de la percepción visual” permiten formular un modelo de “competencia lingüística”, es decir:

[...] un conocimiento de las posibilidades de selección y combinación de los elementos significantes del código visual que nos facilita la captación y la expresión a través de la asociación de significantes con significados (Lazotti, 1983:62).

Según este código visual (que también utiliza el concepto de *patterns* como Alexander, 1980):

[...] los puntos, las líneas, los colores, las luces, las superficies se colocan como elementos estructurales básicos de la composición visual y se imponen en calidad de *patterns* visuales a nuestra percepción (Lazotti, 1983:62).

Su colocación es ‘clave’ pues según Lazotti (1983:62) establece las “articulaciones de la composición”, como la distribución del “peso”, la simetría o la asimetría, los ritmos, la “configuración espacial” y el “equilibrio” de cada parte y del conjunto, ‘mediatizando’ el “dinamismo” o el estatismo de la obra

Desde el lenguaje arquitectónico también interesa un equiparable repertorio variado de temas a considerar, entre los que también encontramos forma, color, luz, textura, etc. Hesselgren (1973) aporta una lista de los “fenómenos estructurantes” en las distintas “modalidades perceptivas”, que son de interés desde el punto de vista de la “estética formal”:

FORMA VISUAL: Figura y fondo. Direcciones principales. Ángulo recto y línea recta. Continuidad de las líneas curvas. Atributos de las formas sencillas. Similitud. Simetría. Equilibrio visual. Formas pregnantes. Articulación.

COLOR: Colores primarios. Igualdad de tintes. Escalas de color. Desviación clara de un color dado. Equilibrio de color (Hesselgren, 1973:205).

Además, se propone la “luz”, que hemos visto como tiene una importante relación con el color (mezcla cromática aditiva). También se destaca la “textura”, que otros autores (como Munari) sitúan como fundamento inicial (primer ejercicio de comunicación visual) y como colaboradora de la superficie y la forma. Hesselgren (1973:205) incluye en su listado otros parámetros de orientación interdisciplinar, con implicación de varios sentidos:

LUZ: Intensidad de iluminación. Resplandor. Color de la luz. Dirección de la luz. Sombra.

TEXTURA: Los dos extremos de la textura.

SUPERFICIES TÁCTILES: Los dieciséis polos de los atributos táctiles. Zona de confort.

FORMA HÁPTICA: Magnitud. Direcciones principales. Proporciones. Articulación. Equilibrio.

PERCEPCIONES AUDITIVAS (CON EXCLUSIÓN DE LOS TONOS): Direcciones principales. Proporciones. Articulación. Equilibrio (Hesselgren, 1973:205).

Al mismo tiempo, en el lenguaje arquitectónico *Los fenómenos de estructuración desde el punto de vista de la estética formal* también se interesan por la colaboración del idioma cotidiano (lengua). Hesselgren (1973:206) establece que el “primer criterio” de un fenómeno pregnante es que todos puedan reconocerlo de inmediato, después de una “descripción en el idioma cotidiano” (surgido espontáneamente) y puedan “identificarlo” con cierto grado de precisión.

A fin de cuentas, la gramática es la clave de las reglas que regulan la combinación de los “signos” que definen una lengua. Según Redal (2005-L1:18) los signos que componen una lengua “se relacionan entre ellos según unas reglas”. Y precisamente son esas reglas las que, por ejemplo, exigen en castellano que el “artículo y el adjetivo concierten” con el sustantivo en género y en número. Las reglas que regulan la “formación y la combinación” de los signos constituyen la gramática de esa lengua.

En diseño, la combinación de los signos textura, forma, estructura, etc., siguiendo ciertas reglas de comunicación visual, también genera una ‘lengua’ llamada árbol (por ejemplo). Munari (1973^a:81) considera que quizás sea “imposible establecer un límite” exacto entre las partes antes enunciadas (textura, forma, color, etc.), especialmente cuando a veces se “presentan todas juntas.” Se trata del límite natural del epígrafe *Descomposición del mensaje*. Al examinar “un árbol” vemos:

[...] las texturas de la corteza, la forma en las hojas y en el conjunto del árbol, la estructura de las nervaduras, los canales, las ramificaciones, el módulo en el elemento estructural típico del árbol, la dimensión temporal en el ciclo evolutivo que va de la simiente a la planta, flor, fruto y de nuevo simiente (Munari, 1973^a:81).

La comunicación visual aparece integrada (con la ayuda de algunos verbos), así al observar una “textura” con una lente de aumento, se puede ver cómo “estructura” y si se empequeñece una estructura hasta no reconocer el “módulo”, se puede apreciar cómo “textura”, según Munari (1973^a:81).

Descartes también utiliza el procedimiento de la descomposición en el *Discurso del método* y casualmente también utiliza la misma imagen vegetal arquetípica en *Principios de la filosofía* (nosotros utilizamos el término ‘fundamentos’ en lugar de ‘principios’) que publica en 1644. Jaume Xiol (2015) en el epígrafe *El proyecto cartesiano y la revolución científica* reproduce la célebre imagen que estableció Descartes (en los *Principia*):

[...] el saber era un único árbol cuyas raíces eran la filosofía, el tronco la física general o la filosofía natural, y las ramas y los frutos las distintas ciencias particulares, como la mecánica, la astronomía, la biología, la psicología y la medicina, entre otras (Xiol, 2015:44).

Puede considerarse su valor interdisciplinar cuando en cierto sentido las “fronteras” entre la raíz y el tronco “entre la filosofía y ciencia” eran un tanto “borrosas.” Además, según Xiol (2015:44), esta raíz (la filosofía) no solo abarcaba una “ontología” (una concepción de la naturaleza profunda de la realidad), sino “también una epistemología” o teoría del conocimiento, que incluía el concurso de Dios (mediando un *zeitgesit* ‘temeroso’ de Dios y ‘especialmente’ de la Iglesia).

En el proyecto docente de Lucía Lazotti que valora los *Aspectos psicopedagógicos del lenguaje visual*, aprecia como este se sirve de diferentes categorías de signos en una estructuración no verbal, donde el ojo / percepción es clave. Lazotti (1983:62) estima que el lenguaje visual utiliza “signos motivados y signos arbitrarios, intencionales y no intencionales”, articulados en un “código no verbal”, con estructura propia y coherencia interna. Destaca el hecho de que “todos los signos” del código visual “se captan perceptivamente,” por lo que podemos encontrar sus “bases teóricas” en los estudios efectuados dentro del ámbito de la “psicología de la percepción visual.”

Finalmente, en *Diseño y comunicación visual*, Bruno Munari (1973^a) también necesita referirse al ojo / percepción como fundamento regulador de los componentes del sistema, como son la textura, la forma, la estructura, etc. en dinámica interacción. Munari (1973^a:81) propone considerar el “ojo humano como punto de referencia”, aunque con un interesante ‘devenir’ narrativo:

[...] cuando el ojo percibe una superficie uniforme pero caracterizada matéricamente o gráficamente, se podrá considerarla como una textura, en tanto que cuando perciba una textura de módulos más grandes, tales que puedan ser reconocidos como formas divisibles en submódulos, entonces se podrá considerar como una estructura.

Cuando además consideremos la “dimensión temporal de las formas”, se podrá pensar en otra dinámica, que implicará ‘otro punto de vista’ para el ojo e incluso para el pensamiento:

[...] una transformación de una textura en una estructura, o bien idear módulos con elementos internos particulares tales que, acumulados en estructuras, pueden reducirse a texturas con características especiales (Munari (1973^a:81).

2.18 Terminología lingüística aplicada artísticamente: sintaxis, alfabetidad, gramática

Es curioso que en un texto escolar de dibujo de 1975 aparezca el diseño y además lo haga con referentes de la cultura francesa. En los fundamentos de dibujo en 1º B.U.P. tenemos a un diseñador francés con proyección mundial, Loewy, que desde Estados Unidos proyectó a todo el mundo un estilismo de diseño, diferente a la concepción más funcionalista de la Bauhaus alemana, fundada en 1919. Amo (1975:161) recuerda que el ingeniero francés Raymond Loewy fue uno de los “pioneros de la belleza de lo útil.” Se basó en la idea del arquitecto Frank Lloyd Wright de construir toda clase de elementos industriales sin necesidad de que fueran antiestéticos y en este sentido popularizó su expresión “la fealdad se vende mal.”

En cierta *Gramática (del arte)* también aparece el diseño del que se afirma que es el lenguaje (y mucho más) y se ofrece como tal a los estudiantes. Beljon (1993:4) recuerda sus más de veinticinco años de “enseñanza de diseño general” a estudiantes de muy diversas disciplinas: diseño gráfico, industrial y urbano a arquitectos, pintores y escultores. Manifiesta que las “llaves” son una especie de ‘aforismos’:

El diseño es el lenguaje. / El diseño es comunicación. /

El diseño es algo territorial. / El diseño es ser tú mismo. /

El diseño son recuerdos. / El diseño es lo que nos une. / (Beljon, 1993:4)

En estas *notas introductorias* incluso propone donde encontrar el diseño, en interacción con diferentes lenguajes:

El diseño se encuentra en todas partes: [...] El diseño lo puedes encontrar en la calle donde vives, donde nuestros antepasados nos hablan con el lenguaje de las imágenes, el lenguaje del hacer (Beljon, 1993:4).

En el citado texto de dibujo en 1º B.U.P. dentro del *Concepto del diseño*, aparece otro histórico referente de la cultura francesa del diseño, Viénot que, aun siendo menos conocido que Loewy, aporta un intento de reglamentación de la estética industrial, que puede traernos ciertos ecos históricos (‘conceptuales’) de la Academia Francesa. Juan Amo (1975) recuerda que, en Francia, Jacques Viénot trabajó culturalmente por “mentalizar a la sociedad” sobre este arte nuevo del diseño y lo definió como:

La estética industrial es la ciencia de lo bello en el dominio de la producción industrial. Su ámbito es el del lugar y ambiente de trabajo, de los medios de producción y de los productos (Amo, 1975:162).

Tanto Loewy como Viénot aparecen en la misma página de un texto especializado de diseño, como pioneros de los años 50 del diseño francés. Bürdek (1994:106) en el epígrafe *Francia* se refiere en primer lugar a Raymond Loewy, emigrado a los Estados Unidos en 1919, abrió un “estudio de diseño en 1956 en París”. Señala ‘exclusivamente’ que su actividad “se centraba en el campo gráfico”, aunque son conocidos sus diseños de productos muy diversos. Luego se refiere a Jacques Viénot que fundó en 1952 en París un estudio de diseño, “Technes”, que elaboraba proyectos de “diseño industrial y gráfico.” Y por último cita a Lucien Lepoix que “abrió en la misma ciudad en 1956” su oficina FTI (Formes Techniques Internationales).

La tradición de las artes decorativas francesas es muy importante en el diseño, por lo que en otro apartado de nuestro trabajo (más relacionado con la docencia) retomaremos la cultura francesa del diseño, estudiando algunos aspectos semánticos de Philippe Starck. Bürdek (1994:105) presenta una situación cultural paradójica, pues el “predominio cultural de las Bellas Artes” francesas (pintura, escultura, literatura, música, teatro) o de la moda, “apenas tuvo incidencia en el diseño” durante mucho tiempo.

Ya en los años treinta en el período *Art Deco*, las “artes decorativas” francesas con participación de artesanos y arquitectos, vivieron su primer momento importante. El “interiorismo” de viviendas, edificios públicos, trasatlánticos, etc., se convirtió en el “campo experimental de los *dessinateurs*” franceses. Finalmente, la “herencia” de estas “*Arts décoratifs*” se ha dejado notar en Francia hasta nuestros días.

En un sentido histórico más amplio (incluso pre-histórico) apreciamos la evolución del diseño de los signos (en un sentido ‘expandido’), que Gérard Blanchard titula *De la representación perceptiva a la representación conceptual y verbal*. Blanchard (1990:26) se retrotrae en el tiempo hasta una época evolutiva en que la “representación del discurso visual” del mundo (por medio de la plasmación pictográfica), pasaría al intento de “representar lo conceptual” (lo pensado e imaginado) “y más tarde, lo verbal” (lo nombrado). Expresado de otra manera, “del pictograma” se pasaría “al ideograma” y después, “al logograma, para llegar al fonograma”, del que se desprende nuestra “escritura alfabética”. Si el “pictograma es un dibujo esquematizado” de las escenas y las cosas visibles, el “ideograma es un dibujo de las cosas mentales”, los conceptos y las ideas (aquí

se puede situar el “nacimiento del símbolo”) en un esfuerzo por representar cualidades, sentimientos y también las construcciones de la “actividad ideativa.”

También la historia evolutiva de la comunicación y de los signos es importante para una “teoría lingüística” del diseño, sin la cual los objetos proyectados presentan deficiencias semánticas. Bürdek (1994:177) remite a la “razonable” idea de Klaus Krippendorff⁶⁶ que plantea una “teoría lingüística del diseño” partiendo de la “historia evolutiva de la comunicación y de los signos”. Según esta teoría se deben:

[...] controlar las relaciones de reciprocidad y tratarlas lingüísticamente mediante semejanzas, definiciones, asociaciones de ideas, identidades y diferencias sociales, etc., para poder probar la eficacia de los objetos diseñados en los procesos de comunicación humana (Bürdek (1994:177).

Y subraya que de no ser así: “los objetos diseñados, sin una participación material en la comunicación lingüística”, siempre según Bernhard E. Bürdek (1994:177) “carecen prácticamente de significado”.

En la evolución de los signos las “palabras” tomaron la “fuerza del símbolo”, manteniendo aún restos de la “magia oral” (chamanismo, la kábala, la curación por medio de palabras, etc.). Luego aparecieron los signos gráficos que representaban las palabras y las ideas respectivamente, seguidas de una apropiada asociación. Blanchard (1990:26) señala que el *homo loquens* quiso:

[...] perpetuar en signos gráficos ese mundo mental-verbal, y desarrolló los códigos *logográficos* e *ideográficos*, que eran signos gráficos que representaban las palabras y las ideas respectivamente.

Si en la “escritura ideográfica” cada signo representaba “un concepto” o una noción, en la “escritura logográfica” cada signo representaba “una palabra”, la misma con la cual era nombrado, y se estableció lentamente (pero de manera irreversible), la “asociación entre la cosa designada y la palabra que la designaba.” Blanchard (1990:26) explica como este proceso implica un intento de mayor precisión y el signo se va haciendo más monosémico, hasta que las letras son absolutamente monosémicas. Por ejemplo, si una “escena de caza admitía comentarios” (y explicaciones verbales sobre ella) y un “petroglifo” suscitaba ideas o invocaciones orales, “el logograma y el ideograma” obligaban a ser nombrados con “una palabra precisa” (o un breve enunciado verbal). De

⁶⁶ Krippendorff, K., “El diseño debe tener un sentido: Una nueva teoría del diseño” en *hfg forum*, vol. 10, nº 4, 1989.

este modo el signo devenía de más en “más monosémico”, en la medida que era “más codificado” y menos espontáneo. Así el ejemplo final de “letras del alfabeto”, que como puede apreciarse, son “absolutamente monosémicas”.

En otra evolución (en este caso en el diseño de producto), Bernhard Bürdeck destaca el concepto de ‘*el método*’ (incluso en plural), en el epígrafe *El concepto de una teoría disciplinar del diseño*. Da gran importancia al lenguaje entendido como comunicación, valorando también otras disciplinas. Bürdek (1994:176) observa que la esencia del “lenguaje comunicativo” del producto “no puede definirse ni con los métodos de las ciencias naturales”, tampoco con los de las “ciencias formales”, por lo que se debe buscar en un ámbito “científico-filosófico.” Y capta el fundamento disciplinar del diseño, pues en el campo del diseño este “lenguaje comunicativo” (del producto) se puede considerar como la “aportación disciplinar de la profesión”. Incluso hace un ‘apunte’ interdisciplinar, al apreciar que además a las funciones comunicativas del producto existen por supuesto otras funciones, que sin embargo “pertenecen a otras disciplinas”, por ejemplo, la ingeniería, la economía, la sociología, etc.

No obstante Blanchard (1990:26), indica que el origen pictográfico de las disciplinas determinaba la “notación ideográfica y lofográfica”, con formalización geometrizada, como por ejemplo en la verticalidad de la palabra “hombre” o en el triángulo partido para la palabra “mujer”, o un círculo designaba la noción de “un año”.

En la evolución metodológica del diseño también aparece otro tipo de “analogía significativa”, el “lenguaje no es nada unitario”, hay muchos y muy diversos dentro de los cuales se encuentran también dialectos, giros, etc. Bürdek (1994:176) remite a la calificación de “el lenguaje (o el acto de comunicar)” que hace Habermas, como “la llave para la formación de una teoría”, que permite “dominar mejor las estructuras” del mundo. El lenguaje “transmite y explica la realidad”, un aspecto que “conciernen” al lenguaje del producto. En estas analogías evolutivas, si el lenguaje es una “construcción compleja” que permite describir hasta los hechos más intrincados, también la lengua ofrece posibilidades de manejar la variedad mediante alternativas regladas, que interesan al diseño, pues según Bürdek: “esto es aplicable directamente al lenguaje del producto en el diseño”. Esto es:

Cada lengua dispone además de reglas de uso y cada idioma, en el curso de su evolución, se ha diversificado ofreciendo cada vez más posibilidades para la descripción de circunstancias y contribuyendo por tanto a su distinción (Bürdek, 1994:176).

El proceso de evolución de los signos (de un código pictográfico a un código logográfico e ideográfico, y más tarde a un código fónico) fue “lento y complejo”, con itinerarios paralelos, por un lado, el del mundo oral y, por otro (el que aquí más nos interesa), el itinerario gráfico, desde la figuración a la abstracción. Evolución que Blanchard (1990:26) resume en la denominación *De la representación perceptiva a la representación conceptual y verbal*. Se puede discernir:

[...] el itinerario que va del mundo visual al mundo conceptual y al mundo oral. Y paralelamente, el itinerario gráfico que traza el decrecimiento de la iconicidad imitativa hasta la forma abstracta convencional (Blanchard,1990:26).

El lenguaje se hace fundamento en el diseño y tiene muchos referentes en la cultura francófona. Saussure es la referencia a partir de la cual se establecen las relaciones estructurales esenciales entre lingüística y semiótica. Bürdek (1994:177) en *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial* aporta múltiples referentes eruditos, así Krippendorff se situaba en una línea del conocimiento teórico, que conectaba con la “noción kantiana” de la “unidad del lenguaje”, pasaba por los estudios de “Ferdinand Saussure y los estructuralistas franceses”, y llegaba hasta la actualidad. También su referencia filológica francesa se interesa por Barthes:

La lingüística y la semiótica tienen una relación muy estrecha. Roland Barthes defendió la idea de que la segunda parte del ámbito de la primera (Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart, 1985), mientras que otros autores se inclinaban por una coexistencia o una superposición de estos campos (Bürdek, 1994:177).

Con algunas matizaciones que apunta Bürdek (1994:177), como las de Manfred Frank quien empleó con ocasión de sus conferencias sobre el “neoestructuralismo” la expresión “*linguistic turn*” (que enseguida trataremos).

La palabra escrita impuso su primacía (sobre el mundo puramente visual) en la evolución de los signos, pues aún lo más sutil, “abstracto e invisible, puede ser *nombrado*.” El texto se utiliza para transcribir / traducir elementos del entorno, conceptos e incluso sonidos. Blanchard (1990:28) señala que por medio de la “palabra escrita” se intentaría:

[...] transcribir ya no solo las cosas físicas del entorno (pictografía), o las nociones y los conceptos (ideografía), o las palabras empleadas en el discurso (logografía), sino la materia física misma del habla: el lenguaje fónico, traducido visualmente en *fonogramas*.

El método evolutivo por el que el lenguaje se integra en el diseño vive un momento importante cuando la filosofía evoluciona e ‘interacciona’ con la semiología, habiendo dado este “planteamiento teórico del diseño buenos resultados.” Bürdek (1994:177) señala que Manfred Frank⁶⁷ haciendo referencia a Schleiermacher, a Saussure y a Wittgenstein, manifiesta que el “*linguistic turn*” consiste en: una “traslación del paradigma filosófico” de la conciencia de los signos. Se constata que la “conciencia ha dejado de ser el lugar trascendental” de la condición de sentido, significado y referencia, y este “lugar lo ha ocupado el signo.” Finalmente, Frank entiende que la “filosofía” trascendental se “transforma y es absorbida por la semiología”, es decir, por la “teoría de los signos”.

En su estudio de la evolución de los signos, Gérard Blanchard, en el epígrafe *De la representación perceptiva a la representación conceptual y verbal*, deriva su análisis desde la cultura francesa hacia la cultura española, incorporando *la mirada* del catalán Román Gubern. Blanchard (1990:28) apunta que la escritura fonográfica comenzó siguiendo la “forma natural de pronunciación: silabeando” las palabras según los “golpes de la glotis,” así surgieron las “escrituras silábicas.” En *La mirada opulenta* (Gustavo Gili, Barcelona, 1987) Gubern considera que:

[...] el paso revolucionario del pictograma al fonograma se produjo mediante el invento de la *acrofonía*, convención que atribuyó el valor fonético de cada signo al primer sonido de su nombre (Blanchard, 1990:28).

Gubern (1994:59) en el capítulo *Imagen y palabra en las escrituras pictográficas* ‘continúa’ con la explicación apuntada por Blanchard y realiza unas citas culturales / geográficas en una evolución compleja, y a veces confusa, de la relación entre imagen y texto. Considera que la característica “acústica” constituyó el “rasgo originario del alfabeto semita,” desde donde “se trasvasó al fenicio” y de ahí al griego y al latino. No obstante, la “evolución del pictograma” al signo *acrofónico* (o fonograma) fue compleja y no siempre ‘comprensible’, pero en muchos casos “nació de la abstracción formal” (de la figura al pictograma). Aunque la historia ofrece otras concepciones, como en la “escritura pictográfica sumeria”, que en cambio evolucionó hacia la *fonetización* a causa de la necesidad de “representar nombres propios,” como ocurrió también con la azteca y la maya con posterioridad y en otro continente.

Blanchard (1990:28) (como también Gubern), señala un importante hito evolutivo, el alfabeto griego. Constata como los hebreos y los fenicios fueron los primeros en

⁶⁷ Manfred Frank, *Was ist Neostrikturalismus?* Frankfurt am Main, 2-1984.

“abandonar los símbolos picto-ideográficos” para ‘darse’ al alfabeto fonético. Además, la escritura fenicia era una “escritura silábica” que había sido “adaptada a la estructura gramatical” de las lenguas semíticas. Destacando como: los “primeros en crear un verdadero alfabeto” fueron los griegos. Fue al comienzo del primer milenio a. de C. cuando los griegos “retomaron la escritura silábica de los fenicios, reinterpretando” ciertos signos con el fin de “adaptarlos a las exigencias de su lengua indo-europea.”

Además, Gérard Blanchard (1990:28) cita fuentes documentales francesas y pone como ejemplo la génesis de algunas letras actuales cuando se interesa por el proceso *acrofónico*, expuesto por Roland Posner⁶⁸. Indica que la “primera letra del alfabeto fenicio” (pronunciada *aleph*, en griego *alpha*, en latín *a*). Para los fenicios ella constituía una “sílabla introducida a golpe de glotis.” Establece relaciones evolutivas entre el alfabeto fenicio y la lengua griega, en las que se incluye la referencia al latín:

En la lengua griega se dio a esta letra el valor fonético *a*, utilizando lo que era, desde su punto de vista, el principio de la forma de citación fenicia *aleph*. Del mismo modo apareció la griega *iota* (en latín *i*), de la fenicia *yod*; la griega *omikron* (en latín *o*) de la fenicia *ayin*, etc. (Blanchard, 1990:28)

Nos recuerda Gubern (1994:59) la deuda de la evolución histórica de la escritura a la expresión icónica, compartiendo incluso alguna denominación. Más en consonancia con los intereses de nuestro trabajo, se presenta el gran “cisma histórico” entre cultura icónica (artes plásticas) y cultura literaria, producida por el salto cualitativo hacia el “invento de la escritura fonética.” Pero nunca habría que olvidar que:

[...] la matriz histórica de la escritura se halla en la expresión icónica, tronco común que la cultura griega iluminó al designar con la misma palabra, *grafein*, las actividades de dibujar, pintar y escribir (Gubern, 1994:59).

Cuando la “escritura se hizo fonográfica” se inició un gran “divorcio histórico entre dos culturas” y dos formas de “sensibilidad” (texto e imagen), frecuentemente opuestas, antagónicas y “no reconciliadas hasta” la aparición de “medios *verboicónicos*” o “*escriptoicónicos*”, como el libro ilustrado, el cartel, los cómics y el cine sonoro, añade Gubern (1994:59).

⁶⁸ Posner, R., *Équilibre de complexité et hiérarchie de précision : Deus principes d'économie dans la notation de langues et de la musique*. Separata de la Technische Universität, Berlín, 1985.

Por otra parte, Román Gubern es una reconocida autoridad en cómic y, en *La configuración de los cómics en la industria cultural*, nos ilustra sobre el ‘modelo conceptual’ que relaciona texto e imagen (que interesa a esta tesis). Modelo que reinterpretamos al reproducir el texto y debajo la cita / ‘ilustración’, en lugar de un conjunto seriado de imágenes con un texto al pie (cómic / novela gráfica). Gubern (1994:214) nos recuerda una coincidencia cultural histórica que tiene lugar entre finales de 1895 y mediados de 1896: en Europa y en Estados Unidos surgen coetáneamente el cine, los cómics y las primeras experiencias de comunicación radioeléctrica. En el Pie de ilustración: 72 se explican *Images d’Épinal* del siglo XIX, con sus característicos “textos escritos debajo de las viñetas”, que perdurarían en el cómic europeo durante bastantes años. Ya desde el siglo XVIII, algunos grabadores y dibujantes habían desarrollado “narraciones con secuencias de imágenes icónicas impresas,” que hoy podemos calificar como *proto cómics*. A modo de ejemplo, en esta actividad:

[...] hallamos al satirista inglés William Hogarth, las *Images d’Épinal* francesas (obra de los hermanos Pellerin en Épinal /Lorena/, fig. 72), al suizo Dumoulin, al inglés Tomas Rowlandson, las *histoires en estampes* del suizo Rodolphe Töpffer y los *bilderbogen* del alemán Wilhelm Busch (Gubern, 1994:214).

Los dibujos de Töpffer influenciarán a Le Corbusier, especialmente para su famosa publicación *El Modulor 1 y 2*. Además, las abundantes muestras de “figuración narrativa o de literatura dibujada”, que circulaban por Europa y América antes de 1896 en libros, revistas y periódicos, hizo que:

[...] la lectura de los cómics primitivos no tropezase con ninguna sorpresa o incomprensión por parte del público (salvo la incomprensión derivada del analfabetismo, en lo que concierne a lectura de textos). (Gubern, 1994:214)

En la *Gramática del arte*, Beljon (1993:4) aporta una concepción expandida del lenguaje que integra la pintura y la arquitectura. Desde las *Notas introductorias*, su mensaje es que entre el lenguaje de las palabras y el de las formas se establece cierta ‘sinonimia’, cuando se descubre la posibilidad de “hablar el lenguaje de las formas” y su capacidad de “expresar sentimientos para los cuales no hay palabras”:

La pintura es lenguaje, la arquitectura es lenguaje. Este es mi mensaje.

Es el lenguaje lo que nos mantiene juntos en contacto con la historia. En este sentido no hay diferencia entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de las formas (Beljon, 1993:4).

En la *Gramática de la visión*, Gaetano Kanizsa establece una interesante definición inclusiva de la gramática, en cuanto conjunto de reglas según las cuales el mundo visual queda constituido en sus “parámetros cromáticos, dimensionales, formales y fisionómicos.” Valorando siempre la “actividad constructora del sistema visual,” dado que el mundo visual “no es la simple copia o el reflejo del mundo físico” que nos rodea. Ya desde la contraportada de su texto, Kanizsa (1986), veterano profesor de psicología en la universidad de Trieste, que en sus investigaciones utiliza el método de la fenomenología experimental, defiende una formulación precisa (reglas) de las principales “leyes de la visión.” El “conocimiento de estas reglas” gramaticales tiene un gran interés teórico / práctico para diversas disciplinas visuales. Kanizsa (1986) en la contraportada de su texto también destaca el “interés práctico” de este estudio multidisciplinar, para todos aquellos que se hallan “implicados en la comunicación visual”:

[...] artistas, arquitectos, diseñadores, grafistas, decoradores, etc., para quienes la visión constituye el medio privilegiado de expresión y el principal vehículo para la transmisión de ideas y de información (Kanizsa, 1986:contraportada).

Por otra parte, Beljon (1993:4), en el capítulo *Dar un nombre*, nos recuerda la riqueza de la lengua, utilizando un concepto de vital importancia para los *inuits* de Quebec: la nieve. El concepto nieve implica, indirectamente, una riqueza gramatical cromática, con aparentes ‘sinónimos’ de blanco, que en realidad constituyen una polifonía monocromática. Beljon destaca la “importancia de tener un nombre específico”, una comprensión derivada de una experiencia multicultural:

[...] de los *inuits* aprendí que había 97 clases más de nieve y lo más extraordinario, cada una tenía un nombre distinto. Después de aprender algunos de estos nombres, observé que muchas variedades de nieve empezaron a existir en realidad para mí y que podía reconocer sus distintas cualidades (Beljon, 1993:4).

El mismo referente cultural interesa a los lingüistas al preguntarse *¿Condiciona la lengua nuestra visión de la realidad?* Redal enfatiza la importancia pedagógica del estudio ‘paralelo’ de las lenguas, puesto que aporta pluralidad en el punto de vista y ofrece una nueva perspectiva con distintas interpretaciones. Redal (2005-L1:29) observa que “en cualquier parte del mundo hay insectos” (nubes, agua, piedras, etc.), de ahí que sea lógico pensar que las “palabras que existen en una lengua” para designar estos elementos deben

tener un “equivalente en cualquier otra lengua.” No obstante, este ‘presupuesto’ se muestra ‘incierto’ con la “comparación de las lenguas del mundo”:

Los esquimales, por ejemplo, disponen de diez palabras para nombrar variedades de nieve y hielo, distinguiendo entre la nieve que está cayendo, la que se encuentra en la cumbre de una montaña, la que está dura y compacta, la que está a medio derretir [...] (Redal, 2005-L1:29)

Por lo tanto, casos como este evidencian que “las lenguas no calcan la realidad”, cada una muestra un punto de vista o una “interpretación diferente”, se trata de unas “distinciones que son relevantes” (para las personas que utilizan esa lengua concreta). Para Enric Redal (2005-L1:29) esas interpretaciones reflejan y “conforman una mentalidad” y una “determinada forma de pensar.”

Desde la antropología, con el sugerente e interdisciplinar título de *El lenguaje del espacio*, se realiza un estudio comparativo de las lenguas y también se alude a la palabra nieve. Hall (1973:147) valora el trabajo de Franz Boas, primer antropólogo que destacó la “relación existente entre lengua y cultura.” Su estrategia fue comparativa, “analizando el léxico de dos lenguas”, para “revelar las distinciones” culturales. Toma como ejemplo la palabra “nieve”, que para la mayoría de ‘no aficionados’ al esquí no pasa de constituir una referencia al tiempo atmosférico, “limitándose nuestro vocabulario” (cultura norteamericana) a dos términos, “nieve” y “aguanieve”. En esquimal existen, en cambio, muchos términos referidos a ese concepto (como estamos viendo).

Hall (1973:147) explica que para el esquimal la riqueza de vocabulario sobre la palabra nieve, implica una fundamental / ‘vital’ relación entre lengua y cultura. Cada uno de los términos describe la “nieve en un estado o condición diferente”, revelando claramente la “necesidad que existe entre los esquimales de disponer de un vocabulario preciso”, que describa las características fundamentales de su medio ambiente (no ‘tópicamente’ hablar del tiempo atmosférico). Desde la época que Boas inició estos estudios, los “antropólogos han aprendido cada vez más” acerca de esta “relación tan importante entre lengua y cultura”, llegando a utilizar los “datos lingüísticos con gran sutileza y complejidad.”

Por su parte Hall aparece citado por Rodrigo Alsina (2001:69), en relación con los estudios de comunicación y cultura, y se le puede considerar antropólogo / ‘lingüista’ al crear el término *intercultural communication*. Se destaca su ‘lenguaje’:

Uno de los pioneros, en los años 50, de la comunicación intercultural fue el antropólogo norteamericano Edward T. Hall. De hecho, donde se utilizó por primera vez la expresión *intercultural communication* fue, en 1959, en su libro *The Silence Language* (Alsina, 2001:69).

Con anterioridad, la “comunicación intercultural” ya fue tenida en consideración (de manera incipiente) desde la creación misma de la “Sociedad de Naciones (1920)” y, “sobre todo, de la ONU (1945)” y otras organizaciones internacionales que pusieron de manifiesto: la “necesidad de comunicación entre los distintos pueblos y culturas,” dotados de diferentes ‘vocablos’.

Esta selección de vocablos forma parte de la lexicografía y tiene implicaciones culturales (incluso a nivel regional). Redal (2005-L1:341) define “lexicografía” como la “elaboración de los diccionarios” y conjunto de “conocimientos lingüísticos relacionados” con ellos. Entre los “problemas” que se plantea la lexicografía se encuentran la “selección de vocablos” (términos técnicos, palabras de uso popular o regional, términos en desuso, etc.) también de los “criterios de organización” de entradas (alfabético, por materias, etc.). Y otro de los “problemas” es el carácter “normativo o descriptivo de las definiciones”, la forma en que estas se expresan (mediante sinónimos, perífrasis, etc.).

Los “análisis lexicográficos” suelen relacionarse con culturas “exóticas”, como la esquimal. Luego veremos también la comparación de la lengua *Hopi* con la inglesa. Hall (1973) señala que Benjamin Lee Whorf, en su obra *Language, Thought, and Reality*, fue más allá del citado estudio de Boas (*The Silence Language*). Sugiere Whorf que “todo lenguaje juega un papel preponderante” en la configuración real del “mundo perceptual” de las gentes que lo utilizan:

Disecamos la naturaleza siguiendo unas líneas trazadas por nuestra lengua materna. Las categorías y tipos que aislamos del mundo de los fenómenos no lo hallamos, en realidad, allí... sino que, [...] ha de ser organizado por los sistemas lingüísticos de nuestras mentes (Hall, 1973:147).

El mundo se presenta como “un flujo de impresiones caleidoscópicas” y “desmenuzamos” la naturaleza:

[...] la organizamos en conceptos y le adscribimos significados, [...] en gran medida porque estamos ligados a un pacto para organizarlo todo de esa manera: convenio que se mantiene estrictamente dentro de nuestra comunidad idiomática y que se codifica en los patrones y modelos de nuestra lengua (Hall, 1973:147).

En la definición de “léxico” Redal (2005-L1:341) destaca su valor grupal (o ‘comunidad idiomática’), en tanto “conjunto de las palabras y giros” de una lengua en general o los “usados normalmente por una persona, un grupo”. Y contando también con una ‘habitual’ especialización disciplinar (nosotros hicimos referencia a las palabras y el lenguaje, ver Gómez Molina (2005). Para Redal léxico también es “Diccionario” o repertorio de las voces y giros “de una lengua, de una disciplina determinada” (como ‘nuestras’ Artes Aplicadas), etc.

Hall (1973:148) hace referencia de nuevo al trabajo de Whorf, de gran interés para la “ciencia moderna” interesada en el estudio comparativo de las lenguas, cuando alerta sobre la dificultad de conseguir una “absoluta imparcialidad”, pues la descripción puede estar condicionada por la “interpretación.”

También Hall (1973:148) señala como Whorf dedicó años al estudio de la “lengua de los Hopi,” los indios que habitan las desérticas “mesas” del norte de Arizona. Para comprender los conceptos de tiempo y espacio utilizados por estos indios, es necesario el estudio de su lengua. Para los Hopi “tiempo y espacio” son interdependientes, pues no existe palabra equivalente a la inglesa “time” (tiempo), sin embargo, en inglés tiempo y espacio son conceptos independientes. Por lo tanto, desde el momento en que el tiempo y el espacio, aparecen ‘inexplicablemente’ ligados el uno al otro, la “eliminación de la dimensión temporal altera también la espacial.”

A los Hopi no les es posible separar el término espacio del pensamiento mismo, el espacio no existe como ‘entidad’ y ‘nuestras’ imágenes lingüísticas les son incomprensibles. Al respecto, Hall (1973:149) se hace eco del estudio lingüístico / espacial de Whorf:

Los Hopi piensan que el mundo no tiene espacio imaginario alguno... no se puede localizar el pensamiento relativo al espacio real más que en el espacio real, ni aislar el espacio de los efectos del pensamiento.

Este peculiar “*lenguaje del espacio*” (nombre del epígrafe) implica que el indio hopi no puede “imaginar” un lugar como, por ejemplo, “el cielo o el infierno.” Para ellos “no existe el espacio abstracto”, como algo que se llena con objetos (aunque sean de artes aplicadas). Incluso el conjunto de “imágenes lingüísticas del ‘vocablo’ inglés, les son ajenas.” De modo que hablar de “seguir” una cierta “línea” de razonamiento o de “ir al grano” en una discusión, “carecería de sentido para los Hopi”, según Hall (1973:149).

Así que para estos indios el pensamiento del espacio real solo puede darse en el espacio real ('contexto'). Sin embargo, en nuestra cultura el 'vocablo' también se plantea en función del contexto (fuera de...). Redal (2005-L1:356) manifiesta que desde la definición de "vocablo" también aparece la 'contextualización' (espacial incluso):

Palabra, término. Se utiliza especialmente cuando se encuentra fuera de cualquier contexto, atendiendo exclusivamente a su sentido léxico (Redal, 2005-L1:356).

El estudio de Whorf sobre la lengua Hopi podría calificarse de estudio antropológico sobre lenguas comparadas hopi / inglés, con repercusiones arquitectónicas y espaciales (incluyendo las artes aplicadas). Hall (1973:149) indica como Whorf "comparó" también los "vocabularios" inglés y hopi, entonces constató su peculiar relación lingüística con la arquitectura. Estos indios, aunque "construyen" casas de piedra, en gran medida "carecen de palabras que se refieran" a espacios tridimensionales; tan solo disponen de unos "pocos términos equivalentes" a los nuestros: "habitación", "cuarto", "vestíbulo", "pasillo", etc. Whorf constató que la sociedad hopi no manifiesta "ningún género de relación individual" o de "pertenencia respecto de las habitaciones." El concepto hopi de "habitación" parece responder a algo así como un "pequeño universo", porque según Whorf:

[...] los espacios huecos o vacíos, como son el cuarto, la alcoba o el vestíbulo, no se *nombran* en cuanto objetos que son, sino que simplemente se localizan, es decir, que se especifican las posiciones de otras cosas u objetos para indicar su situación en tales espacios huecos (Hall, 1973:149).

Se trata de la construcción de un vocabulario, para nosotros 'exótico' que, sin embargo, corresponde a la definición académica, en tanto especificidad de una lengua en un contexto concreto (cultura o región). Redal (2005-L1:356) define *Vocabulario*: Conjunto formado por las "palabras de una lengua." Y también como otro colectivo semi-antropológico: Conjunto de palabras de una lengua que "se usan en una región."

En el enfoque antropológico de Hall (1973:149) también podría considerarse 'exótica' la cultura francesa cuando Antoine de Saint-Exupéry en su obra *Piloto de guerra* (*Pilote de guerre*) aporta algunas originales expresiones espaciales:

¿Qué es la distancia? Sé que nada de lo que verdaderamente concierne al hombre es calculable, pesable o medible. La verdadera distancia no es de la incumbencia del ojo; constituye un privilegio exclusivo del espíritu. Su valor es el valor de la lengua, puesto que es ésta la que une y enlaza las cosas (Hall, 1973:149).

No es un tópico la afirmación de que Saint-Exupéry escribió y pensó en francés, de acuerdo a su sensibilidad poética, no obstante, filtrada por su experiencia espacial como piloto aéreo. Al igual que muchos otros escritores, se preocupó tanto del “lenguaje como del espacio” y expresó sus pensamientos relativos a las “funciones exteriorizadoras e integradoras de la lengua.”

En la cultura visual francesa podemos encontrar otro extrañamiento espacial / cromático, cuando “el público en general”, a Monet y a los impresionistas les “criticaba por utilizar en sus pinturas unos colores que no existen.” En este sentido su ‘traducción’ cromática del sol naciente *-Impression, soleil levant (1872)-* es casi tan exótica como el propio imperio japonés ‘aludido’. No obstante, Varley (1982:41) apunta otro referente cultural en el origen de este ‘escándalo’ cromático, que fue descrito por el psicólogo alemán Hermann von Helmholtz a finales del siglo XIX. Se trata del “fenómeno de la constancia del color”, por el que los colores tienden a “retener lo que es su apariencia” a la luz del día. Teoría ‘personalmente’ interpretada por algunos pintores impresionistas, con “cambios radicales en la intensidad y la composición espectral de la iluminación” que reina en un momento dado.

En el enfoque antropológico del lenguaje del espacio que propone Sapir, la relación del hombre con el llamado mundo objetivo también tiene algo de pura ilusión. Hall (1973:150) se interesa por Edward Sapir, que fue mentor y “maestro de Whorf,” que estudia de “la relación del hombre con el llamado mundo objetivo”, que expresa así ‘otra’ ilusión (ya vimos que ‘incluso’ puede ser cromática):

Constituye una pura ilusión imaginar que uno se adapta a la realidad, en lo esencial, sin el empleo del lenguaje y que éste es un simple medio incidental de resolver los problemas específicos de la comunicación o la reflexión (Hall, 1973:150).

El grupo (impresionista o no) utiliza su propio lenguaje para construir la ‘realidad’ de su mundo. Para Sapir el hecho cierto es que, en gran medida, el “mundo real” se construye sobre la “base del hábito lingüístico del grupo.” El hábito cromático / ‘lingüístico’ del grupo impresionista de utilizar el color complementario a la experiencia concreta del fenómeno lumínico / cromático real, generó una confrontación cultural / artística con el conocimiento (sabemos que es ‘gris piedra’) de la época. Varley (1982:41) señala como los impresionistas intentaron “vencer el fenómeno de la constancia del color”, y pintar los objetos en el “color en el que aparecen efectivamente.” Así en el *Edificio del*

Parlamento. Puesta de sol (1903) de Claude Monet, los “matices dominantes” son los del cielo. Sorprende como “la piedra” (de Westminster Palace), “que sabemos es gris”, se desmarca como una silueta contra el sol poniente, en un “color azul verdoso”, que es el “color complementario” del naranja-rojizo de la puesta del sol.

El término color complementario está en sintonía con el término “complemento” en lingüística, en ambos casos el concepto de pluralidad es común (colores y varias clases de adjetivos, etc.). Redal (2005-L1:329) define “complemento” como: palabra, sintagma o “proposición que completa el significado” de uno o varios componentes de la oración (o de la oración entera). De acuerdo al componente de la oración afectado los complementos se dividen en complementos del nombre y complementos del verbo. Los complementos del nombre pueden ser: adjetivos calificativos, adjetivos determinativos, nombres o grupos nominales con preposición, nombres en aposición. Los “complementos del verbo forman con el verbo”, que constituye el núcleo, “el sintagma verbal.” También pueden ser de varias clases: el objeto directo, el objeto indirecto, el complemento circunstancial, el complemento preposicional, el complemento predicativo y el complemento agente.

En nuestros referentes pasamos de la alusión al ‘complemento’ del verbo, al uso creativo del verbo en arte, a modo “sintagma verbal,” un “complemento” o “proposición que completa el significado”. El escultor Richard Serra propone un listado de verbos (112) entre los que reconocemos algunos que fundamentan su trabajo (incluso más allá del mero “complemento”), como “enrollar” o “salpicar.” Layuno (2001:93) facilita la *Lista de verbos* (1967-1968). Publicada por primera vez en Nueva York en 1972, “The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies”.

[primera palabra]: Enrollar. Plegar. Doblar. Depositar. Combar. Acortar. Enroscar. Entrelazar. Vetear. Estrujar. Recortar. Rasgar. Astillar. Dividir. Cortar. Romper. Desplomar. Eliminar. Simplificar. Diferenciar. Descomponer. Abrir. Mezclar. Salpicar. [...] [última palabra, nº112]: Continuar (Layuno, 2001:93).

En la *Gramática del arte* de Beljon (1993:4) también se utilizan verbos (“apilar” o “agrietar”) para definir muchos de sus capítulos. En el epígrafe *Dar un nombre* utiliza como referencia ‘poética’ una experiencia personal en la naturaleza, “caminando por las playas del Mar del Norte.” Contemplando los “ribetes de la arena hechos por el viento y el retroceder del océano”, se dio cuenta de que a estas “hermosas formas se les podía dar un nombre: huellas.” Estas formas, las que “derivan de esta categoría”, son el “tema de los capítulos” que integran la primera parte de este libro:

Huellas, La Huella Controlada, Apilar, Formar Haces, La Forma Entallada, Empaquetar, Hender-Escindir, Arrugar, Fluir, Plegar, Conectar, Anudar, Tejer, Agrietar, La Forma Inflada, Lámina (Una Forma Dada), Colección, Radiación (Beljon, 1993:4).

El andar por las frías playas del Mar del Norte tiene implicaciones lingüísticas diferentes al desplazarse por los fríos ‘suelos blancos’ que pisan los esquimales, recordando su lenguaje cromático, que también interesa a Heller (2004:167) en la *Psicología del color*. El “frío” habitual del invierno es “blanco-gris-plata-azul”, al menos para nosotros europeos, por tanto, el blanco más blanco es el de la nieve, aunque no para todo el mundo. Como parte de su sabiduría popular, los “esquimales tienen muchos nombres para el color blanco”; a menudo leemos en reportajes periodísticos que disponen de “40 o más palabras distintas para el color blanco.” Algo extraño para nosotros, pero comprensible, teniendo en cuenta que los esquimales viven adaptados a un mundo blanco. Pero los lingüistas (como avanzábamos) han demostrado que las palabras “no se refieren al color blanco, sino a la nieve” y sus distintas consistencias. Y si los “esquiadores europeos” también conocen “múltiples términos especiales referidos a la nieve” (nieve en polvo, etc.), pero como curiosidad cultural los esquimales, como auténticos “expertos en nieve”, sorprendentemente “no tienen ninguna palabra que la designe”, esto es, ninguna palabra “genérica que comprenda todos los tipos de nieve”.

De nuevo Beljon (1993:45) utiliza verbos (“soportar” o “tensar”) para definir muchos de sus capítulos de la segunda parte del texto, pero también aparecen en todo su potencial conceptual ‘nombres’ que definen algunos de los fundamentos artísticos que nos interesa (“contraste”, “contorno”, “movimiento”, etc.). En el epígrafe *Otros nombres* se explica que mientras que la Parte I considera las formas que toman el nombre del proceso que las genera, la Parte II analiza un rango de “formas que realizan lo que su nombre implica” o describe:

Soportar, Sostener, Colgar, Tensar, Enjaular, Piel, Textura, Contorno, Acercamiento, Penetración, Puente entre dos elementos, Repetición, Ritmo, Dirección, Movimiento, Simetría, Contraste (Beljon, 1993:45).

Nieve, pasta italiana, dentista, parece una creación / yuxtaposición surrealista, pero tienen un lenguaje común. Se trata de una gran especialización que implica un amplio vocabulario, citado por Heller (2004:168) en la *Psicología del color*. Si la cultura esquimal nos sorprende por su riqueza de vocabulario sobre un solo tema, no es menos sorprendente que los italianos tengan “500 variedades de pasta”, aunque inmediatamente surge la

pregunta: ¿cuántos italianos serían capaces de emplear todos esos términos? Que a su vez sugieren otros interrogantes, sobre si todos los esquimales conocen las 40 palabras referentes a la nieve. “¿Y cuantos tonos de blanco conoce un dentista?” No obstante, parece evidente que cuanto “más se especializa” uno en un campo determinado, “más se amplía su vocabulario” relativo a ese campo.

Por otra parte, también nos interesan otros fundamentos o elementos básicos, aquellos que Dondis (1980:28) propone a modo de vocabulario creativo. Su alfabeto comienza con una geometría más elemental (el *punto* y la *línea*) que permite trazar un *contorno*, a menudo geométrico (aunque no siempre), y que frecuentemente se relaciona con el círculo, el cuadrado y el triángulo (figuras arquetipo, muy utilizadas en la cultura francesa: arquitectura, jardinería, etc.). Estos son elementos básicos, utilizados también en los programas informáticos de diseño gráfico (y 3D), y son conceptos / “herramientas” fundamentales:

La caja de herramientas de todas las comunicaciones visuales son los elementos básicos, la fuente compositiva de cualquier clase de materiales y mensajes visuales, o de cualquier clase de objetos y experiencias (Dondis, 1980:28).

Los primeros elementos básicos son el *punto* y la *línea*, que incluso naturalmente fundamentan gráficamente el alfabeto:

[...] el *punto*, o unidad visual mínima, señalizador y marcador del espacio; la *línea*, articulante fluido e infatigable de la forma, ya sea en la flexibilidad del objeto o en la rigidez del plano técnico (Dondis, 1980:28);

Y en tercer lugar el *contorno* permite el acceso conceptual a los fundamentos geométricos, que mediante diferentes ‘operaciones’ (incluyendo verbos) facilitan el acceso a la complejidad formal:

[...] el *contorno*, los contornos básicos como el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus infinitas variantes, combinaciones y permutaciones dimensionales y planas (Dondis, 1980:28).

Beljon (1993) presenta números y geometría afines a Dondis. En él volvemos a encontrar punto y línea, pero también la forma. En su búsqueda de *Orden y claridad* usa los volúmenes más elementales, el cubo, la esfera y la pirámide. Una geometría elemental con la que se puede establecer una relación ‘racional / cartesiana’ con la cultura francesa, particularmente con la arquitectura contemporánea parisina:

Punto, Línea, El Cubo, La Esfera, La Pirámide, La Espiral, Agrupar, Adicionar-Sustraer, La Poesía de la Ciencia, Coherencia o la No Existencia del Caos (Beljon, 1993:145).

Además, aporta una impresionante lista ('multidisciplinar') de los "matemáticos y filósofos" de la civilización occidental que se han "interesado por la forma" (entre los que nos interesa destacar a Descartes):

Empieza con Pitágoras (550 a. de C.), que estudió los números y la geometría, y sigue con Platón (385 a. de C.), Euclides (320 a. de C.), Arquímedes (250 a. de C.), Ptolomeo (130), Roger Bacon (1254), Brunelleschi (1411), Kepler (1600), Galileo (1603), Descartes (1623), Leibniz (1666), Newton (1684), Kant (1764), Hegel (1800), Fourier (1822), Darwin (1859), Curie (1893), Rusell (1902), D'Arcy Thompson (1917), Schrödinger (1925), y así sucesivamente hasta nuestros días (Beljon, 1993:145).

De la racionalidad geométrica pasamos a la aparente irracionalidad cromática en el sorprendente título *El blanco de los esquimales y el blanco de la Biblia*. Parece un milagro bíblico que Heller (2004:168) pueda relacionar coherentemente dientes y ovejas en el contexto del lenguaje de Salomón. A la pregunta de cómo "diferencian los esquimales" el blanco de una oveja del blanco de un perro de trineo, se ofrece una sencilla respuesta: el primero es "blanco oveja" y el segundo "blanco husky". En los países donde la nieve es poco habitual las comparaciones son muy distintas. En los "textos bíblicos" es anómalo encontrar la expresión "blanco como la nieve", abundando en cambio las expresiones "blanco como la leche", "como el lino puro" o "como la luz". En el *Cantar de los Cantares* de Salomón, que "cuenta los amores" entre un hombre y una mujer, ambos muy terrenales, encontramos una "comparación particularmente bella" (supuesta) que sorprende a Eva Heller, "un piropo que hoy seguramente dejaría a cualquier mujer estupefacta":

Hermosa eres, mi amiga. Qué espléndidamente blancos brillan tus dientes, cual ovejas recién esquiladas cuando vuelven al abrevadero (Heller, 2004:168).

En la presentación del índice de su texto de diseño, Beljon (1993) se interesa por la gramática y por términos de la lengua como *La Voz del Silencio*, (y 'más' verbos, como "reducir" o "unificar") alternando con otros conceptos creativos heterogéneos, que funcionan a modo de reglas:

Ornamento, Foco, Jerarquía, Material, Medida, Escala y Proporción, La Tiranía del Detalle, Reducir, La Voz del Silencio, Unificar, Costura, Articulación, Principio y Final, Concluir en Tres

Fases, Pars pro Toto, El Arte de la Implicación, Collage-Assemblage, Duración, Asociación-Disociación (Beljon, 1993:167).

Al respecto, Beljon (1993:167) establece una comparativa: el que “escribe una carta” debe saber, al menos, cómo empezar y cómo acabar su mensaje, y mejor aún, si tiene alguna “noción de gramática.” El “diseño” respeta estas “mismas leyes.” Por lo tanto, y a modo de orientación, la *Parte VI* contiene algunas de las “reglas que rigen el diseño visual” (el listado antes presentado).

La evolución del lenguaje que hemos seguido con Blanchard también le interesa a Dondis (1980), para establecer una relación básica entre *Conocimiento visual y lenguaje verbal*, y así situar su concepto creativo de ‘alfabetidad’.

La evolución del lenguaje comenzó con imágenes, progresó a los pictógrafos o viñetas autoexplicativas, pasó a las unidades fonéticas y finalmente al alfabeto, que R.L. Gregory llamó acertadamente, en *The Intelligent Eye*, “la matemática del significado” (Dondis,1980:20).

No obstante, hoy surgen indicios de un “retorno de este proceso hacia la imagen”, inspirado nuevamente en la búsqueda de una “mayor eficiencia.” Para Dondis (1980:20) ahora la cuestión fundamental es “la alfabetidad” y lo que significa en el “contexto del lenguaje”, así como qué “analogías pueden establecerse con el lenguaje y aplicarse” a la información visual.

Redal (2005-L1:325) también nos aporta algunos apuntes históricos sobre el “alfabeto” o “abecedario.” Sabemos que la escritura alfabética surgió en:

[...] la zona sirio-palestina entre los s. XVIII y XIV a.C. Hubo varios intentos de alfabetos que tomaron elementos de los sistemas jeroglífico y cuneiforme; en 1.100 a.C. surge uno de 22 letras, el fenicio, antepasado de los alfabetos occidentales.

Y apunta Redal (2005-L1:325) que esta nueva escritura se propagó por el Mediterráneo, acomodándose a las diferentes lenguas, así el “alfabeto griego” se remonta a principios del s. IX a.C. y el “alfabeto latino proviene del griego a través de los etruscos”.

El alfabeto también tiene una acepción más amplia en cuanto sistema de comunicación, por lo tanto, más próxima a la sintonía entre lo verbal y lo visual, y en consecuencia de más fácil aplicación artística. Redal (2005-L1:348) aporta otra definición más ‘expandida’ de “alfabeto”, como conjunto de “símbolos o signos” convencionales empleados en un “sistema de comunicación, como el Morse” en las comunicaciones telegráficas y el “Braille para ciegos”.

El concepto de traducción / “transcripción” implícita en el alfabeto “fonético” nos parece apropiado para un estudio comparativo de sistemas de comunicación. Redal (2005-L1:325) define “alfabeto fonético” como: Sistema convencional de signos usado por la “transcripción exacta de los sonidos”, en el que “cada signo representa un solo sonido”.

Estos alfabetos son de aplicación a todas las lenguas y se ha necesitado ‘diseñar’ unos peculiares símbolos nuevos (‘ausentes’ del teclado convencional) para expresar / “representar” la interacción de sofisticados parámetros sonoros. Redal (2005-L1:89) indica que los “alfabetos fonéticos” se utilizan para “representar” los sonidos. Cada sonido se “transcribe mediante un símbolo.” Y los alfabetos más representativos son:

[...] el Alfabeto Fonético Internacional (AFI), utilizado internacionalmente y el alfabeto de la Revista de Filología Española (RFE), empleado con frecuencia en artículos y manuales españoles de fonética y fonología (Redal, 2005-L1:89).

En el texto de Enric Redal se pone como ejemplo comparativo de transcripción con la “ñ”, con su letra o grafema habitual, el Símbolo del AFI, y el Símbolo del RFE. El alfabeto fonético de la Revista de Filología Española (RFE) consta de múltiples parámetros de entrada en el cuadro general (“acciones”, “articulaciones”, etc.) Redal (2005-L1:89) revisa un amplio y sofisticado repertorio del cuerpo sonoro: “intervención de las cuerdas vocales” (sordos, sonoros), “acción del velo del paladar” (orales, nasales), “punto de articulación” (bilabiales, labiodentales, interdentes, dentales, alveolares, palatales, velares), “modos de articulación” (oclusivos, africados, fricativos, laterales, vibrantes).

Por último, Blanchard en el epígrafe el *Esquema evolutivo de los sistemas y elementos principales de la notación gráfica* nos ofrece una panorámica donde se contextualiza el alfabeto. Recordemos que Gérard Blanchard es doctor en semiología y fue director del Departamento de Comunicación de la Escuela de Bellas Artes de Besançon, además de profesor de las Universidades de París III y París IV. Blanchard (1990:27) presenta un esquema evolutivo con diferentes niveles de participación del grafismo:

Protografismos (Proto: primario. Grafismo: forma dibujada) >> pictografía (Picto: escena en imágenes. Gráfica: forma dibujada) >> ideogramas (Ideo: concepción, creación. Grama: signo dibujado) >> logogramas (Logos: discurso. Grama: signo dibujado) >>

Luego el ‘grafismo’ da paso a la fase sonora y recupera su importancia en el alfabeto:

[...] fonogramas (Fono: material verbal. Gama: signo dibujado) >> escritura alfabética / escritura silábica. De lo dibujado a/ (iconocidad decreciente de la forma gráfica) /a lo escrito. Mundo perceptual >> mundo conceptual >> mundo verbal (Blanchard, 1990:27).

Cuando Dondis (1980:20) afirma que entiende el lenguaje como un medio, está proponiendo un acercamiento entre conocimiento visual y lenguaje verbal, basándose en referencias a términos griegos y anglosajones. Precisa estos referentes culturales del lenguaje, como *logos*, “palabra griega que designa el lenguaje”, comporta también el significado colateral de pensamiento y razón en la “palabra inglesa derivada” de ella, *logic*. De modo que esto implicaría que se considera el “lenguaje como un medio” de llegar a una forma de “pensamiento superior a los modos visual” y táctil. Pero es preciso “someter esta hipótesis a determinados interrogantes” (y a ciertas investigaciones). Por tanto, Dondis cuestionará esta supuesta inferioridad del lenguaje visual, aunque reconoce que el “lenguaje ha ocupado una posición única en el aprendizaje” humano y ha funcionado como “medio para que la mente humana pudiera conceptualizar.”

En la *Introducción* de su texto (*La sintaxis de la imagen*), Dondis empieza su discurso por la definición de “alfabetidad”, tomando en consideración el título original *A Primer of Visual Literacy* que complementamos con la importante aportación del traductor sobre este “neologismo.” Al respecto Justo G. Beramendi (en * *Nota del traductor*) apunta que la palabra inglesa *literacy* significa “saber leer y escribir”. A falta de un equivalente castellano de uso común, se decide “introducir el neologismo alfabetidad.” Dondis (1980:9) se remonta a la invención de los “tipos móviles de imprenta”, fundamental invención que “creó el imperativo de una alfabetidad* verbal universal.” Señala además la ‘imprescindible’ aportación de “la cámara y de todas sus formas colaterales” (en evolución constante), que constituye un “logro de la alfabetidad visual” universal y como consecuencia crea una “necesidad educativa.”

Tendríamos que buscar en un diccionario necesariamente ordenado alfabéticamente el término ‘alfabetidad’ y suponemos que el traductor habrá usado algún tipo de diccionario específico. Redal (2005-L1:230) señala que los “diccionarios son inventarios” en los que se recogen y definen las palabras de un idioma, generalmente “por orden alfabético.” Existen diversos tipos de diccionarios según la información que contienen. Los “diccionarios monolingües” contienen las palabras o expresiones de una sola lengua. Mientras el utilizado por nuestro traductor (Beramendi) habrá utilizado alguno perteneciente a la tipología de los “diccionarios bilingües” están escritos en dos idiomas para “facilitar la traducción y el uso de una segunda lengua.”

Entre todas las categorías de diccionarios conceptuales, el traductor puede haber usado otro tipo, el de uso (por ejemplo). Redal (2005-L1:230) nos facilita la revisión de algunas de las múltiples tipologías de diccionarios. Interesándonos al efecto, los “diccionarios de uso” que recogen las palabras y las acepciones que utilizan los hablantes y ofrecen además “ejemplos e indicaciones” que manifiestan “el uso que habitualmente se hace de las palabras” (combinación con otras palabras, valores atribuidos por los hablantes, etc.) Entre los diccionarios de uso destacan el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, y el *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco. Además de las múltiples tipologías de diccionarios, aparecen nuevas subdivisiones internas. Así los diccionarios monolingües dependiendo de la información que recojan, pueden diferenciarse dos tipos de diccionarios de la lengua: los diccionarios léxicos y los diccionarios enciclopédicos. Respecto a los diccionarios léxicos se dedican a explicar los significados de las palabras, (con excepción de los nombres propios). Estos diccionarios pueden ser normativos o de uso. En cuanto a los diccionarios normativos su función es recoger las palabras y acepciones reconocidas por las autoridades académicas. El “diccionario normativo por excelencia” es, en España, el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española.

En sintonía con esta abrumadora documentación lingüística (tipología de diccionarios), Dondis (1980:21) nos alerta sobre los excesos lingüísticos (la sobre-explicación) en los que ella misma cae, impulsada por su deseo de definir en palabras la imagen, como hace la lengua con sus elementos y estructuras. De hecho, el “mayor peligro” que puede presentarse en el desarrollo de una “aproximación a la alfabetidad visual” es intentar “sobre definirla”. No obstante, la inspiradora referencia al lenguaje verbal es indispensable:

La existencia de un lenguaje, modo de comunicación que tiene una estructura comparativamente muy bien organizada, ejerce sin duda una fuerte presión sobre todos los que se ocupan de la idea misma de la alfabetidad visual. Si un medio de comunicación es tan fácil de descomponer en elementos y estructuras, ¿por qué no va a serlo el otro? (Dondis, 1980:21)

Un patrón que, según Dondis (1980:21), es compartido por varias disciplinas son los “sistemas de símbolos que denominamos lenguaje” y que son “invenciones o refinamientos”, de lo que en otro tiempo fueron percepciones del objeto dentro de una “mentalidad basada en la imagen.”

Este concepto de sobre-definición sintoniza con el de sobre-explicación de Voltaire: “La mejor forma de resultar aburrido es decirlo todo.” Esta referencia literaria que aporta Beljon (1993:211) en *Gramática del arte* culmina un conjunto heterogéneo (algo literario) de términos que ofrece en *Consonancia*:

El Séptimo Velo, Fiebre-Frenesí, Sumisión, Refugio, Nuestro Universo Cruel, El Duelo o las Artes Funerarias, Símbolo, Monumentalidad, Estilo, Gesto, Presencia-Corporalidad, Biomórfico, Gestalt (Beljon, 1993:211).

De este listado destacamos el término “Símbolo”, que está en consonancia con la definición del lenguaje como sistema de símbolos que acabamos de ver en Dondis. El listado de Beljon ‘culmina’ con “Gestalt” (forma, en alemán) que Albert M. Dalecq, profesor de Anatomía y Embriología de la Universidad de Bruselas, describe ‘poéticamente’:

La forma es un fenómeno que despierta los recursos supremos de nuestra integridad y proporciona los medios que hechizan nuestra sensibilidad e incluso pueden seducirnos hasta el borde del delirio (Beljon, 1993:211).

En este sentido, Beljon (1993:211) señala que “en el hombre que crea forma se producen sentimientos” de todo tipo, individuales, sociales, de amor y odio, de ternura y crueldad, de valor y miedo (listado: *El Séptimo Velo /.../ Gestalt*); y todas estas “emociones influyen en lo que se diseña.” Aspecto ya detectado por los arquitectos romanos que utilizaron la frase: *Ordo, claritas et consonantia*, que aun valorando el orden y a la claridad no ‘desdeñaron’ “la palabra consonancia, que atañe a los sentimientos” (a la empatía). Así vemos que “el elemento emocional no fue olvidado en la enseñanza” (de la arquitectura), porque “la forma es a la vez material y espiritual.”

La cita de Voltaire (“La mejor forma de resultar aburrido es decirlo todo.”) recogida por Beljon (1993:211) adquiere una nueva dimensión cuando Dondis (1980:21) nos recuerda que hay más de “3.000 lenguas, independientes y distintas”, que se usan hoy en el mundo. Por lo que se hizo necesaria una ‘conceptual’ simplificación, así “los números son sustitutos de un sistema único” de información, y lo mismo ocurre con “las notas musicales.” En estos dos casos “se adscriben significados” y se dota a cada sistema con sus” reglas sintácticas básicas.” No obstante, para Dondis “la universalidad del lenguaje de la visión” es comparativamente tan “superior”, que merece la pena realizar un

esfuerzo por superar la “dificultad que pueda suponer su complejidad.” Con esta orientación se plantea cierta “analogía con el lenguaje”, no exenta de grandes dificultades.

En los estudios de Literatura Comparada la analogía es muy importante, como lo es ‘el parecido’ en las artes figurativas y en ambos casos el concepto mismo de ‘traducción’ está latente. En el conocido diccionario de uso del español de María Moliner (1984) se relaciona “analogía” con la forma / “morfología” en el sentido de formación de las palabras, pudiendo superar la reglamentación:

Analogía: [...] (2) (gramática). Parte que estudia las palabras aisladas. Modernamente se substituye este nombre por el de “morfología”. (3) Influencia en la formación de las palabras de otras semejantes ya existentes, independientemente de las reglas mecánicas de la etimología y, a veces, en contradicción con ellas. Procedimiento de formación de palabras fundado en ella (Moliner, 1984).

Consultando un diccionario de sinónimos (inseparable de los antónimos) – Dacosta (2008)-, observamos que de la “analogía” llegamos a la sinonimia, traducido por “equivalencia”:

Analogía: semejanza, similitud, parecido, afinidad, proximidad, equivalencia, igualdad, // *diferencia*. [...]

Sinónimo: equivalente, homólogo, // *antónimo* (Dacosta, 2008).

Por tanto, destacamos que ‘la primera analogía’ es sinónimo y viene conceptualmente equilibrada por ‘su’ antónimo (contraste / complementario). Esto aparece en un “diccionario de sinónimos y antónimos” (en el amplio contexto de diccionarios especializados), una categoría que para Redal no necesita más explicaciones (recordar el principio de ‘economía’ de Voltaire). Redal (2005-L1:230) nos recuerda que los “diccionarios especializados” contienen información especializada referida a un “determinado ámbito conceptual” (economía, informática, medicina, etc.). Entre los “diccionarios de especialización lingüística” cabe mencionar: los “diccionarios etimológicos”, los “diccionarios de combinaciones”, los “diccionarios ideológicos”, los “diccionarios fraseológicos”, los “diccionarios de dudas”, y nosotros hemos situado en último lugar, los “diccionarios de sinónimos y antónimos.” La sinonimia se presenta como “figura”:

Sinonimia: Figura que consiste en utilizar términos sinónimos o de significado parecido para reforzar la expresión de un concepto: "... cuando se toca / con las dos manos el vacío, el hueco" (Blas de Otero) (Redal, 2005-L1:230)

En esta explicación de Redal (2005-L1:356) con la referencia de Blas de Otero se manifiesta como 'casi-sinónimo' de aquella forma / escultura desocupada por la sistemática investigación de Oteiza sobre el vacío.

La sinonimia y el sinónimo fluctúan entre la equivalencia y la correspondencia absoluta, estableciendo no obstante una relación entre el significado y el significante. Redal (2005-L1:352) recuerda que en general, se considera que la "sinonimia absoluta", es decir cuando dos términos son "intercambiables en todos los contextos, no existe." Como ejemplo: *Su alegría no tenía fin. Su gozo no tenía fin.* Respecto al término "sinónimo" se refiere a las palabras y expresiones que tienen un "significado equivalente o muy parecido, pero distinto significante"; por ejemplo, *bajada* es sinónimo de *descenso*.

Como en el Diccionario de términos lingüísticos no ha quedado completamente clara la definición de "sinonimia total", insistimos y resulta que... es poco frecuente. Redal (2005-L1:221) nos recuerda que "es muy difícil que dos términos sean intercambiables en todos los contextos," por ejemplo: *Este veneno es letal. Este veneno es mortífero.* Es más habitual la "sinonimia parcial", cuando dos palabras son sinónimas en "alguno de sus significados, pero no en todos," pone como ejemplo: *Mi labor consiste en coordinar los distintos departamentos. *Mi faena consiste en coordinar los distintos departamentos.*

Hay que prestar especial atención a los aspectos geográficos y a las connotaciones de los sinónimos, especialmente cuando se marca cierto sentido despectivo en su uso. Redal (2005-L1:221) recuerda que en muchas ocasiones dos palabras se consideran "sinónimas, pero no intercambiables", puesto que se dan "diferencias de registro o geográficas en su uso". Lo que implica que "no es indiferente usar una u otra" de estas palabras en un mensaje concreto, porque las palabras tienen "distintas connotaciones" y también "distintos valores afectivos". Hay "razones de índole familiar, regional, etc." que hacen que unos hablantes utilicen alguna o algunas de estas palabras. A Redal (2005-L1:221) le consta que en muchos países americanos prefieren utilizar las "formas *taíta* y *tatá* en lugar de *papá*"; también un niño "podrá decir *papaíto*, mientras que en otras regiones "se prefiere la forma *papá*". Además, al usar los sinónimos hay que "tener en cuenta las diferencias de uso"; Redal (2005-L1:221) aporta como ejemplo la palabra "viejo" que aplicada a una "persona mayor" no funciona como sinónimo / intercambiable,

pues tiene una “connotación despectiva que no tiene anciano”, con una valoración más respetuosa.

Aun tomando en consideración estas peculiaridades lingüísticas, Dondis (1980:22) desea que la alfabetidad verbal ejerza como referente de la alfabetidad visual, interesándose especialmente por la “sintaxis” y también por la “ortografía.” En la “alfabetidad verbal” se espera que las “personas educadas sean capaces de leer y escribir”, sin esperar que inicialmente se pueda usar el término “creativo”, pues la escritura “no tiene por qué ser brillante.” Como fundamento mínimo se establece la “prosa clara” y comprensible, de “ortografía correcta” y de “sintaxis normal”, con esto ya es suficiente. Básicamente la alfabetidad verbal puede calificarse de “instrumento”, saber “leer y escribir”, por la misma naturaleza de “su función, no exige” una expresión más elevada, “la producción de novelas o poesía.”

En el sentido mínimo apuntado nos conviene recordar la definición de ‘ortografía’ y, de la que es menos conocida, la ‘ortología’, aunque para nuestro estudio visual sea menos interesante. Redal (2005-L1:346) define “ortología” como disciplina encargada de dar “normas para pronunciar correctamente” una lengua. Respecto a la definición de “ortografía” nos interesa su sentido normativo (ausente en el lenguaje visual, aunque compartan algunos puntos) que implica algunos principios: “parte de la gramática” de una lengua que da “normas para escribir” las palabras y puntuar lo escrito. Se basa en tres principios fundamentales: pronunciación, etimología y uso. Además, tiene una perspectiva histórica, pues el “primer sistema ortográfico” castellano fue establecido por la Real Academia Española en el siglo XVIII.

En la *Historia de la ortografía castellana* se aprecian cambios fundamentales en el siglo XVIII y que casi continúan hasta el XX. Redal (2005-L1:255) señala un par de fases evolutivas (al menos) pues los “cambios fonéticos” de la lengua hablada, que se habían “iniciado con la propagación del castellano” por el mundo, “concluyen en el siglo XVIII”. Con esta enorme difusión era indispensable, por tanto, una “nueva norma ortográfica que los fijara y divulgara” en regiones muy extensas y alejadas. Por esta razón en “1741 la Real Academia Española redacta la *Ortografía*,” que ha estado prácticamente “vigente hasta el siglo XX.”

Los citados “tres principios fundamentales de la ortografía” (pronunciación, etimología y uso) pueden ser complementados por la trilogía comunicativa. Así, habría que añadir a la “ortografía y la ortología”, el arte de la caligrafía, como aspecto más próximo a las artes aplicadas, conceptos que nos interesan en su función comunicativa (legibilidad,

semántica, etc.). Redal (2005-L1:254) señala que además de dominar los conocimientos de ortografía es importante valorar también nuestra caligrafía, definida como la habilidad o el arte de escribir a mano con una letra clara y bien formada. Se trata de un conjunto de “rasgos que distinguen la escritura de una persona” o dotan de identidad a un documento. Una “letra bien trazada” ayuda mucho a que el mensaje (recordar la importancia de la comunicación), en este caso el mensaje escrito “se comprenda mejor” (legibilidad como fundamento mínimo) y sea más atractivo (estética complementaria).

La invención de la máquina de escribir a finales del siglo XIX ha reducido la necesidad de tener una buena caligrafía. Los correctores ortográficos de los procesadores informáticos de textos han potenciado la deriva del interés por el texto (con ortodoxa ortografía), hacia la composición en sí de los textos y el diseño gráfico. La caligrafía tiene cierto resurgimiento indirecto como grafología, donde la escritura se relaciona con la psicología. Como subtítulo del texto de Mauricio Xandró (1986) aparece “Estudio morfológico de la escritura y método de interpretación psicológica.” Cuenta con más de 400 muestras de grafismos, ocho importantes cuadros sinópticos e ilustraciones especiales para esta obra de Manuel Polonio, que refuerzan su funcionalidad pedagógica. Xandró en el epígrafe *Para qué sirve la grafología*, explica que el estudio personalizado de la grafía manual (no necesariamente caligrafía, ni tampoco necesita buena ortografía) tiene “ilimitadas posibilidades” y aplicaciones:

Propio conocimiento y perfeccionamiento. Selección de personal y ascenso en empresas.
Conocimiento y formación de educandos. Orientación profesional o vocacional. [...] Relaciones públicas y ventas (Xandró,1986:23).

De la definición de la ortografía podríamos subrayar su carácter de traducción de lo verbal a lo escrito, pues la “escritura alfabética es en su origen una escritura fonética”. No obstante, se aprecian desajustes entre letras y fonemas que varían cuantitativamente según las lenguas. Redal (2005-L2:254) apunta que “no existe alfabeto” alguno que sea una “representación exacta de su lengua”, en el caso del español “existen 27 letras para representar sus 24 fonemas básicos”. Teniendo en cuenta que el español (junto con el alemán) es una “de las lenguas que mejor representa su fonética”, pues en otras lenguas el “desajuste entre la fonética y la ortografía es mayor”, como, por ejemplo, en el caso del inglés. No hay que olvidar que la pronunciación de una lengua “varía de forma notable”, tanto en el espacio como en el tiempo y que algunas “normas ortográficas” son de origen “gramatical y no fonético” (escribir con “mayúscula cualquier nombre propio”).

En la pedagogía de la alfabetidad visual también se aprecian otro tipo de desajustes, equivalentes a las faltas de ortografía en la alfabetidad verbal, aquellas con una mayor dificultad de detección, debido a una menor tradición ‘académica’ reguladora. Dondis (1980:23) ‘avisa’ que:

El consumidor de la mayor parte de la producción de los medios educativos no es capaz de detectar, por emplear una analogía con la alfabetidad verbal, el equivalente a una falta de ortografía, a una frase incorrectamente formulada, a un tema mal estructurado.

Las “únicas guías” para la elaboración de mensajes inteligentes “proceden de tradiciones literarias” y no de la propia estructura del modo visual. También considera Dondis (1980:23) que es nefasta para la alfabetidad visual en todos los niveles de la educación, la “función irreflexiva” que cumplen las “artes visuales en los programas de estudio,” en este sentido ‘el razonamiento’ de Descartes, podría ser de gran ayuda (o al menos de apoyo ‘conceptual’).

A su vez en la alfabetidad verbal encontramos otras problemáticas, relacionadas con las faltas de ortografía, donde las apariencias pueden ser engañosas. Un modelo ortográfico histórico puede aparentar tener grandes faltas de ortografía (de ‘locura’ para el corrector ortográfico informático), como “perfeta”, traducción literal de los fonemas a la escritura. Redal (2005-L2:255) en el epígrafe *Historia de la ortografía castellana* reproduce un fragmento del Prólogo de *Ortografía kastellana* de Gonzalo de Correas:

Supuesto ke avemos dicho largamente en el Arte grande kastellano los abusos de las letras, ke tiene el uso komún, akí repetiremos en suma lo malo para dexarlo, i lo bueno para usarlo: [...]

En el siglo XV Nebrija escribe su *Gramática de la lengua castellana* y “fija en ella la primera norma ortográfica”, que reproduce y “retoca el humanista Gonzalo de Correas” en el siglo XVII:

Correas en su obra, *Ortografía kastellana nueva y perfeta*, propone transcribir literalmente los fonemas del español, evitando las variantes fonéticas que ya existían (Redal, 2005-L2:255).

Dondis (1980:23) también encuentra problemático el poco interés en las artes visuales por los aspectos intelectuales (“devoción inconfesada por el no intelectualismo”) y, al contrario (‘antónimo’), el exceso de gusto y subjetividad. Al examinar los “sistemas de educación” se observa que el desarrollo de “métodos constructivos de aprendizaje visual es ignorado.”

En lugar de someter a un juicio razonado lo que es “factible, apropiado, o efectivo” en la comunicación visual, se utilizan:

[...] definiciones amorfas del gusto o de la evaluación subjetiva y autorreflexiva del emisor y el receptor sin apenas intentar comprender, al menos, algunos niveles prescritos de lo que llamamos alfabetidad en el modo verbal (Dondis, 1980:23).

La alfabetidad, como fundamento de la comunicación visual, se interesa por una aproximación a la metodología que reglamenta la lengua, como la citada para la ortografía: Dondis (1980:23) se lamenta porque entre todos los medios de comunicación humana, “el visual” es el único que “no tiene régimen ni metodología”, ni un solo sistema con “criterios explícitos para su expresión o su comprensión”. En consecuencia, urge un acercamiento a otras disciplinas, hay que “desarrollar una nueva aproximación” para resolver esta problemática.

Como inspiración de esta nueva aproximación, recordamos que para establecer una categoría lingüística se requiere una trilogía de fundamentos, en la que a nivel gramatical aparece la sintaxis. Redal (2005-L1:328) define “categoría lingüística” desde una amplia y sugerente conceptualización (quizás extrapolable al lenguaje visual) como: “clase, grupo o paradigma” en que “se distinguen los elementos o unidades” que componen el lenguaje. Estas unidades se clasifican desde los puntos de vista “fonológico” (fonemas), “gramatical” (morfología y sintaxis) y “semántico” (significado). Excepto el aspecto fonológico, los demás puntos de vista nos serán útiles para nuestra perspectiva.

A nivel pedagógico para la “sintaxis visual” hay que establecer unos elementos básicos que faciliten la comprensión de los mensajes y contribuyan a la construcción de la composición. Dondis (1980:24) intenta buscar la alfabetidad visual, en “muchos lugares y de muchas maneras”:

Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos que pueden aprender y comprender todos los estudiantes de los medios audiovisuales, sean artistas o no.

Y todos esos ‘fundamentos’ son susceptibles, de utilizarse para “crear claros mensajes” visuales, ayudados por las apropiadas “técnicas manipuladoras” orientadas hacia la comunicación. En consecuencia, para Dondis (1980:24) el “conocimiento de todos estos factores” puede llevar a una “comprensión más clara” de los mensajes visuales.

Enric Redal nos explica que la sintaxis en lingüística parte de un encadenamiento progresivo y se fundamenta en fonemas, palabras, enunciados y, por último, textos. Por su parte los enunciados pueden ser oraciones (con verbo) y frases (sin verbo). De manera sucinta la “sintaxis” se define como: parte de la gramática que se ocupa de la manera en que se “ordenan y relacionan las palabras para constituir oraciones” y cómo se enlazan unas oraciones con otras. Conceptualmente estos verbos (ordenar, relacionar, enlazar) son muy extrapolables a la sintaxis visual (asistida por ciertas “reglas universales”), especialmente si se reinterpreta con una concepción expandida la relativa ‘confusión’ clasificatoria que apunta Redal (2005-L1:352):

Actualmente, parece difícil diferenciarlas de la morfología, por lo que se suele utilizar el término morfosintaxis. En la gramática generativa la sintaxis es el componente fundamental y su objetivo es encontrar reglas universales que permitan la construcción de cualquier oración.

El germen de la sintaxis es el concepto de “enunciado” que formalmente tiene una acotación, un final marcado, como, por ejemplo, el punto. Aspectos que parecen fácilmente compartidos por el lenguaje visual. Nuestro interés por los fundamentos visuales nos lleva a interesarnos por los ‘fundamentos’ de la sintaxis, que suele aceptarse que son los “enunciados”, pasando luego a estudiarse los “sintagmas”, los “constituyentes de la oración” (sujeto, predicado), llegando más adelante al estudio de las diversas “clases de oraciones.” La evolución de las “unidades lingüísticas” pasa de los “fonemas”, a las “palabras”, los “enunciados” y finalmente a los “textos”. Por otra parte, se consideran dos categorías esenciales de “enunciados”: las “oraciones” (con verbo) y las “frases” (sin verbo). Redal (2005-L1:150) explica que el “enunciado” es un conjunto organizado de “palabras que juntas expresan una idea.” Los enunciados pueden estar formulados por una única palabra, pero, por lo general, se precisan “varias palabras organizadas en oraciones” para expresar una idea, que puede ser la obra misma como vimos en el arte conceptual. Redal explica como los enunciados tienen la siguiente ‘trilogía’ de características:

Sentido completo. Los enunciados expresan una idea en forma de afirmación, pregunta, exclamación, etc. (Redal, 2005-L1:150).

Como ejemplo se propone *He escrito un mensaje con emoticones* que tiene sentido completo. Mientras que **He escrito un* o **Un mensaje con* no tiene sentido completo (no son enunciados):

Entonación independiente: Cada enunciado se pronuncia con una melodía o entonación cerrada e independiente de otros enunciados (Redal, 2005-L1:150).

Y nos interesa especialmente la tercera característica, que pone de manifiesto el sentido interdisciplinar del punto:

Final marcado: En el lenguaje escrito, el final del enunciado se marca con un punto o con el cierre de la interrogación o admiración; y, en el lenguaje oral, con una pausa larga (Redal, 2005-L1:150).

Sin olvidar que una clase de enunciado es la oración, donde el verbo es fundamental. Redal (2005-L1:150) pone como ejemplo de “oración”: *El castellano procede del latín*, y la define como un “enunciado que contiene al menos un verbo” en forma personal. Según el número de verbos (con negrita ‘pedagógica’ en el original), las oraciones pueden ser simples, cuando tienen un solo verbo en forma personal (*He perdido una lentilla*). O compuestas, cuando tienen “más de un verbo” en forma personal (*No me digas que te dan miedo las tormentas.*)

Otra clase de enunciado es la “frase”, que a veces puede englobar la oración. Redal (2005-L1:150) subraya que la frase es un “enunciado que no tiene verbo” en forma personal (*Tiempo muerto. ¡Qué susto! ¡Pobre infeliz!*). Aunque desde una ‘visión’ amplia, el “concepto de frase puede englobar al de oración”; sin embargo, en “sentido más restringido”, constituyen frases:

[...] aquellos enunciados que sin presentar una estructura bimembre (sintagma nominal sujeto y sintagma verbal predicado) expresan un mensaje completo, como son exclamaciones, vocativos, etc. (Redal, 2005-L1:150)

Así Redal considera “enunciados no oracionales”: “Interjecciones:” *¡Ay, qué daño!* “Vocativos:” *No me hagas caso, mamá.* “Fórmulas directivas:” *¡Cuidado!* “Fórmulas asertivas:” *A la vejez, viruelas.* “Etiquetas:” *Correos.* Este ‘heterogéneo’ conjunto es de gran interés para nuestra plural concepción interdisciplinar de unos fundamentos (necesariamente mínimos) para los que son útiles un par de definiciones de “enunciado” que aporta Moliner (1984:1153). Se ha propuesto este término por los gramáticos para designar una “pieza o fragmento con unidad, de lenguaje.” Pero quizás es la definición de enunciado como “problema que se propone para resolver” o un “teorema que se va demostrar”, la que más sintonice con el concepto de tesis. Además, esa concepción de enunciar el problema a resolver, es el fundamento inicial de la *metodología proyectual* enseñada por el diseñador italiano Bruno Munari (1983:40), quien afirma que “lo primero

que hay que hacer es definir el problema en su conjunto.” En esta metodología que se inspira en el método racional de Descartes, entendemos que en el enunciado mismo está el germen de la solución. Hay que considerar que el “problema no se resuelve por sí mismo”, pero en cambio “contiene todos los elementos para su solución”, por lo que hay que conocerlos y utilizarlos en el proyecto de solución.

Con la anterior exposición se ha intentado poner en evidencia (para la alfabetidad visual) el grado de sofisticación conceptual alcanzado por la lingüística (desde sus fundamentos). La sintaxis visual también tiene un grado importante de complejidad, pero sin alcanzar nunca la lógica de la lingüística. No obstante, ambas alfabetizaciones comparten el concepto de lenguaje (lenguajes comparados) como sistema codificado. Dondis (1980:25) explica que la característica “dominante de la sintaxis visual es su complejidad”, pero ello no debería impedir su definición. Aunque asume (“una cosa es cierta”) que: la alfabetidad visual “nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el del lenguaje”. Los “lenguajes son” sistemas construidos por el hombre para “codificar, almacenar y decodificar” informaciones. Por tanto, su estructura tiene una “lógica que la alfabetidad visual es incapaz de alcanzar”.

Sin embargo, la lingüística manifiesta cierta disparidad de criterios en los primeros mensajes de los ‘comienzos’ del lenguaje. En una comparativa con artes aplicadas, la amplia catalogación que hacen los gramáticos del enunciado frase / oración nos resulta creativamente inspirador. Redal (2005-L1:151) señala que hay “gramáticos” que consideran que las “frases son el resultado de la elipsis del verbo”, por lo que al decir las se omite algo porque “se sobreentiende.” Por ejemplo, piensan que la frase *Buenos días* ha “resultado por elipsis de una oración anterior”, *Le deseo buenos días*. Esta concepción minimalista es distinta a la de “otros gramáticos” (fundamentalistas) que, por el contrario, opinan que “la frase es la forma primitiva de la oración” y no al contrario, que así “serían los primeros mensajes en los comienzos del lenguaje.”

La tendencia a conectar la estructura verbal con la visual es natural, en función de los datos visuales que presentan una trilogía de niveles (símbolo, representación, abstracción). Otra trilogía de niveles (percepción, conocimiento, descripción) de referente arquitectónico la veremos luego con Vidaurre. Recordamos que las categorías del lenguaje se establecen teniendo en cuenta también una trilogía: desde un punto de vista fonológico (fonemas), gramatical (morfología y sintaxis) y semántico (significado). Dondis (1980:25) manifiesta que es perfectamente comprensible la “propensión a conectar la estructura

verbal con la visual”. Una de las razones es natural, se refiere a que los “datos visuales presentan tres niveles” distintivos e individuales:

[...] el *input* visual que consiste en una miríada de sistemas de *símbolos*; el material visual *representacional* que reconocemos en el entorno y que es posible reproducir en el dibujo, la pintura, la escultura y el cine; y la infraestructura *abstracta*, o forma de todo lo que vemos, ya sea natural o esté compuesto por efectos intencionados (Dondis, 1980:25).

En el mismo lugar, Dondis (1980:25) nos recuerda algunos aspectos evolutivos relacionados con palabras e imágenes en los que se vislumbra el símbolo y la abstracción. Se constata la existencia de un extenso mundo de *símbolos* que identifican “acciones u organizaciones, estados de ánimo, direcciones.” Se trata de símbolos que fluctúan entre una gran definición de los detalles, a los completamente “abstractos y por tanto irrelacionados con la información reconocible”, de modo que deben ser “aprendidos de la misma manera que nosotros aprendemos el lenguaje”. En una revisión histórica se constata que el ser humano ha progresado lentamente, para “poner en forma preservable los acontecimientos” de su experiencia, y “de este proceso ha nacido el lenguaje escrito.” Al principio las “palabras se representaban mediante imágenes” y cuando esto no era factible, “se inventaba un símbolo”.

En relación con estos procesos históricos / prehistóricos bajo el título *Del pensamiento a la representación. El lenguaje y el gesto*, Frutiger (1981:78) reflexiona sobre un proceso germinal en el que el dibujo ‘reiterado’ se asocia al mismo enunciado y sienta las bases de una lectura. Frutiger reflexiona sobre el dibujo prehistórico y su estrecha vinculación con algún tipo de “lenguaje de gestos y ruidos”, con sus respectivos desarrollos. La tendencia: a que fueran siendo “usados siempre los mismos dibujos con los mismos enunciados.” El proceso gráfico evolutivo culmina con la lectura:

Las imágenes se convirtieron entonces en escritura, que fijaba de tal manera lo pensado y lo hablado, que la representaba una y otra vez sin limitación temporal, es decir, que hacía posible su lectura (Frutiger,1981:78).

En el proceso lingüístico van decayendo las imágenes en beneficio del alfabeto con un reducido número de componentes (fundamentos), frente a escrituras pictográficas como la caligrafía china, que siguen necesitando utilizar miles de símbolos de palabra-imagen o ideogramas. Dondis (1980:25) señala como característica de un lenguaje escrito muy desarrollado, el hecho de que “se abandonaron las imágenes” y se representaron los

“sonidos mediante símbolos”. Al contrario que las imágenes, la reproducción de los “símbolos requiere una muy escasa habilidad especial”.

Para la alfabetización (o “alfabetidad”) es mucho más eficaz y accesible un “lenguaje basado en símbolos sonoros” debido a su simplicidad, como sucede con el inglés que tiene un alfabeto que “consta solo de 26 símbolos.” Por otra parte, Dondis toma en consideración a los “lenguajes que nunca superaron la etapa pictográfica”, como el chino, donde los “símbolos de palabra-imagen” o ideogramas se cuentan por miles, plantean graves “problemas para la alfabetización” en masa.

La misma palabra designa en chino (caligrafía) la escritura y el dibujo de imágenes. Esto indica la necesidad de cierta habilidad visual especial para escribir chino (Dondis, 1980:25).

En *La fijación del lenguaje. Dos tipos de desarrollo en la escritura* (“figurativas” y “alfabéticas”), Frutiger (1981:79) explica que la caligrafía china corresponde a la categoría de escrituras que han mantenido cierta figuración, aun después de un proceso de estilización. Ilustra su explicación con dibujos del desarrollo de la escritura china en cuatro viñetas (“signo del caballo”), desde el caballo arcaico hasta el caballo actual, destacando la permanencia en la parte inferior de las 4 patas y la cola. Frutiger ‘supone’ que en todos los escritos surgidos de un “proceso natural de desarrollo, subyacen” algunos restos de las “representaciones figurativas” originarias. Un estudio de las diferentes evoluciones, en el sentido de la “fijación gráfica” definida de una lengua, evidencia dos tipologías. En primer lugar, se toma en consideración *Las escrituras que “han permanecido” figurativas*. Es decir, las que no han sufrido grandes cambios a lo largo del tiempo y sus signos (aunque simplificados) mantienen bastante del “estadio de imagen estilizada”. La “prueba viva” y mayoritaria de esta tipología de signos figurativos estilizados nos la aporta la “escritura china.”

Por otra parte, Dondis (1980:26) trata el aspecto verbal del lenguaje y se interesa por el sistema de codificación que, en cierto modo, es otro proceso de estilización conceptual. Aunque una “descripción verbal” puede ser una explicación “extremadamente efectiva”, se ha observado que tienen gran eficacia la “naturaleza directa de los medios visuales.” Estos se diferencian mucho del lenguaje verbal por no necesitar “ningún sistema codificado,” pues “ver un objeto” proporciona en ocasiones un “conocimiento suficiente para evaluarlo” y comprenderlo.

El aspecto fonético es el dominante en la otra categoría de escritura característica de nuestra cultura occidental contemporánea. Son “escrituras alfabéticas”, donde los signos

originales con el paso del tiempo solo representan el carácter fonético. Frutiger (1981:80) en el *Desarrollo de la escritura latina* presenta un dibujo en 5 viñetas que titula *Del jeroglífico al signo fonético "A" actual*, donde la figura (toro) se va esquematizando y girando, hasta que los cuernos inicialmente en lo alto, pasan a ser las patas de la A mayúscula y el hocico en lo alto, en consecuencia, ya no es reconocible por su abstracción. Frutiger define las "escrituras alfabéticas" como aquellas cuyos "signos primigenios" se han transformado a lo largo del tiempo "en carácter puramente fonético", esto implica que su trazado ha sido reducido a la "máxima simplificación". Un ejemplo muy pedagógico es el "alfabeto latino", que se puede ilustrar con una primitiva "expresión figurativa de toro" = "Aleph", que abandonará los rasgos más significativos de la figura, para quedar en "pura abstracción" como letra "A".

Más allá del estudio de la percepción en la teoría *Gestalt* (Forma), que también nos interesa, Dondis (1980:27) hace referencia al estudio de Rudolf Arnheim sobre símbolos y lenguaje que trata fundamentos constituyentes que venimos citando como el color y la textura, en su implicación compositiva con el significado. Se indica como Arnheim se apoya parcialmente en la "teoría Gestalt", desarrollada por Wertheimer, Köhler y Koffka, que al estudiar el "funcionamiento de la percepción" (entre otros parámetros) es de gran ayuda en la interpretación de las artes visuales. En el entorno visual el significado no solo se apoya en los datos de la representación, en la "información ambiental" o en los "símbolos incluido el lenguaje", sino también en las "fuerzas compositivas" que coexisten en una "forma con contenido", no obstante:

[...] el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado (Dondis, 1980:27).

Por otra parte, ahora también nos interesa el hecho de que en el índice de *Arte y Percepción visual* de Arnheim (1979:11), de las 505 páginas totales, la forma ocupa un gran espacio que va desde la página 57 a la 185:

Índice: I. El equilibrio. / II. La forma. / III. La forma* [no es un error de transcripción] IV. El desarrollo. / V. El espacio. / VI. El color. / VII. El movimiento. / VIII. El movimiento. / IX. La dinámica. / X. La expresión.

Subrayamos que en lingüística la sintaxis interacciona con la forma, hacia la que iremos progresando en nuestro estudio. Redal (2005-L1:343) nos aporta una definición

combinatoria (de forma-*morfo*), en *Morfosintaxis*: parte de la lingüística que “combina el estudio de la morfología y la sintaxis”, ya que se entiende que “no son disciplinas independientes”.

Nuestro interés por los elementos básicos o fundamentos de la comunicación visual nos lleva a recordar que en la alfabetidad verbal se utiliza un alfabeto de 26 componentes. Ahora Dondis nos propone una alfabetidad visual basada en 10 componentes, que la catedrática denomina caja de herramientas o elementos básicos de todas las comunicaciones visuales. Dondis (1980:28) destaca la necesidad de examinar los distintos “componentes del proceso visual” en su forma “más simple”. El fundamento (“caja de herramientas”) de todas las “comunicaciones visuales son los elementos básicos”, cuya mínima expresión es “el *punto*, o unidad visual mínima”, con una función esencial, la de “señalizador y marcador del espacio”. Aquí el punto no es ‘final’ como en el lenguaje verbal, sino que puede desplazarse y generar “la *línea*, articulante fluido e infatigable de la forma”; esto es tanto a nivel artístico en la “flexibilidad” del objeto como en la “rigidez del plano técnico”, que incluso Vidaurre nos enseña en el *El lenguaje grafico de la Expresión arquitectonica*. Con la línea se pueden definir los límites de un campo, superficie, o también “el *contorno*”, generando contornos básicos como “el círculo, el cuadrado, el triángulo”, con sus infinitas variantes y combinaciones. En nuestro ‘relato’ de los fundamentos de Dondis (1980:28) apreciamos como la forma definida por el contorno puede ser orientada coherentemente (germen compositivo). Así surge otra herramienta visual fundamental, “la *dirección*”, canalizadora del dinamismo que incorpora el carácter de los “contornos básicos”, antes ya apuntados como formas geométricas elementales.

De los siguientes elementos básicos o fundamentos de la comunicación visual que destaca Dondis (1980:28), nosotros hemos valorado especialmente el *color* y su ‘casi sinónimo’ la luz, presente en el *tono*, que como ya vimos es fundamental para el contraste. “El *tono*, presencia o ausencia de luz”, es la condición mínima para que la visión suceda; que es fundamento visual de “el *color*, coordenada del tono” (con la añadidura del componente cromático) de gran potencia semántica, en tanto “elemento visual más emotivo y expresivo”. El contorno acota superficies/formas, que frecuentemente están sensibilizadas por “la *textura*, óptica o táctil” y que dota de carácter a las superficies de los materiales visuales.

La dimensión se determina frecuentemente en relación compositiva con la proporción, y finalmente el movimiento (virtual o real) abre nuevas posibilidades dimensionales (por ejemplo: tridimensionales, cinematográficas, etc.) Dondis (1980:28)

define “la *escala* o *proporción*” como “tamaño relativo y medición”; completando la caja de herramientas visuales con “la *dimensión* y el *movimiento*”, tan frecuentemente “involucrados en la expresión” (incluso la expresión arquitectónica, según Vidaurre). Estos son los “elementos visuales” que constituyen la “materia prima” del lenguaje visual a partir de los cuales se proyectan y expresan todas las variedades de “declaraciones visuales, de objetos, entornos y experiencias.”

Además, relacionamos etimológicamente la *textura* con el texto. Recordemos (una vez más) como está tejido y texturizado el texto. Según la R.A.E. *textura* es la “disposición y orden de los hilos en una tela” y Martínez (2001:16) apunta la noción etimológica de “El texto”, de modo que según Segre la palabra *textus* se impone con Quintiliano como uso figurado del participio pasado *texere*, “tejer”⁶⁹.

A destacar que para Dondis (1980:28) la técnica visual más relevante es el contraste que necesariamente implica a su opuesto la armonía, lo que permite una polarización conceptual de los términos que definen las técnicas. Como “respuesta directa al carácter” de lo que se diseña y de la “finalidad del mensaje”, las técnicas de la comunicación visual “manipulan los elementos visuales.” A tener muy en cuenta: la técnica visual “más dinámica es el contraste”, que se contrapone con la “técnica opuesta, la armonía”. Aunque estas múltiples “técnicas de la comunicación visual” no solo se utilizan en los extremos, pues su uso se extiende en “sutil gradación” a todos los puntos del espectro comprendido “entre ambos polos.”

Recordemos que el contraste es el concepto que regula la composición cromática, como ya estudiamos en los siete contrastes cromáticos de Itten (2001:3), profesor de la Bauhaus:

Table des matières : [...] Les sept contrastes de couleur. Contraste de la couleur en soi. Contraste clair-obscur. Contraste chaud-froid. Contraste des complémentaires. Contraste simultané. Contraste de qualité. Contraste de quantité.

Así el contraste, que necesariamente implica a su antónimo la armonía, sirve de criterio para organizar un listado de parejas polarizadas entre contraste y armonía, que nosotros hemos ayudado a visualizar añadiéndoles (C) y (A) respectivamente. Dondis (1980:28) enumera las “más usadas” y de “mayor facilidad de identificación”, disponiéndolas en “pares de opuestos”:

⁶⁹ Segre, C. *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 367.

Exageración (C/ontraste) & Reticencia (A/rmonía), Espontaneidad (C) & Predictibilidad (A), Acento (C) & Neutralidad (A), Asimetría (C) & Simetría (A), Inestabilidad (C) & Equilibrio (A), Fragmentación (C) & Unidad (A), Economía (C) & Profusión (A), Audacia (C) & Sutileza (A), Transparencia (C) & Opacidad (A), Variación (C) & Coherencia (A), Complejidad (C) & Sencillez (A), Distorsión (C) & Realismo (A), Profundo (C) & Plano (A), Agudeza (C) & Difusión (A), Actividad (C) & Pasividad (A), Aleatoriedad (C) & Secuencialidad (A), Irregularidad (C) & Regularidad (A), Yuxtaposición (C) & Singularidad (A), Angularidad (C) & Redondez (A), Representación (C) & Abstracción (A), Verticalidad (C) & Horizontalidad (A)

Esta polarización de cada pareja podría relacionarse con otra que la lingüística presenta en pares de opuestos, los antónimos siempre asociados a los sinónimos en la tipología de diccionarios homónima. Redal (2005-L1:325) nos recuerda la definición de “antónimo”, que se aplica a las palabras que tienen un “significado opuesto.”

En el capítulo “6. *Técnicas visuales: estrategias de comunicación*”, Dondis (1980) estructura otras posibilidades de re-organización de parejas de técnicas de comunicación visual agrupándolas en 5 conceptos y siguiendo la ordenación posterior (desde pg.131). Subrayamos (en nuestra nueva estructuración) las parejas que no están repetidas en ‘el mismo’ listado.

FÁCIL COMPRENSIÓN [‘personal’ agrupamiento, aportando nuestros conceptos estructurales]

(1°): Inestabilidad (C/ontraste) & Equilibrio (A/rmonía), Asimetría (C) & Simetría (A), Profundo (C) & Plano (A), Distorsión (C) & Realismo (A), Transparencia (C) & Opacidad (A), Agudeza (C) & Difusión (A),

CANTIDAD

(2°): Complejidad (C) & Sencillez (A), Economía (C) & Profusión (A), Exageración (C) & Reticencia (A), Audacia (C) & Sutileza (A), Angularidad (C) & Redondez (A), Representación (C) & Abstracción (A), Verticalidad (C) & Horizontalidad (A)

REPETICIÓN

(3°): Irregularidad (C) & Regularidad (A), Variación (C) & Coherencia (A), Continuidad / Episodicidad, Aleatoriedad (C) & Secuencialidad (A), Espontaneidad (C) & Predictibilidad (A),

PARTICIONES

(4°): Yuxtaposición (C) & Singularidad (A), Fragmentación (C) & Unidad (A),

ACONTECIMIENTOS

(5°): Actividad (C) & Pasividad (A), Acento (C) & Neutralidad (A).

Esta polarización de cada pareja podría relacionarse con los antónimos en lingüística, que manifiestan multitud de matizaciones y posibilidades. Redal (2005-L1:221) se refiere a las “palabras antónimas” como aquellas que dan nombre a “realidades opuestas” y, por tanto, “expresan significados contrarios” (como “miedo” y “valor”). Nos parece enriquecedor a nivel conceptual, reproducir la sugerente variedad tipológica ofrecida desde la lingüística:

Antónimos binarios: Dos términos son antónimos binarios si son totalmente incompatibles. *Sano / enfermo, encendido / apagado, muerto / vivo* (Redal, 2005-L1:221).

De una radical incompatibilidad a una sugerente reciprocidad equilibrante:

Antónimos inversos: Dos términos son antónimos inversos o recíprocos si al sustituir uno por otro es obligatorio cambiar el orden sintáctico en que aparecen las cosas o personas relacionadas. *Suegro / yerno, comprar / vender, mayor que / menor que, delante de / detrás de*. (Redal, 2005-L1:221)

Ahora en la lingüística encontramos el concepto de “sutil gradación” ya apuntado por Dondis:

Antónimos de grado: Los antónimos de grado representan los extremos opuestos de una escala en la que pueden aparecer ordenados gradualmente otros significados. En *frío-fresco-tibio-cálido-caliente*, las palabras *frío* y *caliente* son antónimos (Redal, 2005-L1:221).

Incluso la polarización de los antónimos puede tener una carga semántica negativa. Redal (2005-L1:221) destaca el potencial creativo del prefijo:

Antónimos de negación: Son antónimos que se forman mediante la supresión o incorporación de un prefijo de valor negativo: IN->> *moral / inmoral*. DES- >> *centralizado / descentralizado*. A->> *político / apolítico* (Redal, 2005-L1:221).

Después de la importancia que Dondis ha atribuido al contraste ‘genérico’ nos interesamos por la importancia compositiva y ‘vital’ que la autora asigna a la polaridad “Equilibrio / Inestabilidad”, valorada desde la percepción. Dondis (1980:131) señala que, dentro de las técnicas de comunicación visual, y “después del contraste, la más importante es la del equilibrio”, dado que se fundamenta en el “funcionamiento de la percepción” humana y su intensa “necesidad de equilibrio.” ‘Indirectamente’ también necesita como referente “su opuesto” la inestabilidad, que es interesante porque utilizada ‘razonablemente’ genera formulaciones visuales “muy provocadoras e inquietantes.”

Para Marcolli (1978:41) los sutiles equilibrios en la composición visual tienen un referente en la Física, ofreciéndonos una tradicional tipología de los equilibrios, que incidirá sobre la *composición de las fuerzas* (visuales incluso). Existen “tres tipos de equilibrio”: equilibrio “inestable”, equilibrio “estable”, equilibrio “indiferente.” Todos ellos son debidos a la “fuerza-peso” y a la “posición del objeto respecto del apoyo” que equilibra su peso. Recordemos que el peso de un cuerpo equivale a una “fuerza aplicada en

su centro de gravedad” y en dirección siempre “vertical hacia abajo” a causa de la gravedad.

La siguiente pareja de “técnicas de comunicación visual” que nos interesa está conceptualmente enlazada con la anterior. Con la resolución satisfactoria de la “simetría / asimetría” se desprende finalmente el equilibrio. Dondis (1980:131) considera que el equilibrio se puede lograr en una “declaración visual” de dos maneras, simétrica y asimétricamente. La “simetría es el equilibrio axial” y donde las “formulaciones” visuales están totalmente resueltas, mediante sencillas operaciones compositivas, pero puede resultar un método “estático e incluso aburrido.”

En el contexto de la compaginación tipográfica, Blanchard (1990:159) nos confirma la importancia del contraste en *Estructuras y configuraciones. Simetría y disimetría como estructuras básicas*. Observa que la “tipografía de una página”, de una doble página, etc., tiende a establecer, “a partir de la retícula de compaginación un *cierto equilibrio simétrico*” que resalta algunos elementos notables mediante el “juego de los contrastes.” *La simetría* es un “factor de orden, estabilizador”, que utiliza “un eje” (fácilmente distinguible).

En la compaginación tipográfica la simetría tiene un eje físico que es el “pliegue central” entre dos páginas (“*composición en espejo*”), siempre que el libro esté abierto, inevitable requerimiento funcional para la lectura. Blanchard (1990:159) destaca “*verticalmente*, el equilibrio izquierda / derecha”, especialmente útil en un texto bilingüe, en el que “el original y la traducción” se hallan frente a frente. Con cierto sentido interdisciplinar *la simetría alienta la repetición*, tanto “en arquitectura como en tipografía”, a modo de columnata o repetición de columnas de texto (como elementos equivalentes), “crea el ritmo” de un periódico o de un libro.

Conseguir un equilibrio de pesos en una asimetría es más complicado, pero más interesante a nivel de tensión compositiva. Dondis (1980:131) señala que, aunque los griegos consideraban que la “asimetría era un mal equilibrio”, no obstante, el equilibrio también se puede obtener sin utilizar la simetría, “variando elementos y posiciones” (asimétricos), de manera que “se equilibran los pesos.” Se constata que el equilibrio visual de un diseño asimétrico es “complicado,” porque requiere el “ajuste de muchas fuerzas”, pero finalmente resulta “interesante y rico en su variedad.”

También crea mayor tensión visual creativa la “disimetría” que funciona como “factor dinámico”. Blanchard (1990:160) indica que *horizontalmente*, la simetría organiza una “relación arriba / abajo” que suele ser disimétrica. Resulta más difícil conseguir el

equilibrio de una “compaginación disimétrica”, ya que este dispositivo compositivo de la página impresa “favorece más los factores dinámicos” que los estáticos, “la oposición y el contraste” que la repetición. Puesto que el “eje de simetría” se encuentra sistemáticamente “desplazado”, el reparto de los “diferentes ejes” en el espacio de la compaginación crea “tensiones antagónicas”.

Blanchard (1990:151), en *La compaginación. La composición de los versos*, observa que las simetrías tienen una curiosa diferenciación en la composición tipográfica de la prosa y del verso:

En contra de la composición lineal de la prosa, la poesía forma líneas desiguales y funda una *composición asimétrica* que también puede ser utilizada para el texto corriente: *Composición en bandera* (llamada así porque está alineada a la izquierda). (Blanchard, 1990:151)

Otra variante es la *Composición descentrada*, que utiliza “varios ejes centrales”, distintos para las líneas cortas y para las largas. Apunta Blanchard (1990:151) que tiene la dificultad de que necesita equilibrarse “a ojo”, por lo que es más complicado de regular pero su “efecto dinámico” está asegurado. A modo de ‘antónimo’ tenemos la *Composición simétrica* (centrada) que dispone líneas de “longitud diferente a partir de un eje central.”

Mediante *La noción de estructura*, Blanchard (1990:160) introduce una dinámica compositiva que altera el estatismo de componentes equivalentes introduciendo la “dinámica de las relaciones” en una configuración. Por otra parte, en relación con las variables visuales de la tipografía, se tiene en consideración una “lectura fragmentada” al valorar la *noción de configuración*.

Blanchard (1990:141) al valorar la *compaginación tipográfica* considera que la “lógica de la lectura” es necesaria para la comunicación de un discurso coherente (o “relato verbal y literario”), donde el mensaje semántico se armonice con el mensaje estético, combinando “rigor y creatividad.”

Esta estrategia de comunicación de la creatividad tipográfica sintoniza con la valoración del “estilo, personal y cultural” que Dondis (1980:29) intenta conseguir mediante una alfabetidad visual, (que usa las técnicas visuales antes citadas) y que es sensible a las fuerzas estructurales que existen funcionalmente (“física y psicológicamente”).

La valoración del “estilo” también forma parte del estudio semántico de Moles. En el capítulo *De la sintaxis de los objetos* encontramos un epígrafe dedicado a *Sutileza de la descripción de los estilos* en el que Moles, refiriéndose a la cultura francesa, cita anecdóticamente el estilo Luis XVI y con él hace una muy indirecta alusión al discurso

cartesiano (ordenador) del decorador. Moles (1974:119) plantea unas “reglas sintácticas”, fundamentadas en la elección de “sucesivas oposiciones pertinentes”, como largo / corto, delgado / grueso o aplicaciones estilísticas concretas como la “oposición de una mesa española a un velador Luis XVI.” Se valoran las clasificaciones perceptivas ofrecidas por el “creador del despliegue (decorador)” que ofrece un “discurso, opuesto al caos.” Señala Moles que las oposiciones se estructuran en solo tres clases de “evidencia perceptiva”:

- (1) mucho, denso, verticalidad;
- (2) neutro, medio, ni lo uno ni lo otro;
- (3) poco, vacío, horizontalidad (Moles, 1974:119).

Y las oposiciones (‘antónimas’) propuestas son:

simétrico / disimétrico, denso / vacío, vertical / horizontal, lateral / central, distribuido / concentrado, abierto / cerrado, paralelo / orientado, largo / corto, delgado / grueso (Moles, 1974:119).

En el contexto del diseño interesa la “tradición cultural de los objetos” en relación con el lenguaje del producto / objeto que requieren una ‘docencia’. Bürdek (1994:178) se refiere a la concepción de Gert Selle⁷⁰:

Los lenguajes comunicativos del producto son sistemas de signos de vida relativamente larga, que a pesar de su variabilidad bajo la influencia de la estética del producto y del *styling*, son indicios visibles de estructuras básicas relativamente estables de la sociedad, y permiten transmitir la tradición cultural de los objetos.

No obstante, indica Bürdek (1994:178), que es necesario un aprendizaje de determinados “lenguajes del producto”, relacionados con aspectos culturales. Estos lenguajes ‘objetuales’ según Selle requieren su “identificación con un código cultural específico”, que es definible como un procedimiento de “socialización cultural.”

El concepto de lenguaje de los objetos que Moles estudia en el capítulo *De la sintaxis de los objetos* tiene como referente la lingüística (estructuralista), una tradición contemporánea *à la mode*. Moles (1974:111) repasa la metodología que ha seguido y después de situar “fenoménicamente” los objetos, ha establecido un “método de razonamiento” basado en el concepto de “lenguaje de los objetos”, que reconoce como concepto tomado de la “lingüística estructuralista.” En la fase siguiente:

⁷⁰ Selle, G. *Die Geschichte des Designs in Deutschland von 1870 bis heute*, Colonia, 1978, p. 222.

Hemos aislado la parte *semántica y estética* de este lenguaje, constituido por la presencia de un despliegue de objetos de origen social en el entorno del individuo: un mensaje, una intrusión, un testimonio permanente de lo social en la esfera privada (Moles, 1974:111).

Más allá del lenguaje de las palabras, las cosas también ‘hablan’ a los sentidos emitiendo señales formales, cromáticas, etc. Bürdek (1994) hace referencia al trabajo de Peter Sloterdijk⁷¹ donde el lenguaje tiene una concepción expandida:

No es solo el lenguaje de las palabras el que nos habla, también las cosas lo hacen con aquel que hace uso de sus sentidos. El mundo está lleno de creación, de mímica, de semblantes; de todas partes se cursan a nuestros sentidos las señales de las formas, de los colores, de la atmósfera (Bürdek, 1994:179).

Moles (1974:111) estudia las señales emitidas por los objetos para establecer lo que denomina “las leyes del código”. Como veremos, lo hace en relación con el lenguaje de los objetos y sus “modos de acoplamiento”, e incluso su sintaxis (la *sintaxis de los objetos reunidos*) en el interior del discurso constituido por el “despliegue cotidiano”.

Baudrillard comparte con Moles su interés por la sintaxis, cuando en 1968 se plantea algunos interrogantes sobre un nuevo lenguaje relacionado con los objetos, que al igual que Moles, considera todo un sistema a estudiar. Baudrillard (1981:212) se pregunta: “¿el sistema objetos-publicidad constituye un lenguaje?” Se parte de un supuesto, “se finge creer” que los productos se han “convertido en seres *complejos*” y en este sentido, la “relación de compra y consumo es igual”, en valor, a una “relación *humana*.” Pero surgen algunas preguntas, “¿hay en eso una sintaxis viviente?” y recíprocamente:

[...] ¿informan las necesidades a las nuevas estructuras sociales por la mediación de los objetos y de su producción? Si la respuesta es afirmativa, se puede hablar de lenguaje, si es negativa, todo esto no es sino idealismo tramposo de gerentes (Baudrillard, 1981:212).

La forma está sujeta a leyes gramaticales y, para definir las, Moles (1974:111) estudia los objetos-mobiliario en un interior arquitectónico, algo que tiene repercusión en la manera de acercarse a las Artes Aplicadas (Decoración de Interiores). Es decir, se estudia un entorno cotidiano: “el *mobiliario*” de las habitaciones de un piso y se toma en consideración el “*concepto de orden*”. Se intenta discernir qué diferencia el entorno de “objetos centrados funcionalmente” en el individuo, de un caos: qué es lo “que le da

⁷¹ Sloterdijk, P. *Kritik der zynischen Vernunft*, vol. 1, Frankfurt am Main, 1983, p. 267.

forma”. Para obtener una respuesta se toma en consideración la lingüística, intervendrán aquí varias leyes gramaticales, de concordancia de las palabras, de subordinación, de jerarquía, de sentido.

El concepto de repertorio de objetos que interesa a Baudrillard está más relacionado con los objetos de consumo estructurados por el concepto de marca. Estudia un posible cambio del mero repertorio a todo un lenguaje, para lo que es necesario una sintaxis. Baudrillard (1981) concibe la compra (el consumo) como una operación predeterminada en la que “se enfrentan dos sistemas irreductibles”:

[...] el mutable, incoherente, del individuo (por sus necesidades, sus conflictos, su negatividad) y el codificado, clasificado, discontinuo, relativamente coherente de los productos en toda su positividad (Baudrillard, 1981:213).

Pero “no hay interacción”, sino más bien “integración forzada” de las necesidades al sistema de los productos. Es cierto que el “conjunto constituye un sistema de significados”, y no solo de complacencia, pero indica Baudrillard (1981:213): para que “haya lenguaje se necesita una sintaxis”. Sin olvidar que con los “objetos de consumo” de masas no tenemos más que “un repertorio”.

En el capítulo *De la sintaxis de los objetos*, Moles (1974:111) enuncia la primera de sus leyes sintácticas de acoplamiento, empezando por la más objetiva y elemental relacionada con la tridimensionalidad del objeto-mueble. Tiene relación con el aspecto más evidente, la “limitación volumétrica” donde es indispensable que el acoplamiento de los objetos se haga de tal manera que: la “suma de los volúmenes” totales sea “inferior al volumen disponible.”

Baudrillard (1981:214) establece una notable diferencia, por una parte, está el “objeto artesanal” que equipara a la palabra, y por otra la “tecnología industrial que instituye una lengua”, pero “la lengua no es lenguaje”, pues este implica otros requerimientos. En el caso de un automóvil no se trata de la estructura concreta del motor “de lo que se habla”, sino de “la forma, el color, la línea,” los accesorios. En la producción en serie se calcula ‘la diferencia’ mediante variantes combinatorias, se van “desmembrando significados”, se insta un repertorio, se “crea un léxico de formas y colores”, en el que se puede inscribir “modalidades recurrentes de la palabra” y “¿es por eso un lenguaje?” La propia respuesta de Baudrillard (1981) es rotunda, y negativa (aunque no exenta de cierto lenguaje ‘poético’):

A este inmenso paradigma le falta una verdadera sintaxis. No posee ni la rigurosa sintaxis de la realidad tecnológica ni la laxa de las necesidades: flota de la una a la otra como un repertorio extensivo, tiende a agotarse, en el plano cotidiano (Baudrillard, 1981:214).

De modo que para Baudrillard (1981:214) la citada articulación de formas y colores (tipo automóvil) aunque carezca de una “estructuración recíproca”, genera no obstante cierto ‘léxico’ de los objetos que se estructurará como “rejilla combinatoria” (de “tipos y modelos”). Configuración que tiene cierta relación semántica con la geometría elemental que interesa a la cultura francesa.

Otra ley sintáctica de Moles implica una palabra clave en nuestro trabajo, el discurso, que podría relacionarse con el *Discurso del Método* de Descartes, pero que ahora solo tiene que ver con la apropiación del espacio, en sentido funcional. Moles (1974:113) indica que la segunda ley sintáctica de acoplamiento es la de *accesibilidad*, implica que para que un objeto (un mueble, por ejemplo) sea utilizable, es preciso que “resulte accesible *sin esfuerzo*”. Esto determina conscientemente la “disposición topológica” de una habitación, en la apropiación del espacio como “construcción de un discurso”. Esta relación viene condicionada por la “ley psicológica del esfuerzo razonable,” de modo que los “ademanos de acceso” (cerrar puertas, etc.) “no deben superar un máximo” de 2 ó 3. Se pone como ejemplo: 1) entrar en la habitación, 2) abrir la puerta de un mueble cerrado, 3) coger el objeto.

Si Moles (1974) centra su estudio en el mobiliario doméstico, Baudrillard (1981) estudia la sintaxis en relación con la elección de un tipo de automóvil (haciendo referencia a un estudio de P. Martineau). Observa que no se da una relación simple entre las categorías de compradores y las categorías de automóviles (como vimos se venden mejor los coches blancos y los negros). Aquí el orden lo regula la “cuadrícula” comercial (simplificación que tiende a empobrecer las relaciones) casi sinónimo de la retícula cartesiana que tanto nos interesará y que Moles también utiliza en sus organizaciones. Baudrillard (1981:215) empieza por afirmar que “las personas se definen por relación a sus objetos”, algo que también evidencia como éstos “no constituyen un lenguaje”, sino “una gama de criterios distintivos”, atribuidos con cierta arbitrariedad a partir de una “gama de personalidades estereotipadas.” No obstante, los simples objetos son *categorías de objetos*, que “inducen muy tiránicamente” *categorías de personas*. Y partir de los objetos hay una “inducción forzada y categorización del mundo personal y social”, orientada:

[...] hacia un repertorio jerarquizado sin sintaxis, es decir, hacia un orden de clasificación y no un lenguaje. Es como si no hubiese dialéctica, sino separación social y, a través de esta separación, imposición de orden [...] una cuadrícula (Baudrillard, 1981:215).

El estilo del automóvil en Baudrillard pasa a ser con Moles (1974:113) la diferencia entre el estilo burgués y el minimalista (por ejemplo), utilizando la ley de densidad de los objetos, que define como la tercera ley sintáctica de acoplamiento, que es la de la *densidad óptima* y “distribución de densidades.” Relacionada con la percepción, a un nivel básico como mucho o poco, pero a un nivel más sofisticado implica la “distribución topográfica” de densidades, con una importante “expresión de significación”, muy vinculada a “factores connotativos.” Precisamente aquella que “diferencia el estilo” burgués kitsch del estilo “desnudo”, también distingue la “estructura de las habitaciones” del piso (por ejemplo: comedor con el centro ocupado, el salón con el centro vacío).

El lenguaje del consumo implica el concepto de marca (“estructura y desmembración”) con términos lingüísticos como vocablo de síntesis, léxico básico, sin articulación y léxico errático. Baudrillard (1981:217) señala como el concepto de “marca” (concepto capital de la publicidad) “resume” muy bien las posibilidades de un “lenguaje del consumo”. Produce una “reestructuración psicológica” del consumidor, en “una palabra” (Phillips, General Motors, etc.) capaz de resumir multitud de significados difusos. “Vocablo de síntesis” que resume una afectividad, este es el prodigio de la “etiqueta psicológica” de la marca, que finalmente es el “único lenguaje” que nos habla del objeto. Ahora bien:

[...] este léxico básico que cubre las paredes y persigue a las conciencias es estrictamente a-sintáctico: las diversas marcas se suceden, se yuxtaponen, se sustituyen unas a las otras, sin articulación ni transición, léxico errático, cuyos miembros se devoran unos a otros, cada uno de los cuales vive en virtud de una repetición infatigable (Baudrillard, 1981:217).

Un tipo de léxico tal que, según Baudrillard (1981), obliga finalmente a un cuestionamiento de este comercial lenguaje indigente, un tanto contradictorio y con el que la “estructura de la marca”, deriva necesariamente hacia la “desmembración”:

Este lenguaje es, sin duda, el más pobre de todos: cargado de significaciones y carente de sentido. Es un lenguaje de señales y la “fidelidad” a una marca nunca es más que el reflejo condicionado de una afectividad dirigida (Baudrillard, 1981:217).

Un discurso complejo, este de Jean Baudrillard, que se contrapone a la sencilla ley de asociación de objetos que Moles (1974:113) aplica a emparejamientos decorativos. La cuarta ley sintáctica de acoplamiento, que es el *factor de orden próximo* o de “asociación” por distancias semánticas. Establece que algunos objetos se asocian entre sí, “ya sea funcionalmente, ya estéticamente”. Por ejemplo, las “sillas atraen a las sillas” o “las paredes a los cuadros”, etc. y se puede definir como una *distancia semántica*.

El estudio consumista lleva a Jean Baudrillard hasta un código universal que se desprende del lenguaje del sistema y que manifiesta el sentido imperativo del objeto. Baudrillard (1981:219) empieza por una definición ‘sistémica’, en la que el sistema “objetos-publicidad” es: “menos un lenguaje”, (que no tiene la sintaxis viviente), “que un sistema de significados”. Aunque tiene la pobreza y la eficacia de un código, no estructura la personalidad: “la designa y la clasifica” y tampoco estructura la relación social: la descompone en un “repertorio jerárquico.”

Baudrillard (1981:219) considera que este lenguaje se formaliza en un sistema universal de puntos de referencia del *status* social: el “código del *standing*.” En el marco de la “sociedad de consumo”, el *standing* se calcula también en relación con el poder, la autoridad. En este contexto toda la “publicidad” se refiere explícitamente al objeto como un “criterio imperativo”, así probablemente “se le juzgará por [...]”, o “se reconoce a la mujer elegante en [...]”

Las leyes sintácticas que Abraham Moles propone en el capítulo *De la sintaxis de los objetos* implican una geometrización (esfera) tridimensional por “irradiación” del objeto (a modo de aura, que diría W. Benjamin respecto a la obra de arte) que un decorador tiene en consideración en un piso (objetos de Moles) o un escaparate (objetos de Baudrillard). Moles (1974:114) se refiere a la quinta ley sintáctica de acoplamiento, perteneciente al orden próximo, corresponde al “fenómeno psicológico” de la *irradiación del objeto*. Observa como todo objeto irradia a su alrededor, *domina* psicológicamente un sector del entorno al que se puede ‘distinguir’ como *volumen propio* o *esfera de influencia* y que tiene un carácter excluyente. Para ser valorado adecuadamente el objeto “exige un dominio autónomo”, vacío de otros objetos de la misma dimensión. Se utiliza un curioso ejemplo ‘historicista’: “nunca se colocarán” 8 candelabros sobre una chimenea de mármol, pues *se perturban mutuamente*. Este aspecto es muy importante en las artes aplicadas, pues si aumentamos la “densidad de objetos” en la habitación, la “presión psicológica” de estos objetos aumenta también. Así, por ejemplo, esta relación se manifiesta eventualmente y de

modo muy claro en la “ordenación de un escaparate”, en la disposición de un piso o en el “arreglo global debido a un decorador”.

Baudrillard (1981:220) destaca como aspecto positivo la “lectura *universal*” del código del sistema de signos de la sociedad de consumo, que es un lenguaje global, codificado y alternativo a la “inestabilidad de los lenguajes” y su multiplicación (modelo Babel). El fenómeno (sistema de signos) que se produce por “primera vez en la historia”, funciona a modo de relevo, por la “extenuación progresiva de los demás sistemas” (de nacimiento, de clase, de función), la extensión de la “competencia”. La mayor “movilidad social”, hace una gran aportación, un código de “reconocimiento claro” que cumple una “función social esencial.”

Moles utiliza unos términos lingüísticos explícitos (como gramática generativa), y establece pedagógicas comparaciones entre la ley sintáctica de acoplamiento (capítulo *De la sintaxis de los objetos*) y algunas necesidades que manifiesta el verbo. Moles (1974:115) señala que las leyes sintácticas de *acoplamiento* imperan sobre todo en el contexto de la “ordenación a gran distancia”. El modelo lingüístico inspira el inventario de estas leyes, que implica la formulación de *gramáticas generativas* de un conjunto de objetos. La primera está relacionada con la “idea de apoyo”:

[...] tal objeto está colocado sobre (o colgado de), y esto establece un vínculo de *carácter lógico y no probabilista*, muy similar al tipo de necesidad por el cual un *verbo* debe tener un *sujeto y / o* un complemento (Moles, 1974:115).

Concluimos las referencias a Baudrillard (1981:221) señalando un par de aspectos negativos relacionados con un lenguaje universal codificado en el sistema de objetos-publicidad que el autor apunta. La ya citada universalización y eficacia se obtienen a cambio de una “simplificación radical”, de un empobrecimiento, de una regresión casi definitiva del lenguaje del valor: cualquier “persona se califica por sus objetos.” Necesariamente la coherencia ha de obtenerse a través de la implantación de una “combinatoria” o de un “repertorio”, es pues un “lenguaje funcional”, no obstante, resulta “simbólica y estructuralmente pobre”.

Moles (1974:115) en la última de sus leyes sintácticas de acoplamiento en relación con el lenguaje de los objetos se aproxima a la lógica neoplástica (vanguardia histórica que ya seguimos con Theo van Doesburg). Lo hace en relación al uso de la “ortogonalidad” y sus abstracciones con predominio cultural del cubo (de gran interés para la cultura francesa ‘cartesiana’). Recordemos a este respecto la crítica de Ch. Alexander a la arquitectura moderna ‘internacionalizada’ por su dictadura de las cajas y cajitas. Se trata de la “Ley de

paralelismo / ortogonalidad”, mediante la cual el ser humano interviene sobre la naturaleza introduciendo *morfemas abstractos*, de los que los más corrientes son “el ángulo recto y las paralelas.” Se constata que la mayor parte de “las rectas, los ángulos rectos” y a veces los círculos perfectos, son de fabricación humana. Se detecta una especie invasora del ecosistema estético/cultural, que una vez instalada es casi imposible de erradicar, es evidente que:

[...] se concede un predominio cultural al cubo y al rectángulo que son sistemas preferenciales de evolución, *funciones estables*, es decir, funciones que, una vez incorporadas a un lenguaje cultural, *ya no salen de él* (Moles, 1974:115).

El segundo aspecto negativo que encuentra Baudrillard (1981:221) en el lenguaje universal codificado del sistema de objetos-publicidad es el relevo de las viejas barreras, pero que sorprendente implica un déficit democrático. Este “sistema de lectura” y de reconocimiento no supone una “democratización” real. Pues la obligada “referencia única” no hace sino potenciar el “deseo de discriminación”, de establecer una nueva jerarquía y distinción. Se produce un cambio defensivo muy epidérmico, todo cambia y todo permanece, pues “si caen las barreras morales de etiqueta y de lenguaje”, tenemos nuevas barreras, “nuevas exclusivas surgen” en el campo de los objetos.

Moles (1974:116) en el capítulo *De la sintaxis de los objetos* también manifiesta cierto pesimismo. Confirma comparativamente (antónimo) la ausencia de alternativas, pues la praxis mayoritaria indica inexorablemente que el lenguaje de los objetos está regido por el uso de la ortogonalidad, la última de las leyes sintácticas de acoplamiento. La ley de paralelismo / ortogonalidad contribuye en gran medida a interpretar “el mundo como una combinatoria” de elementos rectangulares (contenedor/contenido):

[...] los objetos, mayoritariamente rectangulares, deben situarse paralelamente al marco de una habitación, o perpendicularmente a éste, y esto es percibido psicológicamente con gran intensidad (Moles, 1974:116).

Los planteamientos orgánicos (curvas y naturaleza) de la Antroposofía sobre el “naturalismo y la eliminación de la recta antinatural”, propuestos e incluso construidos (Suiza 1913-1928) por Rudolf Steiner, doctor en filosofía y arquitecto (edificios inspirados por Goethe, como el *Goetheanum II* 1925-28). Y que para Moles (1974:116) llevan a poner experimentalmente (construcción real) “en entredicho este principio” (paralelismo / ortogonalidad), no han conseguido, en su obsolescencia, sino “confirmarlo” *a contrario*.

La cultura francesa tiene en Moles (1920-1992) una fundamental aportación interdisciplinar, con gran incidencia en la pedagogía alemana del diseño (profesor en HfG de Ulm, desaparecida en 1968). Licenciado en un par de ingenierías, doctor en física (título de su tesis “Creación científica”) y en filosofía (dirigido por G. Bachelard), es pionero en establecer la relación entre estética y teoría de la información. En la solapilla interior de *Teoría de los objetos* de Moles (1974), se aprecia su relación con la ‘lingüística’ estructuralista:

[...] ha estudiado los fenómenos de la comunicación humana, aportando una original metodología, fruto de la aplicación de las leyes estadísticas a la investigación estructuralista. Ha enseñado en la antigua Hochschule für Gestaltung de Ulm (Moles, 1974:solapilla interior).

Esta vanguardista escuela alemana de diseño y arquitectura generó un lenguaje de gran influencia, que incluso se proclamó singularmente por escrito, todo en minúsculas (por ejemplo, los textos de Otl Aicher que citamos carecen de mayúsculas).

Un catedrático, que no lo es de Filología, también establece un lenguaje partiendo de unas consideraciones generales. Desde la docencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid, empieza por definir unos objetivos comunicativos para el lenguaje gráfico, conjugando algunos verbos, entre los que destacamos comunicar. Vidaurre (1975:1.1) presenta su concepción del “Dibujo Técnico” como el “lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica.” Y como parte de sus “objetivos” docentes (*Consideraciones generales*), estima que debe ser el vehículo necesario para poder “experimentar, transmitir o comunicar la expresión.” Se considera que para que esa transmisión o “comunicación” pueda tener “validez cultural”, ha de liberarse del peligro que amenaza al lenguaje gráfico de convertirse en un cúmulo de “rígidos estereotipos, incapaces de expresar” ningún pensamiento arquitectónico original.

Por su parte los lingüistas valoran la comunicación como elemento regulador de diferentes lenguajes. Redal (2005-L1:341) reitera este valor comunicativo cuando define “lenguaje” como: “medio o instrumento de comunicación” entre los miembros de una misma especie. Además:

Llamamos lenguaje a todo sistema estructurado de signos que cumple una función de comunicación (Redal, 2005-L1:341).

Los sistemas son muy variados: “lenguaje visual, táctil, auditivo, etc.” Y se subraya el hecho de que normalmente:

[...] se suele reservar el término lengua para referirse al lenguaje articulado o hablado, exclusivo del hombre, que constituye el objeto de estudio de la lingüística, y el término lenguaje para referirse a otros códigos (gestos, señales, etc.) (Redal, 2005-L1:341)

No obstante, recordaremos que en este trabajo venimos tratando la diferenciación entre lengua y lenguaje, según diferentes concepciones. El concepto de funcionalidad lingüística tiene algo de ‘utilidad’ arquitectónica, compartiendo el interés por la comunicación. Redal (2005-L1:18) en relación con “*El lenguaje y las lenguas*” clarifica aquella afinidad y diferencia, al observar que los seres humanos estamos dotados de la “facultad del lenguaje”, que nos permite “comunicarnos a través de las distintas lenguas” que existen. Además, cuando nos relacionamos (comunicativamente) lo hacemos con “una intención”, es decir, con una determinada “función comunicativa.”

Una “expresión gráfica trivializada” y redundante sería su antónimo, pues tiene como resultante la no comunicación. La repetición acrítica de signos no significa nada (desconocimiento del “significado y su sentido”), puesto que no aportan nada a la necesaria interacción entre pensamiento y lenguaje (arquitectónicos). Vidaurre (1975:1.2) enumera algunas “causas y efectos” de la rigidez expresiva, como la ignorancia de la “correlación entre pensamiento” arquitectónico y lenguaje arquitectónico. En un sentido problemático similar se manifiestan, la aplicación rutinaria de unas “técnicas de expresión desconectadas” del nivel de información que se pretende procurar o el “desconocimiento de la potencialidad estimulante” del lenguaje gráfico para conocer el hecho arquitectónico, que desaprovecha su aplicación creativa al proyecto.

Redal (2005-L1:18) empieza su valoración de *La comunicación y el lenguaje* con la confirmación de que el lenguaje es una “facultad que compartimos” todas las personas para comunicarnos “utilizando signos orales”. Y este código lingüístico es el “principal medio de comunicación”. Aunque para nuestro trabajo nos interesa especialmente cuando ofrece otras posibilidades, dado que (afortunadamente) la “comunicación puede realizarse de diversas maneras”. Pues si los “signos orales” configuran un lenguaje, las señales (código luminoso del semáforo), los iconos (la silueta gráfica de un avión que indica la cercanía de un aeropuerto) y los gestos (entre otros medios), también establecen una comunicación.

Si el signo tiene contenido puede significar (con mayúsculas, contrariando el uso exclusivo de las minúsculas en la HfG de Ulm) de varios modos en el lenguaje arquitectónico, contribuyendo así al pensamiento:

EL LENGUAJE GRAFICO DE LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA (o DIBUJO TÉCNICO) no puede quedar reducido, por tanto, a una mera habilidad gráfica, desconectada de los contenidos a graficar y de los modos de significar (Vidaurre, 1975:1.2).

Así con mayúsculas (literalmente) Julio Vidaurre (1975:1.2) comunica la importancia de este objetivo docente, que es: “tratar de esclarecer las posibles relaciones entre pensamiento y lenguaje”.

Hemos visto que en primer lugar se utilizó el habla y luego se utilizó la escritura / letra / dibujo. En este sentido evolutivo conceptual apreciamos que el lenguaje se sintetiza en la lengua. Redal (2005-L1:18) en el epígrafe *La lengua, sistema de signos y reglas* establece que la “facultad del lenguaje se concreta en el uso de una o varias lenguas”. Llamamos “lengua al idioma concreto” que comparte una comunidad de hablantes. Por tanto “el español o castellano es una lengua”, lo mismo que el francés, o el euskera. Y las lenguas están constituidas por signos emitidos “oralmente: los signos lingüísticos”, una ‘identidad’ que establece cierta diferencia con otros sistemas de comunicación. Por ejemplo:

[...] la palabra *mesa* es un signo lingüístico, como también lo son la expresión *ojo de buey* que utilizamos para designar los ventanucos redondos de los barcos o las que expresa pluralidad en determinadas palabras. En todos los casos se trata de grupos de sonidos *m-e-s-a*, *o-j-o-d-e-b-u-e-y*, *-s*, que nos dan idea de otra cosa: “mueble”, “ventanuco”, “pluralidad”, respectivamente (Redal, 2005-L1:18).

Al dibujar / ‘significar’ con las reglas del lenguaje arquitectónico, este signo lingüístico “*o-j-o-d-e-b-u-e-y*” forma parte del lenguaje de la arquitectura (“ventana redonda u ovalada” Moliner). Podemos apreciar, recíprocamente, que ciertas reglas gramaticales forman al estudiante para ‘hablar’ en arquitectura. Vidaurre (1975:1.2) considera que si se entiende por “habla”: el proceso concreto de comunicación humana. En su caso (docente) podría interpretarse como la “graficación de los documentos” conformadores del proyecto y su “traslación a la realidad constructiva” (‘traducción’ del proyecto a su construcción). Y si se entiende por “lenguaje”, el sistema de reglas “gramaticales y de significado”, en el plano arquitectónico equivaldría a la “formalización de las reglas” que capacitan al alumno para “hablar – en – arquitectura”.

Precisamente sobre las “reglas” Redal (2005-L1:18) especifica que, los “signos que componen una lengua” se relacionan entre ellos según unas reglas. Así tenemos (en castellano) la regla que exige que el artículo y el adjetivo “concierten” con el sustantivo en género y en número, por eso una combinación del tipo “**La niño esperan a sus padres* no es admisible”. La regulación reglada de este sistema de signos (para su “formación y combinación”) constituye la gramática de esa lengua. No obstante, la ‘gramática arquitectónica’ todavía no tiene Academia (si en Francia desde 1671 / Luis XIV).

Para Ferdinand de Saussure (1857-1913) la lengua es un método ‘sónico’ y, para nuestro interés, además es comparable con distintas señales y otros elementos simbólicos. En este sentido, por extensión implicaría a otros sistemas visuales artísticos que también se interesan por las leyes de la semiología. Saussure (1945:43) en el epígrafe *Lugar de la lengua en los hechos humanos. La semiología*, afirma que:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso es comparable a la escritura, el alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. (Saussure, 1945:43)

Concibe (“puesto que todavía no existe”, publicación póstuma en 1916 del *Curso de lingüística general*):

[...] *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*. Tal ciencia sería parte de la psicología social y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* (del griego *semeion* ‘signo’). (Saussure, 1945:43)

Nos interesa señalar que estamos asistiendo a una de las concepciones fundacionales de una nueva disciplina, que pretende relacionarse con la lingüística, pero no exclusivamente:

La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos (Saussure, 1945:43).

En la lingüística, alguna de sus funciones podría ser equiparable a la funcionalidad arquitectónica. Redal (2005-L1:19) en el epígrafe *Las funciones comunicativas* señala que la emisión de un enunciado implica una “intención”, incluso en ocasiones se pueden apreciar diversas “funciones comunicativas o propósitos”, aunque habitualmente se suele distinguir una de ellas como “dominante.” En alguna otra de las funciones comunicativas, la dominante puede ser metalingüística, es decir referida al propio lenguaje:

Representativa metalingüística (función dominante), el referente es el propio lenguaje (objetivo), código (elemento de comunicación), *El verbo comer pertenece a la segunda conjugación* (ejemplo). (Redal, 2005-L1:19)

Respecto a la docencia del lenguaje arquitectónico más que un exceso de lenguaje (metalenguaje), lo que aparece inicialmente es cierto tipo de analfabetismo del alumno, que no conoce o no comprende los signos que utiliza. Vidaurre (1975:1.2) indica como en esta disciplina se produce un proceso inverso al seguido por los lingüistas, ya que el estudiante de arquitectura utilizando la escritura gráfica puede llegar hasta el habla:

El alumno que no conoce, o no comprende, los signos gráficos que usa, no está utilizando ningún lenguaje y de hecho no “habla” arquitectónicamente; porque el alumno, y el profesional, debe entender y controlar en todo momento lo que dibuja. Y lo que dibuja se debe poder entender y controlar (Vidaurre, 1975:1.2).

En relación con Saussure (1945:43) vemos que los estudiantes también hablan y señalan que la semiología es diferente a la semiótica, y los verdaderos autores (alumnos recopiladores de *Curso de lingüística general*), Charles Bally y Albert Sechehaye lo hacen como nota a pie de página:

No confundir la semiología con la semiótica, que estudia los cambios de significación, y de lo que Ferdinand de Saussure no hizo una exposición metódica, aunque nos dejó formulado su principio tímidamente en la p. 130 (B. y S.) (Saussure, 1945:43)

La semiología forma parte de todo un sistema de comunicación que utiliza algunos conceptos básicos a modo de fundamentos y que finalmente implica también la creatividad (interés de las artes aplicadas). Redal (2005-L1:20) apunta algunos conceptos relacionados con la lingüística moderna, donde se dan algunos “términos básicos” que deben utilizarse para describir nuestro “sistema de comunicación verbal”, como son: “lengua y habla, sincronía y diacronía, relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, productividad y creatividad lingüística”.

El concepto de creatividad también parece encontrarse en la conclusión comparativa de Saussure en la que hace referencia a la zoología. Ampliando mucho los conceptos lingüísticos inspirados por la ‘extensión’ de Saussure, estableceremos alguna comparativa / analogía de los lingüistas con otras disciplinas, empezando (conclusiones finales) por la vida (zoología) cuya clave ‘comparativa’ es el ADN (tema de nuestra tesis de 2011). Saussure (1945:130) en *Conclusión* apunta:

En la mayoría de los dominios que son objeto de la ciencia, la cuestión de las unidades ni siquiera se plantea: están dados desde un comienzo. Así en la zoología, es el animal lo que se ofrece desde el primer momento.

Comparemos dos fuentes documentales, la primera sin cita precisa, aunque utilizando la comparativa lúdica (ajedrez), incluso con analogía (Literatura comparada, también como inspiración). En el epígrafe *La analogía de Saussure: la lengua y el ajedrez*, Redal (2005-L1:21) cita a la misma fuente documental que nosotros hemos utilizado (*Curso de lingüística general*), donde el padre de la lingüística moderna establece la siguiente analogía entre el juego de la lengua y la partida de ajedrez. En primer lugar: (a) “Cada jugada de ajedrez no pone en movimiento más que una sola pieza”; exactamente lo “mismo sucede con la lengua”, los cambios no se aplican más que a “elementos aislados”.

También desde otra fuente documental (literaria) el ajedrez aparece asociado al trabajo del escritor Perec, que puede construir sus textos a la manera de un juego de ajedrez. Ana González Salvador (1994:1162) presenta a Georges Perec (1936-1982), como “lúdico escritor” destacando su visión irónica de la realidad, y su interés por “la coordenada espacial”, no solo desde el punto de vista referencial (a modo de “manual de uso”) como en *Especies de espacios (Espèces d’espaces, 1974)*, sino, sobre todo:

[...] en un quehacer literario formal que le lleva a construir sus textos a la manera de un juego (ajedrez, crucigramas...), aplicando reglas y constricciones que pasan a ser el marco formal de la composición textual. No en vano pertenece Perec al OULIPO, es decir al Ouvroir de Littérature Potentielle (González Salvador, 1994:1162).

Como en la lengua, la jugada de ajedrez repercute en todo el sistema. Redal (2005-L1:21) nos aporta una segunda referencia en *La analogía de Saussure: la lengua y el ajedrez*. En segundo lugar (b) Una jugada tiene “repercusión en todo el sistema” y exactamente “lo mismo sucede en la lengua”.

También apreciamos la consideración del ajedrez como procedimiento artístico que salta a la pedagogía del diseño. Concretamente aparece en *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*, donde Esteve de Quesada (2001:127) se interesa por la estrategia creativa del “salto de caballo”, que aparece reseñada con la complicidad de Vanni Pasca. Alude a un nuevo “movimiento oblicuo” como reapertura de un “proceso proyectual” que había “enmudecido” por exceso de palabras. El “mismo enunciado” de la exposición lo justifica Pasca indicando que:

El salto de caballo es, como se sabe, una definición de Sklovskij. Es una analogía establecida con el juego de ajedrez, en el que mientras todas las piezas se mueven en sentido rectilíneo, el caballo actúa con un salto oblicuo, se desplaza con una huida lateral. Este movimiento de costado es, según Sklovskij, típico del procedimiento artístico (Esteve de Quesada, 2001:127).

Para Saussure la dinámica de la pieza de ajedrez acontece entre dos situaciones de equilibrio en progresión. Redal (2005-L1:21) en su última referencia en *La analogía de Saussure: la lengua y el ajedrez*, señala en tercer lugar (c) que el “desplazamiento de una pieza” es un hecho absolutamente “distinto del equilibrio precedente” y del equilibrio “subsiguiente”.

También al comienzo de nuestra tesis (Pariente, 2011:137) vimos en el apartado (00.5) *Instrucciones de uso* que Perec en la “hipernovela” *La vida instrucciones de uso* valora el concepto sutil de un final (aunque sería más apropiado decir, finales) “inconcluso” o en cierto sentido dinámico. Utilizamos la referencia de Italo Calvino (1998:122), otro compañero del Oulipo, que explica el sofisticado uso del ajedrez que hace Perec:

El plano del edificio se presenta como un “bicuadrado” de diez cuadrados por diez: un tablero de ajedrez en el que Perec pasa de una casilla (o sea habitación, o sea capítulo) a otra con el salto del caballo, según cierto orden que permite recorrer sucesivamente todas las casillas, (¿Son cien los capítulos? No, son noventa y nueve; este libro ultraterminado deja intencionalmente una pequeña fisura a lo inconcluso (Pariente, 2011:137).

Más allá de la dualidad ‘geometrizada’ en blanco/negro, la relación entre lenguaje y evolución (como nuestro discurso docente) se apoya en la dualidad de los conceptos de sincronía y diacronía. Redal (2005-L1:20) más allá del interés por los movimientos ‘lingüísticos’ del ajedrez, explica los movimientos de la lengua como resultado de una “evolución y, al mismo tiempo, una etapa” dentro de ella. De esta concepción surgen dos perspectivas para su estudio, una estática y otra dinámica. *Sincronía*: es el estudio de la “lengua en su aspecto estático”, en un “momento determinado” de su desarrollo. Podría decirse que esta ‘etapa’ estática se complementa ‘naturalmente’ con una perspectiva histórica. Como sucede con la *Diacronía*: es el “estudio de la lengua” desde el punto de vista de la “evolución y transformaciones” de los fenómenos a lo largo del tiempo. Por lo tanto, la “lingüística *diacrónica* o histórica” se ocupa del “estudio de la evolución” de las lenguas.

La lengua y el habla constituyen otra dualidad fundamental que ayuda a clarificar el concepto de lenguaje como dimensión universal. Redal (2005-L1:20) define *la lengua* como el “conjunto de signos y de reglas” que están a disposición de “todos los hablantes” de un mismo idioma. Mientras que *el habla* es el “uso de la lengua” que un hablante hace en un “mensaje determinado.” Y por extensión se suele llamar también ‘habla’ a la “manera de usar” la lengua en una determinada región o entre un determinado grupo (habla propia de los jóvenes). Esquemáticamente sería:

El lenguaje es una facultad universal.

La lengua es un código social compartido por una comunidad.

El habla es la utilización individual de una lengua (Redal, 2005-L1:20).

El lenguaje arquitectónico reclama como objetivo la construcción de otra dualidad fundamental, aquella relacionada con el pensamiento (importancia gráfica del énfasis con las mayúsculas en el texto original). Vidaurre (1975:1.2) sostiene la tesis de que:

el USO O APROPIACIÓN DEL LENGUAJE IMPLICA EL PENSAMIENTO; es decir que no se puede utilizar un lenguaje sin pensar, y por supuesto que CUALQUIER PENSAMIENTO SUPONE EL USO DEL LENGUAJE.

Leopoldo Uria en *Instrumentalidad e ideología del lenguaje gráfico en arquitectura* también tiene como presupuesto / objetivo la relación entre el pensamiento y el lenguaje arquitectónico (y del diseño), expresado mediante la ‘grafiación’. Podríamos incluso anticipar (luego aparecerá en nuestro discurso) que el pensamiento se hace forma (morfología) y conocimiento. Puede apreciarse cierta sintonía arquitectónica de Uria (1975) con Vidaurre (1975):

La interacción entre diseño y su paralela fijación gráfica tiene un anclaje conceptual en el problema general de las vinculaciones entre pensamiento y lenguaje. Ello supone la consideración previa de la arquitectura y el diseño en general como una especial forma de pensamiento (Uria, 1975:398).

En este sentido, Leopoldo Uria (1975:398) reclama para “el proceso de grafiación” un estatus conceptual superior al de una mera “trasposición bidimensional codificada de una realidad tridimensional” (a modo de ‘traducción’), que debería ir más allá y entenderse ‘dialécticamente’ la *grafiación*, como: un *proceso de notación* en “relación dialéctica” con un *proceso de conocimiento*, en el que no participa de una manera “neutral”.

Enric Redal nos recuerda que el pensamiento se relaciona con el cerebro, donde también reside el lenguaje y las lenguas en evolución (diacronía), como nuestro discurso docente. Redal (2005-L1:28) en el epígrafe *Lenguaje, pensamiento y realidad* no puede ofrecernos certezas, pues la “parte del cerebro donde reside la capacidad del lenguaje” sigue siendo, en gran parte, una incógnita. Por otra parte, cada lengua refleja e “interpreta la realidad de una manera.” Esto infiere una importante pregunta: hasta qué punto “la lengua condiciona nuestra manera de ver el mundo”.

Y nuestra manera de ver el mundo puede llevarnos sorprendentemente hasta las estrellas. Saussure (1945) en su *Conclusión* cita la astronomía, la química, la historia e incluso el ajedrez:

La astronomía opera también con unidades separadas en el espacio: los astros; en química, se puede estudiar la naturaleza y la composición del bicromato de potasio sin dudar un solo instante de que sea un objeto bien definido (Saussure, 1945:131).

Así, con esta apertura interdisciplinar desde la lingüística, tenemos el juego ‘[...]’ (con incógnitas) como una de las claves de identidad:

Cuando una ciencia no presenta unidades concretas inmediatamente reconocibles es que las unidades no son esenciales. En historia, por ejemplo, ¿es el individuo, la época, la nación? No se sabe, pero ¿Qué importa? Se puede hacer obra histórica sin haber dilucidado este punto.

Pero, así como el juego del ajedrez [...] (Saussure, 1945:131).

Con Umberto Eco (1983:138), retomamos la ya citada importancia rectora del índice alfanumérico (también de una tesis, epígrafe: *El índice como hipótesis de trabajo*), asumiendo el concepto de proyecto, definido como una anticipación, dotada incluso de ciertos ecos lúdicos, pero con reglas (como el ajedrez):

Una tesis es como una partida de ajedrez, tiene cierto número de movimientos, pero desde el principio hay que estar capacitado para predecir los movimientos a efectuar con vistas a dar jaque mate al adversario; de otro modo, no se conseguirá nada (Eco, 1983:138).

Ferdinand de Saussure (1945:131) cita directamente al juego del ajedrez como sistema equiparable a la lengua, en su *Conclusión del Curso de lingüística general*:

Pero, así como el juego del ajedrez está todo entero en la combinación de las diferentes piezas, así también la lengua tiene el carácter de un sistema basado completamente en la oposición de sus unidades concretas.

Algunas negaciones también son concluyentes:

No podemos ni dispensarnos de conocerlos ni dar un paso sin recurrir a ellos; y sin embargo su deslindamiento es un problema tan delicado, que nos preguntamos si tales unidades existen en realidad (Saussure, 1945:131).

Para Duchamp, el ajedrez fluctúa conceptualmente entre el arte y el juego. San Martín (2004:117) le da la palabra al artista ‘juguetón’ (y profesional del ajedrez):

“Mis estrechos contactos con artistas y jugadores de ajedrez me han inducido a concluir que, si bien todos los artistas no son jugadores de ajedrez, todos los jugadores de ajedrez con artistas”.
Duchamp.

La lengua también valora la visualidad en su percepción y el contraste, con el conocimiento del juego como constituyente fundamental. Saussure (1945:131) concluye:

La lengua presenta, pues, el extraño y sorprendente carácter de no ofrecer entidades perceptibles a primera vista, sin que por eso se pueda dudar de que existan y de que el juego de ellos es lo que la constituye. Este es sin duda un rasgo que la distingue de las otras instituciones semiológicas.

El contraste / frustración de Duchamp respecto al ajedrez (recordemos que de origen oriental) parece asociado, como en el *Gran Vidrio*, al concepto mismo de conclusión. San Martín (2004:127) señala que “la actitud” de Duchamp frente el “ajedrez es compleja,” tendemos a pensar que “el ajedrez, como el *Gran vidrio*” o como *Étant donnés...*, son “argumentos dilatorios” para no verse en la obligación de hacer arte, que los coleccionistas están deseando cazar. Otras opiniones consideran que Duchamp nunca superó la “frustración” de ser un buen jugador, pero nunca llegar a ser una “estrella del ajedrez” (como Alekhin o Capablanca, en su época). Era alguien dotado de la suficiente “autoridad respecto al viejo juego persa como para decretar su *conclusión*”. Si bien Duchamp consiguió ‘concluir’ el lenguaje pictórico (*ready made*, etc.), no así el secular lenguaje del ajedrez. “La pintura había muerto”, y “¿por qué no el ajedrez”, ese intrincado sistema de trillones de probabilidades presentes, podía verse “asediado por una crisis semejante?”

Si el pensamiento es inseparable del ajedrez, para asociarlo al lenguaje gráfico aún se necesita alguna defensa, como la teoría de Schaff y su valoración de la condición lingüística como negación triple. Uria (1975:398) señala que en el análisis de las “relaciones entre pensamiento y lenguaje”, la clave es la posibilidad de un pensamiento

averbal, “previo” a todo lenguaje o bien “indiferente” a su influencia. Al respecto es fundamental el trabajo de Adam Schaff ⁷² que niega esa posibilidad desde “bases marxistas.” El propone la “*condición lingüística* del pensamiento” (utiliza 3 razonamientos escalonados), frente a los defensores del pensamiento alingüístico. Su primer razonamiento:

(a) la identificación monista de ambos términos no anula la existencia de un pensamiento autónomo ni equivale a su identificación sin más, según los estudios de Wygotskij sobre el desarrollo independiente de lenguaje y pensamiento en el hombre, hasta su confluencia a la edad de dos años (Uria, 1975:398).

Para nuestro discurso docente nos interesa la potencialidad comunicativa, la posibilidad de traducción y de reformulación del mensaje lingüístico, propiedades que Redal (2005-L1:21) destaca en *Productividad y creatividad lingüística*. Son precisamente estos aspectos (su “productividad” o su “poder comunicativo”) los que diferencian las lenguas respecto de otros medios de comunicación humana. Destaca su exclusividad, pues “solo las lenguas” son códigos capaces de dar lugar a un “número teóricamente infinitos de mensajes” (eso es la productividad lingüística). Otro ejemplo de esta productividad es que “siempre es posible la traducción” de una lengua a otra y también la “reformulación” en una misma lengua de un mensaje lingüístico.

En *Instrumentalidad e ideología del lenguaje gráfico en arquitectura*, cuando Uria (1975:398) valora el segundo aspecto de la teoría de Schaff, destaca el concepto de “traducción”, en relación con el aspecto formal del pensamiento (como *condición lingüística*):

(b) la crítica del lenguaje como *traducción* (posterior del pensamiento puro, centrado en el proceso de razonamiento geométrico – matemático, estableciendo que el trazado o diseño de curvas –como el caracol de Pascal- es la manifestación formal de un pensamiento profundo no autónomo). (Uria, 1975:398)

Este caracol de Pascal que interesa a Uria (más con forma de corazón, que de caracol) es una aportación geométrica / matemática de la cultura francesa. Es esta una curiosa figura que, retocada con un par de hojitas, facilita una lectura visual como manzana y que aparece en la portada de un texto científico/artístico. Dan Pedoe (1979:224) en *La geometría en el arte* documenta que esta curva:

⁷² Schaff, A., *Lenguaje y conocimiento*, Méjico, Grijalbo, 1967 / Edic. original polaca, 1964.

[...] fue apodada por Roberval, un matemático francés del siglo XVII, *limaçon de monsieur Pascal*, donde *limaçon* significa “caracol”. El Pascal al que se refería era el padre (Etienne) de Blaise Pascal. Los geómetras famosos de la época solían reunirse en su casa y el joven Pascal, cuya fama es muchísimo mayor que la de su padre, se crio en un ambiente apropiado.

Pedoe (1979:224) aporta una figura (102) que ‘narra’ detalladamente para conseguir “trazar un caracol con el método del envolvente-círculo”, empezando por un círculo-base se elige un punto fijo A que no esté situado sobre la circunferencia (al igual que se hizo para el cardioide). Con un punto cualquiera Q sobre la circunferencia-base como centro y radio QA, se traza un círculo. Entonces “el envolvente de estos círculos es un caracol.”

Formalmente está portada del libro de Pedoe (cuya edición anglosajona es de 1976), con el caracol / manzana de Pascal es anterior al lanzamiento del ordenador personal de Apple, pero en cierta manera se relaciona con él. Descubrimos, sin embargo, otro ‘Pascal’ matemático, relacionado además con el lenguaje, en este caso informático. Así tenemos un lenguaje de programación que el profesor suizo Niklaus Wirth hizo público en 1970. Inicialmente pensada para la enseñanza estudiantil, esta programación estructurada se profesionalizó más tarde. Incluso como lenguaje primario de alto nivel se utilizó para el desarrollo en el Apple Lisa y en los primeros años del Macintosh. Karen Blumenthal (2012:310) aporta una *cronología* sucinta donde indica que “1 de abril de 1976”: Jobs, Wozniak y Ron Wayne “fundan oficialmente Apple Computer.” Es en la primavera de 1976 cuando Jobs recibe el primer pedido de Apple, se trata de cincuenta ordenadores (que se convertirían en el modelo Apple I) y monta el negocio en casa de sus padres, que ‘míticamente’ suele denominarse como la ‘fase garaje’ de Apple. Un hecho clave en ‘el relato’ se produce unos años después, el “19 de enero de 1983” se anuncia el “Apple Lisa”, pero obtiene un “éxito menor” del esperado. Y ‘finalmente / empieza’ su éxito, el “24 de enero de 1984” Jobs da a conocer el ordenador Macintosh con un inmenso despliegue en el lanzamiento del producto.

Además de Pascal (1970) se conocen otros lenguajes informáticos que necesitan el ordenador para su comunicación, así el Cobol (Lenguaje Común Orientado a los Negocios, de 1959), o el Basic (Código Simbólico de instrucciones de propósito general para principiantes, de 1964). Blumenthal (2012:105) aporta unas nociones ‘básicas’ de la *Jerga informática*:

El BASIC es un lenguaje informático simple que permite a la gente escribir sus propios programas y software, que le digan al ordenador lo que tiene que hacer. Para comunicarse, el ordenador necesita un lenguaje, exactamente igual que nosotros.

Por otra parte, uno de los “primeros lenguajes” BASIC fue el que “unos chicos de Harvard” escribieron para Altair. Los ‘chicos’ eran Bill Gates, Paul Allen y Marty Davidoff, y lo basaron en el lenguaje BASIC que había utilizado la Digital Equipment Corporation. Blumenthal (2012:105) señala que Gates y Allen siguieron adelante y “crearon una compañía llamada Microsoft.”

Los lenguajes informáticos también tienen problemas de traducción, incluso el Basic que también tuvo incidencia sobre Wozniac, cofundador de Apple, que se basó en una versión de Hewlett-Packard para escribir su BASIC. Blumenthal (2012:105) explica que:

Igual que los norteamericanos y los británicos hablan distinto, aunque utilicen el mismo idioma, las dos versiones del BASIC no eran iguales. Para que un programa escrito para Apple funcionase en un ordenador que llevara instalado el BASIC de Gates y Allen, había que traducirlo.

La traducción informática adquiere otro nivel lingüístico años después y obliga a Mauricio José Schwarz (2021:13) a interesarse por la definición de la lingüística (sin citar fuente documental): es el estudio del idioma y su estructura, con todos sus aspectos, como son gramática, sintaxis, fonética, semántica (significados) y también “pragmática (el contexto y uso del lenguaje)”. De modo que “partiendo históricamente de las Humanidades”, cada vez “se aplican más los métodos de la ciencia” para llegar a sus conclusiones. Se aprecia actualmente un interés por la integración alfanumérica. Al tratar con equipos informáticos se utilizan números, para hablar así en su idioma de acuerdo con su “diseño original”. Esto era suficiente hace décadas, cuando los “grandes ordenadores manipulaban únicamente datos numéricos”. Con los años se aprecia la necesidad de que la “informática empezara a comprender el complejo lenguaje humano y los matices” tremendamente diversos de los distintos idiomas. Así:

El lenguaje es uno de los grandes desafíos que tiene ante sí la Inteligencia Artificial. [...] Así como la lingüística sirve a la informática, esta a su vez se una herramienta fundamental para los científicos del idioma. Las grandes bases de datos de los buscadores, por ejemplo, son una fuente vastísima que representa las variaciones y características del idioma que antes se conseguía solo pacientemente revisando periódicos, revistas y libros, [...] (Schwarz, 2021:13)

Ya es habitual otro “uso común del lenguaje”, se trata de su utilización en “motores de búsqueda”. Al escribir una o más palabras afortunadas este motor (Google, Bing, Baidu, Yahoo!, etc.) nos devuelve como resultado las “páginas web más relevantes”. No obstante, tras esta proeza cotidiana, se puede apreciar como las “palabras clave de una búsqueda” en Internet, son enormemente “sencillas comparadas con el lenguaje natural”. De aquí se desprende un reto interdisciplinar:

Los lingüistas y los informáticos deben trabajar juntos para desentrañar los elementos del lenguaje y convertirlos en instrucciones que los programas puedan entender. En gran medida sigue siendo un “misterio cómo adquirimos el lenguaje” y cómo aprendemos el idioma (o los idiomas, como hacen aparentemente sin esfuerzo los niños que viven en hogares bilingües o incluso trilingües), así que no podemos replicar ese mecanismo en nuestros ordenadores... tenemos que inventar otra forma de enseñarles (Schwarz, 2021:13).

Lo que ha intentado la informática es abordar el desafío del lenguaje en sus máquinas sin que se haya todavía desentrañado cómo lo usamos nosotros, cómo es que el autor de este trabajo (Schwarz, 2021:13) puede escribir una serie de ideas y el lector, puede comprenderlo con claridad y, se espera, poco margen para la interpretación incorrecta.

Después de estas anécdotas que relacionan el lenguaje formal y el lenguaje de programación informática, a nosotros nos interesa más la deriva lingüística hacia la filosofía de Blaise Pascal (1623-1662) en relación con la creatividad de la imaginación y el pensamiento. Sam Atkinson (2012:125) señala un pensamiento de Blaise Pascal: “El hombre no es más que un junco, el más débil de la naturaleza; pero un junco que piensa.” Según Pascal, la “imaginación nos engaña” constantemente y nos lleva a hacer “juicios erróneos”, como juicios sobre personas “basados en cómo visten”, aspecto/‘lenguaje’ que siglos después hemos visto como también interesa en 2018 a Annie Le Brun (‘cultura’ de los pantalones vaqueros).

A pesar de que la imaginación es ambigua (si y no) en la determinación de la verdad, nos importa por ser la “fuerza más poderosa del ser humano” (Pascal), que todo lo decide y además produce belleza, justicia y felicidad, pero que nos exige una alerta constante en su uso, ante su posible error / falsedad. Atkinson (2012:124) indica como Pascal considera la imaginación como “una de las mayores fuentes de error.” Por si fuera poco, la imaginación se sirve de la ambigüedad (no fiable), pues, aunque normalmente nos lleva a equívoco, “a veces conduce a la verdad.” Para Blaise Pascal el problema es que “si siempre errara”, la podríamos utilizar como “fuente de certezas”, aceptando su contrario como verdadero. Habitualmente es fuente de creatividad, artística incluso: “La

imaginación lo decide todo: produce belleza, justicia y felicidad, que es lo más grande en este mundo”. Pero a pesar de su atractivo (los cantos de sirena para Ulises), como la imaginación suele llevar a error, “la belleza, la justicia y la felicidad” que produce son, “normalmente, falsas.”

En el esquema de la filosofía de Blaise Pascal (1623-1662) encontramos cierta sintonía con la de Descartes y su duda metódica, aunque curiosamente René Descartes (1596-1650) se muestra partidario del entrenamiento de la imaginación. Sam Atkinson (2012:124) en relación con Pascal, señala como referente imaginativo anterior a Aristóteles (C.350 a.C.), quien afirma que “la imaginación es el proceso por el que decidimos que se nos presenta una imagen”, y declara que “el alma nunca piensa sin una imagen mental”. Y el mismo René Descartes sostiene que “el filósofo tiene que entrenar la imaginación” para favorecer la adquisición de conocimiento. Atkinson (2012:124) propone un *Esquema filosófico de Pascal*, que empieza y termina imaginativamente:

La imaginación es una fuerza poderosa en el ser humano. >> Puede imponerse a la razón. >> Pero puede llevar tanto a verdades como a equívocos. >> Podemos ver belleza, justicia o felicidad allí donde en realidad no existe. >> La imaginación nos lleva a error.

Retomemos el lenguaje / pensamiento en arquitectura, tomando en consideración el tercer y último aspecto de la teoría de Schaff. Leopoldo Uria (1975:398) recuerda que Schaff sostiene la “*condición lingüística* del pensamiento” apoyándose en tres razonamientos escalonados, “frente a los defensores del pensamiento alingüístico.” Las reflexiones creativas y los procesos de pensamiento implican ciertos cuestionamientos, relacionados con aspectos semánticos y lingüísticos:

(c) la negación del carácter asemántico de cierta creación artística, como la música pura o la pintura abstracta, basada en la necesidad de apoyar esa creación en una reflexión del creador, y en la vinculación de las sensaciones puras del receptor con procesos mentales (Uria, 1975:398).

Enric Redal en el epígrafe *Productividad y creatividad lingüística*, destaca la importancia de fonemas, sílabas y significantes culturales (también del diseño) como fundamentos creativos. Una progresiva combinación creativa individual de sintagmas en grupos, en oraciones y párrafos tiene su culminación creativa en el texto literario. Redal (2005-L1:21) empieza por definir/cuestionar el uso del término “creatividad lingüística”, estableciendo la diferencia entre la creación colectiva/anónima y la individual. No se

plantea ninguna duda cuando se consideran los rasgos distintivos (fonemas, sílabas y significantes):

[...] la creación lingüística no es de un hablante individual, sino que se ha producido a lo largo de muchos años, de manera diacrónica, y de forma anónima por parte de toda una comunidad lingüística (Redal, 2005-L1:21).

Es evidente que nadie puede atribuirse la “creación de una sílaba” (por ejemplo), sin embargo, para Redal (2005-L1:21), suele darse otro tipo de creatividad, pues la “combinación de sintagmas en grupos y estos en oraciones y párrafos” sí son creaciones individuales, es decir, son atribuibles a un “autor individual”.

Leopoldo Uria (como Blaise Pascal) nos alerta sobre los peligros de la imaginación creativa, en este caso utilizando una “extrapolación simplista” entre lenguajes (arquitectónico y gráfico). En este sentido Uria (1975:399) se hace eco del planteamiento de Oriol Bohigas⁷³ :

[...] haciendo coincidir lenguaje arquitectónico y lenguaje gráfico supondría insistir en la conocida confusión entre “el objeto” y el “proyecto”, y sus respectivos planos lingüísticos y sígnicos, bien denunciados por O. Bohigas al considerar el valor del dibujo en el diseño.

Recordamos que el texto de Oriol Bohigas (1972) *Proceso y erótica del diseño* también puede inducir a lecturas erróneas, puesto que es más un texto docente (que indecente a pesar la censura al autor, que años después guiará el urbanismo de la nueva Barcelona, incluida la Escuela de Arquitectura). Bohigas (1972:4) en 1971 gana las oposiciones a la “Cátedra de Composición” de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (por unanimidad del Jurado) de la que es desposeído meses más tarde. Precisamente el texto *Proceso y erótica del diseño* está basado en la Memoria presentada para la Cátedra, y define el diseño como un proceso “sin autor específico” (como la creación lingüística diacrónica, antes citada) del que analiza las “distintas etapas”, que se inician con las “decisiones de la promoción” hasta el consumo final por parte del usuario. El sorprendente título del trabajo (de origen académico) se relaciona con la propuesta de una concepción interdisciplinar (diacrónica):

⁷³ Bohigas, O., *Proceso y erótica del diseño*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972.

[...] una vertiente erótica en el análisis del objeto diseñado (abarcando el campo del urbanismo, de la arquitectura y del diseño) entendiéndolo como poseedor consubstancial de una cualidad que existe solo en función de su aprehensión por el público (Bohigas, 1972:4).

El trabajo docente de Bohigas tiene una dimensión pública, más allá de la Escuela de Arquitectura, y para su adecuada aprehensión es muy útil la participación de otros fundamentos (enunciados), incluso lingüísticos. Nuestro interés por los fundamentos nos lleva a interesarnos por el sintagma, como unidad mínima funcional, que por agrupamientos sucesivos culminará en la creación literaria. Redal (2005-L1:152) en el epígrafe *Las palabras en el enunciado: los sintagmas*, define el sintagma como una palabra o un grupo de palabras que constituye una unidad dotada de sentido y desempeñan la misma función sintáctica en la oración. Concretamente, es en los enunciados donde las “palabras se agrupan” formando grupos homogéneos, denominados “grupos o sintagmas.” Por tanto, a nivel ‘funcional’, un sintagma es un grupo de palabras que:

[...] desempeña en el enunciado una función determinada (sujeto, predicado, complemento directo). Los sintagmas son unidades complejas que pueden contener otros sintagmas. *El mejor amigo de Víctor / << sintagmas >> / vive en una caravana*. (Redal, 2005-L1:152)

Incluso varios sintagmas del mismo tipo pueden aparecer unidos realizando la “misma función”, por ejemplo:

Celebró el cumpleaños con su familia y con sus amigos. (Redal, 2005-L1:152)

Para Leopoldo Uria (1975), en el enunciado arquitectónico los sistemas gráficos son paralelos (en “segundo plano”) al plano lingüístico, en este sentido cumplen una función equiparable a la escritura en el lenguaje verbal.

La verdadera consideración de los sistemas gráficos consiste en un segundo plano lingüístico, referido y superpuesto al lenguaje arquitectónico real que es el edificio, y viene a equivaler a la *notación gráfica* del lenguaje verbal representada por la escritura (bien sea como codificación icónica – visual de pictogramas e ideogramas o como codificación visual – verbal de las escrituras alfabéticas). (Uria, 1975:399)

Sin olvidar que esta condición del “lenguaje gráfico como *notación mediadora*” no anula en absoluto su “vinculación condicionadora” con el proceso arquitectónico. Una

concepción de Uria (1975:399) en sintonía con Adam Schaff ⁷⁴ que destaca la interacción entre pensamiento y lengua (incluso con la lengua arquitectónica), puesto que “pensar siempre es pensar en una lengua determinada”.

En este sentido, como el fundamento mínimo de la lengua es el enunciado (ya citado) apreciamos como los sintagmas cumplen una función en el enunciado, tienen unidad de significado y capacidad de sustitución / 'traducción', unas propiedades envidiables desde una concepción funcional del diseño como lenguaje. Redal (2005-L1:152) enumera pedagógicamente como reconocer los sintagmas, de acuerdo a la presencia de las siguientes características:

- Constituyen unidades de función, es decir, el sintagma como grupo realiza una función en el enunciado.
- Tienen unidad de significado.

Otras unidades son posibles, cuando se presentan características de desplazamiento:

- Las palabras que forman un sintagma se desplazan juntas si se altera su posición en el enunciado:
Mi perro salió a recibirme. Salió a recibirme mi perro. (Redal, 2005-L1:152)

Y sí como ejemplo de desplazamiento se propone: *Mi perro salió a recibirme. Salió a recibirme mi perro.* Tenemos como propuesta de sustitución: *Mi mejor amiga viene hoy. Ella viene hoy*, cuando se contempla esta última característica del sintagma: Con frecuencia los “sintagmas se pueden sustituir por un pronombre o un adverbio”.

A la pregunta de Enric Redal *¿Dónde reside el lenguaje?*, el cerebro responde con una sorprendente inversión derecha e izquierda, con regulación / dirección desde hemisferios contrapuestos. Redal (2005-L1:28) afirma que en cualquier actividad “el cerebro interviene como órgano director,” por lo que este máximo “responsable de la actividad lingüística” debe ser estudiado en su estructura y funcionamiento. Las investigaciones constatan que el cerebro está “dividido en dos hemisferios” y:

[...] cada uno de estos hemisferios controla, de forma preferente pero no exclusiva, un lado del organismo. Así, en las personas diestras, la parte derecha del cuerpo se controla principalmente con el hemisferio izquierdo, mientras que sobre la parte contraria domina el hemisferio derecho (Redal, 2005-L1:28).

⁷⁴ Schaff, A., *Lenguaje y conocimiento*, Méjico, Grijalbo, 1967 / Edic. original polaca, 1964.

Esta contraposición de los hemisferios del cerebro también interesa a la catedrática Betty Edwards por su aplicación artística, concretamente para el lenguaje del dibujo. Bajo el titular *Los prejuicios del lenguaje y las costumbres*, destaca términos como “sinistro”, “malo” y “ominoso” asociados a la palabra izquierda / *sinister*. Edwards (2003) constata que nuestro “lenguaje y pensamiento” están impregnados de expresiones que aluden a los “conceptos de izquierda y derecha”:

La mano derecha (que también significa el hemisferio izquierdo) está fuertemente asociada con lo bueno, lo justo, lo moral y correcto. La mano izquierda (y por lo tanto el hemisferio derecho) está fuertemente relacionada con conceptos de anarquía y sentimientos que escapan al control de la conciencia (en cierto modo, lo malo, lo inmoral y lo peligroso). (Edwards, 2003:49)

Al respecto recuerda Edwards (2003:49) que a lo largo de toda la “historia de la Humanidad” pueden encontrarse en “todos los idiomas” palabras y expresiones con la connotación de *bondad* para la “mano derecha-hemisferio izquierdo”, y de *maldad* para la “mano izquierda-hemisferio derecho.” En la cultura italiana clásica aparecen notables correspondencias semánticas, así la palabra “izquierdo / a” en latín es *sinister*, que significa “sinistro, malo, ominoso”. Como contraste:

La palabra “derecho / a” en latín es *dexter*, de donde se derivan las palabras “diestro” y “destreza”, que significa “habilidad, maña, pericia” (Edwards, 2003:49).

La siguiente pregunta de los lingüistas sobre el lenguaje tiene relación con su ubicación en el cerebro, situándolo provisionalmente en el hemisferio izquierdo. Redal (2005-L1:28) señala que “durante mucho tiempo” se pensó que el “hemisferio izquierdo” era el que controlaba preferentemente (no exclusivamente) las “actividades lingüísticas” como la “selección de palabras” para construir una oración o la “interpretación de un mensaje” que hemos oído. Por otra parte, los estudios realizados con enfermos que habían sufrido un “daño cerebral”, se llegó a precisar las áreas del cerebro especializadas en determinadas “habilidades lingüísticas.”

Esto sucede antes de que Betty Edwards amplíe el relato / estudio sobre el lado izquierdo. Paradójicamente lo hace para potenciar pedagógicamente el lado derecho, facilitando el aprendizaje del dibujo. Revisa algunos prejuicios del lenguaje sobre izquierda / derecha contrastándolos en francés e inglés, evidenciándose su carga semántica. Edwards (2003:49) indica que, en francés, la palabra “izquierdo/a”:

[...] es *gauche*, que también significa “torpe”; de esta palabra deriva la palabra inglesa *gawky* (torpe, palurdo). “Derecho/a” en francés es *droit*, que significa “bueno”, “justo”, “correcto”, “verdadero”.

Con sentido contrario la catedrática norteamericana (Edwards, 2003) apunta que en inglés la palabra *left* (izquierdo/a) viene del anglosajón *lyft*, que significaba “débil o inútil”. Hipotéticamente el significado despectivo de la palabra podría expresar el “prejuicio de la mayoría de las personas diestras”, en contra de una minoría de personas que eran diferentes, es decir zurdas. De hecho, “reforzando este prejuicio”, tenemos:

[...] la palabra inglesa *right* (derecho/a), significa “justo”, “equitativo”, “correcto”, y deriva del anglosajón *reht* (o *rith*), que significaba “recto” o “justo”. De *reth* y de su pariente latino *rectus* derivan nuestras palabras “correcto” y “rectitud” (Edwards, 2003:49).

No obstante, los estudios científicos sobre la ubicación concreta del lenguaje en el cerebro no son concluyentes. De hecho, tendencias recientes son partidarias de ‘la custodia compartida’ del lenguaje, a cargo de los dos hemisferios. Redal (2005-L1:28) detecta “datos contradictorios” cuando las investigaciones científicas sobre el cerebro van avanzando. Se constata como, personas que “tenían dañadas algunas de las zonas” mencionadas “no perdían la capacidad” de producir mensajes coherentes (ni la de entender los mensajes). Por el contrario, personas que tenían “dañadas zonas distintas a estas perdían” alguna de estas facultades. Además, se descubrió que en “algunos individuos no es el hemisferio izquierdo, sino el derecho”, el que controla preferentemente las actividades relacionadas con el lenguaje. A modo de ‘conclusión’ (provisional): hoy se tiende a pensar que la “actividad lingüística” podría ser en muchos casos una “tarea compartida en igual medida por ambos hemisferios”.

Sinónimos y epítetos forman parte del lenguaje que define semánticamente izquierda / derecha. Edwards (2003:50) señala como lo “izquierdo” es sinónimo de “torpeza, malicia, falsedad, comportamiento torcido”. Mientras que por el contrario lo “derecho” es sinónimo de “correcto, indispensable, digno de confianza”. Es de suponer que cuando “se originaron las lenguas”, fueron los hemisferios izquierdos de algunas personas los que crearon estas expresiones. ¡Era el hemisferio izquierdo el que “insultaba al hemisferio derecho!” Y el ‘pobre’ (menos lingüista) hemisferio derecho, “obligado a escuchar los epítetos”, no tenía palabras con qué protegerse.

Pero al final, cuando nos preguntamos dónde reside el lenguaje, nos encontramos que “no admite una respuesta simple”, pues tenemos una conclusión abierta. Redal (2005-

L1:28) destaca los grandes avances realizados, pero, “en la actualidad el cerebro” sigue siendo (en gran parte) una “región desconocida.” Sabemos que la “capacidad de lenguaje” radica en él, no obstante, los investigadores “no han podido explicar” todavía de manera satisfactoria, cómo se realiza la “conexión entre los mecanismos cerebrales y los procesos lingüísticos”.

Betty Edwards constata que la tradición educativa favorece la educación del ‘brillante’ hemisferio izquierdo (más relacionado con lo verbal). Mientras que Edwards (2003:52) explica (y ‘defiende’) el modo de trabajar del “hemisferio derecho”: la “modalidad intuitiva, subjetiva, relacional, holista, independiente del tiempo”. Que precisamente es la modalidad de la despreciada, débil y “torpe mano izquierda”, a la que en general “nuestra cultura ha prestado escasa atención.” La mayor parte del “sistema educativo” está programado para “desarrollar el hemisferio izquierdo” (verbal, racional y temporal), “descuidando así medio cerebro” de cada alumno.

Los lingüistas se hacen otra pregunta, *¿Condiciona la lengua nuestra visión de la realidad?* El uso de un nombre ya establece una relación con el pensamiento y con nuestros conocimientos previos, en un sentido parecido a los comentarios que ya hicimos sobre el nombre de un cuadro a lo largo de la historia del arte, hasta llegar incluso a un paradójico *Sin título* ¡como título! Redal (2005-L1:29) recuerda que gracias a que ‘todas las cosas’ (objetos, animales, acciones, sentimientos...) “tienen nombre, podemos pensar” sobre ellos. La “sola mención del nombre” de cada una de estas realidades nos pone en “contacto con todo lo que sabemos” sobre ellas.

Betty Edwards (2003) tiene otra visión sobre la escritura de ‘la realidad’, cuando propone un esquema para la dualidad izquierda / derecha utilizando dos estilos de letras representativas, “I” / “D” con plena carga semántica (*D* en cursiva):

Modalidad “I”: Es la escritura “diestra” del hemisferio izquierdo). La I es recta, erguida, sensata, directa, verdadera, definida, seria, enérgica (Edwards, 2003:54).

Estos ‘nombres’ tienen escrituras confrontadas (y complementarias a nivel docente):

Modalidad “D”: Es la escritura “zurda” del hemisferio derecho. La *D* es sinuosa, flexible, más juguetona con sus giros y vueltas inesperadas, más compleja, inclinada, caprichosa (Edwards, 2003:54).

Según la catedrática norteamericana, a los lingüistas les interesaría más trabajar el lado izquierdo del cerebro. Edwards (2003) establece una “comparación de las características”

de la modalidad izquierda y la modalidad derecha, empezando por la ‘preferida’ por la tradición docente más académica. Destacamos la relación de lo verbal con la MODALIDAD “I”:

Verbal: usa palabras para nombrar, describir, definir. Analítica: Soluciona las cosas paso a paso, parte por parte. Simbólica: Usa un símbolo para representar algo. [...] Abstracta: Toma un pequeño fragmento de información y lo usa para representar el todo. Temporal: Lleva cuenta del tiempo y ordena las cosas en sucesión, una tras otra: empieza por lo primero, sigue por lo segundo, etc. (Edwards, 2003:56)

El pensamiento racional de Descartes (‘metódico’) tiene un lugar privilegiado en esta MODALIDAD “I” (lado izquierdo del cerebro):

Racional: Extrae conclusiones basándose en la *razón* y los *datos*. Digital: Usa números, como al contar. Lógica: Extrae conclusiones basándose en la lógica: una cosa se sigue de otra en orden lógico, por ejemplo, un teorema matemático o un argumento bien expuesto. Lineal: Piensa en función de ideas encadenadas, de modo que un pensamiento sigue directamente a otro, y esto suele conducir a una conclusión convergente (Edwards, 2003:56).

A los artistas y a los aspirantes a aprender a dibujar con más facilidad, les interesa más trabajar el lado derecho del cerebro. Edwards (2003:56) desglosa las características de la MODALIDAD “D”:

No verbal: Tiene conocimiento de las cosas, pero una relación mínima con las palabras. Sintética: Une las cosas para formar todos o conjuntos. Concreta: Se relaciona con las cosas tal como son en el momento presente. Analógica: Ve semejanzas entre las cosas; comprende las relaciones metafóricas. Atemporal: No tiene sentido del tiempo.

Esta modalidad (“D”) ha demostrado su utilidad en la pedagogía del dibujo artístico, aunque no utilice los recursos filosóficos / ‘matemáticos’ del razonamiento sistemático que interesaron a Descartes:

No racional: No necesita basarse en la razón ni en los datos; de buena gana posterga los juicios. Espacial: Ve las relaciones entre una cosa y otra y la manera en que las partes se unen para formar un todo. Intuitiva: Da saltos de comprensión, con frecuencia basándose en datos incompletos, corazonadas, sensaciones o imágenes visuales. Holista: Ve la totalidad de las cosas de una vez; percibe las formas y estructuras en su conjunto, lo cual suele conducir a conclusiones divergentes (Edwards, 2003:56).

2.19 Lenguaje cromático y antropología

Nuestro trabajo se interesa por los estudios comparativos y en este sentido apreciamos cuando los lingüistas se aproximan a la antropología y al lenguaje visual con diferentes perspectivas y puntos de vista. Tenemos sugerentes interpretaciones como la del blanco plural de los esquimales (que ya citamos). Redal (2005-L1:29) cuestiona cierto pensamiento “racional” / “lógico” (sin importar el lado del cerebro donde se produce) cuando al constatar que en cualquier parte del mundo hay nubes (insectos, agua, piedras, etc.); “de ahí que sea lógico pensar” que las palabras que existen en una lengua para designar estos elementos “deben tener un equivalente en cualquier otra lengua.”

Sin embargo, la comparación de las lenguas del mundo ha demostrado que esto no siempre es así. Los esquimales, por ejemplo, disponen de diez palabras para nombrar variedades de nieve y hielo, distinguiendo entre la nieve que está cayendo, la que se encuentra en la cumbre de una montaña, la que está dura y compacta, la que está a medio derretir... (Redal, 2005-L1:29)

Para Redal (2005-L1:29) ejemplos como este muestran que “las lenguas no calcan la realidad”; parece más bien que cada una muestra un punto de vista o una interpretación diferente, estableciendo “distinciones que son relevantes” para los usuarios de esa lengua concreta. Precisamente esas interpretaciones “reflejan y conforman una mentalidad” y una determinada “forma de pensar”.

Desde aquellas palabras sobre el blanco, pasamos a interesarnos por *El vocabulario del color*, haciendo referencia al trabajo de Berlin B. & Kay P. *Basic Colour Terms: Their Universality and Evolutions*; University of California Press 1970 (UK); 1969 (USA). Helen Varley (1982:51) hace referencia a Brent Berlin y Paul Kay, dos antropólogos americanos en cuyo estudio sobre los “nombres de los colores de 98 diferentes idiomas”, descubrieron en primer lugar que efectivamente “existen términos universales básicos para los colores”, aunque “no hay más de 11” en cualquier idioma. Otro descubrimiento es que, si un idioma tiene “menos de 11 palabras básicas” para los colores, de las 2.048 posibles combinaciones posibles “únicamente se dan 22”, debido a las rígidas reglas de uso de las palabras. Del estudio se desprende el uso de cierto patrón lingüístico. Así tenemos que los idiomas “adquieren los términos” para designar colores en un “orden cronológico”, que podría entenderse como una secuencia de las “etapas de su evolución.” 1. Blanco. Negro. 2. Rojo, etc.

Los lingüistas también se interesan por ese mismo trabajo antropológico en el que el blanco (con el negro) también tiene gran protagonismo. Redal (2005-L1:29) respecto a

La tesis de Berlin y Kay destaca el muy diferente número de colores que distinguen las diferentes lenguas. No obstante, estiman globalmente unos “once colores básicos universales:” blanco, negro, rojo, verde, amarillo, azul, marrón, púrpuro, rosado, anaranjado y gris. Al respecto se evidencia una curiosa “jerarquía” a partir de estos colores básicos, pues si una lengua distingue “solo dos nombres, estos son blanco y negro”. Y si distingue “tres, entonces añade rojo”. En este sentido podría decirse que el primer auténtico color es el rojo. Continuamos esta escala jerárquica de colores cambiando de fuente documental. Varley (1982:51) añade en primer lugar que “ningún idioma tiene una sola palabra” para designar un color, todos tienen como mínimo dos. Después del rojo:

- 3.-Cuando hay cuatro palabras, se añade el verde o el amarillo; cuando hay cinco, se han añadido el verde o el amarillo.
- 4.-Cuando hay seis palabras, se ha añadido el azul.
- 5.-Cuando hay siete palabras, es el pardo [“marrón” con Redal].
- 6.-Cuando hay ocho o más palabras, se ha añaden siempre el púrpura, el rosa, el naranja y el gris, y esto puede suceder en cualquier orden o combinación.

Desde una perspectiva artística, Kandinsky (origen ruso y profesor en la Bauhaus) valora en blanco y negro la cultura oriental / occidental. Kandinsky (1972:80) en el epígrafe *Institutos internacionales de arte* señala que las “diferencias nacionales” imprimen un “sello diferencial” en los productos del arte, por ejemplo: el “negro luto nuestro” y el “blanco luto de los chinos”. Entiende que “mayor oposición no es posible” conseguir en cuanto al “sentimiento” de los colores: los conceptos “blanco y negro”, como opuestos, culturalmente tan integrados como el de “cielo y tierra”, y añadiríamos nosotros que también el *yin* y el *yang* chinos.

El estudio de los lingüistas y antropólogos sobre el lenguaje cromático descubre varias etapas evolutivas. Destacan el fundamental contraste blanco / negro inicial y conclusivo, confirmando así su consecuente preminencia en nuestro trabajo sobre fundamentos interdisciplinarios y cultura. Varley (1982:51) partiendo del citado estudio de antropológico / lingüístico / cromático de Berlin y Kay, subraya la hipótesis de que en los “comienzos de la comunicación” humana, el hombre tenía “solo dos palabras para calificar el color, el blanco y el negro”, antes de llegar a “distinguir gradualmente un tercer color, el rojo”. Este planteamiento se confirma con un informe sobre “el idioma de los Jalé” (una tribu de Nueva Guinea) que tiene una palabra *mut*, que significa “tierra roja.”

En los estudios internacionales de arte, Kandinsky (1972:81) relaciona el blanco y negro cultural con un lenguaje nuevo. El artista ruso (entre occidente y oriente) señala una afinidad muy asentada (algo latente) entre ambos “colores opuestos: ambos significan silencio.” De este consenso semántico entre el blanco y el negro se podría inferir “la diferencia entre chinos y europeos” que tiene fundamento cultural:

Nosotros, cristianos, después de milenios de cristianismo concebimos la muerte como un silencio definitivo, o más bien, [...] un “agujero infinito”; al contrario, los chinos, paganos, conciben el silencio como un momento previo al lenguaje nuevo o al “nacimiento” (Kandinsky, 1972:81).

En el estudio antropológico del lenguaje cromático las etapas evolutivas se asocian a palabras concretas en las diferentes lenguas, estableciéndose interesantes comparativas. Curiosamente, la ‘potente’ cultura griega manifiesta carencias en *El vocabulario del color*: Varley (1982:51) pormenoriza el aspecto lingüístico del estudio antropológico de Berlin y Kay. Observa que en los idiomas que poseen “cinco palabras básicas” para los colores (después del blanco, negro, y rojo, se han añadido el verde o el amarillo), sigue habiendo “cierto grado de confusión.” Es posible que sea un idioma en “fase de transición”, que quizás dentro de poco “tomará prestada” de otro idioma, una “nueva palabra para el azul”, como los “maoríes” han adoptado *puru* y los que hablan “suaheli dicen *bulu*, del inglés” *blue*. Para culminar el proceso evolutivo lingüístico/cromático, se debe pasar por la fase (siete palabras/color) en la cual “se añade el pardo”, aunque esta regla tiene algunas curiosas “excepciones”:

El melanesio, el galés, el esquimal y el tamil no contienen el pardo en absoluto, mientras que los siameses y los lapones lo denominan “negro-rojo”; ni los griegos antiguos ni los greco-chipriotas modernos tienen una palabra para este color (Varley, 1982:51).

También son de origen griego la mayoría de los afijos del español, sistema de derivación que permite la creación del vocabulario. Redal (2005-L1:96) nos recuerda que el concepto lingüístico “derivación” consiste en “añadir un afijo a la raíz” de una palabra para “formar otra nueva.” Se trata de un sistema “muy productivo” en español, que tiene una terminología específica, pues si el afijo está al comienzo, se denomina “prefijo”; si está en medio, “interfijo o infijo”; y si está al final, sufijo. La inmensa mayoría de los afijos del español son de “origen griego o latino”. El conjunto de palabras relacionadas que tienen un origen común y “comparten la misma raíz” se denomina familia de palabras, como sucede con *bandera*, *banderilla*, *abanderar*, etc.

El origen japonés de alguna palabra del lenguaje cromático trastoca algunos aspectos evolutivos de *El vocabulario del color*, pero no altera de forma marcada el incontestable trabajo de Berlin y Kay. A Varley (1982:51) le llama la atención el idioma japonés que es también un caso especial (como el citado para el griego), “parece ser” que la palabra para el “azul es más antigua” que la palabra para el verde, si esto se confirmase, se habría “invertido el orden habitual de la evolución” (con 5 palabras el verde y con 6 palabras el azul). Incluso con estas irregularidades, no se cuestionaría la validez general de este trabajo interdisciplinar, ya clásico:

A grandes rasgos, la tesis de Berlin y Kay no ha sido contestada hasta ahora, y la correlación que han establecido entre antropología, lingüística y psicología, ha abierto un nuevo y fascinante campo de estudios (Varley, 1982:51).

Sin embargo, ha pasado el tiempo y este trabajo de culto, realizado en 1969, si tiene cierta contestación. Juan Carlos Sanz, al tomar en consideración la investigación posterior a 1996, pone de manifiesto un nuevo marco científico cognitivo global. Sanz (2009:110) refiere una implícita “defensa del nominalismo” en el ámbito psicolingüístico del color (con ciertas contradicciones) hasta hace una década, que ha sido liderada por prestigiosos representantes de la “antropología cultural”, y argumentada principalmente por el trabajo de Brent Berlin y Paul Kay en 1969. No obstante, la investigación posterior a 1996, junto al marco “científico cognitivo global” (reflexión, experimentación y teorización sobre los “procesos iconolingüísticos”) han determinado que:

[...] ese convencimiento acerca de la verbalidad inherente tanto a la percepción como a la categorización del color, considerada una condición *sine qua non*, haya comenzado a ser seriamente cuestionado (Sanz, 2009:110).

Por extensión antropológica / lingüística, el cuestionamiento podría llevarse ‘creativamente’ hasta los fundamentos lingüísticos, aquellos que inciden sobre la creación de palabras, por derivación de otras. Redal (2005-L1:96) señala como las lenguas disponen de varios mecanismos para “crear palabras a partir de otras existentes.” Como ejemplo tenemos los términos *papelera*, *empapelar*, *papelería*, etc. que son una “derivación” de la palabra *papel*.

En este sugerente sentido crítico, la creación de palabras por derivación podría ayudar a resolver la dificultad antropológica de crear un nombre para el color. Sanz (2009:110) en el epígrafe *El enfoque verbal* plantea algunos interrogantes que cuestionan

el enfoque de Berlin y Kay, que en su versión más radical implicaría la “inexistencia” de cualquiera de los miles de “colores que un perceptor ve”, pero que “no puede nombrar.” Sanz (2009:110) se pregunta: ¿y la “categorización” cognitivo-perceptual del color basada, “exclusivamente”, en la “designación verbal”? Destaca desde el punto de vista del “interés psicosociológico” (al menos), el hecho de que durante tantos años haya “prevalecido en la antropología cultural” la investigación “lingüística del color, por encima del conocimiento empírico” de la percepción cromática.

Un sistema habitual para la generación de nuevas palabras es la prefijación, cuando se antepone un afijo a una palabra. Redal (2005-L1:96) señala que el afijo antepuesto se denomina prefijo (con negrita en el original) : *poner* >> ***reponer***, *moral* >> ***amoral***, *hacer* >> ***deshacer***. Son prefijos frecuentes, los “prefijos de significado”, por ejemplo los “de negación”, que niegan el significado de la palabra original. / ***inmóvil***, ***imposible***, ***irracional***.

Algo conceptualmente equiparable a los pre-fijos, son los ‘pre-juicios’ (de negación, incluso) del “enfoque verbal” del color que lleva a Sanz a inclinarse por una contestación a las citadas referencias antropológicas y también le lleva a una sorprendente recuperación final. Esta recuperación ha merecido un estudio que contextualiza debidamente aquel pionero estudio. Sanz (2009:111) invita a recordar que esta “investigación antropológica” (Berlin y Kay) tan “idiosincrásica”, ha realizado significativas “contribuciones metodológicas” a la “perspectiva psicoiconolingüística” contemporánea. Por esto resulta ineludible realizar una breve exposición global de las “claves por las que se define el enfoque verbal” de la categorización del color.

Para el enfoque verbal / cromático, Sanz (2009:111) aporta referentes documentales históricos, diríamos que a modo de ‘pre-fijos’. Hay consenso respecto a que el “precursor científico” de mayor relevancia fue William H.R. Rivers (*Color Vision* y *Primitive Color Vision*, 1901). Otros indispensables investigadores de esta compleja “interrelación del color, la palabra, el conocimiento y la cultura”, fueron Lazarus Geiger, William E. Gladstone o Hugo Magnus, quienes publicaron sus estudios en el “último tercio del siglo XIX.” Hacia la mitad del siglo XX, los estudios de Eric H. Lenneberg fueron el principal antecedente de los enfoques actuales de la investigación antropológica sobre el tema. En concreto debemos a E.H. Lenneberg (y a sus colaboradores Roger W. Brown y John M. Roberts) la aplicación del concepto de “lenguaje empírico” a la designación y a la “especificación descriptiva” del color (1953).

En la revisión del vocabulario del color aparece cierta arbitrariedad precisamente en la cultura cromática francesa, en un caso asociado a la historia bélica. Varley (1982:50) se lamenta de que el “vocabulario básico” referente a los colores en las “lenguas más ricas” es lastimosamente reducido: “menos de una docena de palabras”. Encontramos un método relativamente equiparable al funcionamiento ‘creativo’ de los prefijos, dado que todos los demás términos referentes al color son un “modo de calificar” una palabra básica (azul claro o verde oscuro). También se le añade a un color el “nombre de un objeto o un material” (oro, limón o marfil). En otros casos se unen dos palabras que corresponden a colores básicos (azul-verdoso). Incluso en ocasiones se procede a la pura invención arbitraria, como es el caso de uno de los cuatro colores fundamento en artes gráficas (cuatricromía: negro, amarillo, cyan y ‘M’agenta). Precisamente “magenta” era originalmente el nombre de un “tinte inventado en 1859”, el año en que los “franceses y sardos derrotaron a los austríacos en la batalla de Magenta”, en el norte de Italia.

El influyente (culturalmente) Descartes, se interesa por el color en relación con la música. Sanz (2009:147) en el epígrafe *Cromosintaxis y armonía*, a pie de ilustración (fig. 162) indica:

Círculo de tonos e intervalos musicales expuesto por R. Descartes en 1650. En este diagrama se inspiró Isaac Newton para distribuir, de manera proporcionada, los colores “espectrales” en el círculo que propuso hacia 1704.

En *El gran libro del color* de Varley (1982:50) se refleja la influencia del estudio antropológico de Berlin y Kay que venimos citando desde diferentes fuentes disciplinares. Se constata que cuando “hablamos de colores”, nos referimos habitualmente a las tonalidades. Pero resulta que los “términos más antiguos” en cualquier idioma para calificar a un color son siempre “el negro y el blanco”, y esto nos sugiere que hablando con rigor, deberían traducirse” por oscuro y claro. Se trataba de palabras que en el origen se referían a “grados de luminosidad y no a un color.” Recordamos que precisamente en el estudio de Berlin y Kay, el blanco y el negro son los primeros colores/palabra en todos los idiomas, seguidos en tercer lugar por el rojo. Casualmente Varley en el epígrafe *El vocabulario del color* afirma que, si añadimos el rojo, vemos que éste se utiliza comúnmente para describir “toda una gama de colores”, que va “desde el marrón”, pasando por el rojo, “hasta el amarillo” (una especie de derivación).

El procedimiento creativo de palabras por derivación tiene una aportación más que emerge ‘entre’ los sufijos y los prefijos. Redal (2005-L1:97) complementa el sistema de “derivación”, con los “interfijos” (estos con negrita en el original):

La interfijación es otro de los fenómenos de la morfología derivativa. Consiste en añadir un interfijo entre la base y un sufijo derivativo o entre la base y la flexión verbal. *picar* >> *picajoso*, *apretar* >> *apretujar*.

Es este un procedimiento “menos productivo” que la sufijación y la prefijación, aunque no de manera tan clara y definida como los sufijos y prefijos, antes mencionados.

La influencia del estudio antropológico cultural en el lenguaje cromático es evidente y se fundamenta en el estudio comparativo localizado en diferentes contextos. Varley (1982:50) constata que:

Nadie sabe exactamente cómo se desarrollan los términos precisos que definen los colores, pero es evidente que deben tener una parte muy importante en ello el entorno, la cultura y el progreso económico.

Helen Varley (1982:50) observa algunos ejemplos representativos, los tenemos en los habitantes del desierto que poseen una amplia gama de palabras para calificar “los amarillos y los marrones.” Mientras que los “maoríes poseen más de cien expresiones” para abarcar lo que nosotros llamamos simplemente rojo. Sin olvidar un ejemplo cultural que venimos reiterando, el de los esquimales, que tienen un extenso vocabulario para diferenciar varios colores y “condiciones del hielo y de la nieve.”

Las lenguas locales (variedades dialectales) evidencian la multitud de preferencias de los sufijos para la creación de un vocabulario identitario, donde el diminutivo no tiene un carácter semántico peyorativo (sino más bien coloquial / afectivo). Redal (2005-L1:97) señala en el epígrafe *Diminutivos y variedades dialectales*, un rasgo muy característico de las distintas “zonas dialectales” del español es la preferencia por “distintos sufijos diminutivos.” Así, en Asturias los hablantes se decantan por los “sufijos *-ín, -ina,*” mientras que en Aragón o Murcia prefieren utilizar “*-ico, ica.*”

La utilización de los sufijos es muy importante para la construcción de un lenguaje cromático en la cultura occidental. Varley (1982:50) indica como las lenguas denominadas “cultas”, requieren un “número creciente de palabras” para definir exactamente los colores:

Algunas de estas palabras se forman en castellano con los sufijos *-ado* u *-oso* (*anaranjado, verdoso*) o son simplemente las que designan un objeto cuyo color se quiere recordar: *amatista, verde botella*, etc. (Varley, 1982:50)

Entre las lenguas denominadas cultas con enorme influencia en el castellano, aparece el griego, que aporta la púrpura que procede del “griego *porphyra*, el crustáceo del cual se fabricaba la púrpura de Tiro”. Varley (1982:50) constata como estas palabras se piden “prestadas prácticamente a cualquier origen”, especialmente las que se refieren a colores del extremo “azul-violeta” del espectro que se presentan muy “rara vez en la naturaleza.” La palabra “azul viene del persa” *lazward*, que se refería a una piedra azul, el lapislázuli. Ultramarino significa simplemente que este color “venía de ultramar”, mientras que el índigo es una abreviatura de “blue Indian dye” o tinte azul de las Indias.

Dada su importancia creativa (cromática incluso), recordemos que el sufijo ocupa una posición ‘terminal’. Redal (2005-L1:353) define sufijo como el “afijo que se coloca al final” de la palabra (como en *jardín-ero*). Además, puede tener capacidad para “modificar la categoría gramatical” de la palabra, por ejemplo, *aparente* (adjetivo) y *aparentemente* (adverbio). El término sufijo también se aplica al “pronombre” que se coloca “detrás del verbo”, formando con él “una sola palabra” (integradora de la pluralidad), por ejemplo, *lo* o *se* en *romperlo*, *irse*.

De hecho (como ya hemos apuntado), la posición ‘espacial’ del afijo respecto a la palabra implicada determina su denominación como prefijo, interfijo o sufijo. Redal (2005-L1:324) define “afijo” como la “partícula” que se utiliza para “formar palabras derivadas” (y compuestas). Si está “al comienzo”, se llama prefijo; si está “en medio”, se llama interfijo o infijo; si está “al final”, se llama sufijo.

Redal (2005-L1:96) nos confirma que la “sufijación” es el “mecanismo más productivo” de palabras en español, con importantes consecuencias (semánticas incluso), pues al “añadir un sufijo a una raíz” se producen “cambios en el significado” y, con frecuencia, en la “categoría de la palabra original”. Sufijos / Categoría final / Ejemplos:

-izar, ificar / verbos a partir de adjetivos y sustantivos /

amenizar, relativizar, cosificar.

-dor / sustantivos o adjetivos a partir de verbos /

nadador, secuestrador, halagador (Redal, 2005-L1:96).

Se debe prestar una particular atención semántica a los sufijos que en las derivaciones modifican el significado en sentido positivo o negativo (propiedad interesante para otras disciplinas). Nos interesan algunos conceptos lingüísticos genéricos mensurables potencialmente extrapolables (interdisciplinarietà), que aporta Redal (2005). Se indica como algunos sufijos “modifican el significado” de la raíz matizando “la cantidad o la

intensidad”, o muestran una actitud de “aprecio o desprecio.” Aparecen algunos “sufijos apreciativos”, como son los sufijos indicados por Redal (2005-L1:97) (con negrita en el original): **-ito, -ico, cito, -illo, -cillo, -ín, -ecín**, con significado diminutivo “pueden denotar pequeño tamaño o intensidad o aprecio”, por ejemplo: *casita, balconcillo / pequeñín*. Por el contrario, otros sufijos como: **-ón, -azo, -ote**, tienen significado aumentativo y pueden “denotar gran tamaño o intensidad”, por ejemplo: *novelón, madraza, grandote*. Finalmente indica Redal (2005-L1:97) que para otros sufijos se recomienda su ‘no uso’ (equiparable al concepto *sin título* que hemos visto en algunos títulos de arte contemporáneo), es el caso de los sufijos **-uelo, -zuelo, -ete, -ato**, por su significado “despreciativo”, como por ejemplo *mujerzuela, niñato*.

Con un significado antónimo a estos sufijos despreciativos tenemos a la poética, que marca las derivaciones en las lenguas orientales para construir el vocabulario del color. En estas lenguas su cultura e imágenes son preferentes en las palabras / cromáticas. Varley (1982:50) indica como de forma más poética se han formado las “derivaciones en las lenguas orientales.” Los “caracteres chinos” para designar el rojo, el verde y la púrpura contienen todos el “radical de la seda”, sugiriendo que los colores eran en su origen los de los tintes de la seda. Concretamente el verde claro es el “color camaronero” y el verde profundo el “color de jade”, por otra parte, el “color ceniza” es el gris. Puede constatarse alguna curiosa coincidencia acromática entre culturas orientales:

Ni los chinos ni los japoneses tienen una palabra para designar el marrón, aunque los últimos emplean una serie de definiciones descriptivas como “color del té”, “color de la zorra” y “color del milano” (Varley, 1982:50).

Otra peculiaridad poética/cromática de los chinos es que no utilizan los términos “claro y oscuro” para describir los colores; indica Varley (1982:50) que en su lugar emplean “imágenes derivadas del agua”, y dicen que son “poco profundos” o “profundos”.

Además de la ya citada “derivación”, vemos que la “composición” de palabras es uno de los procedimientos “vivos” más utilizados en español para la creación de palabras (no necesariamente cromáticas). Además, Redal (2005-L1:98) señala que la “parasíntesis” es la responsable de la creación en español de muchas “formaciones verbales.”

Para la formación de palabras mediante composición se unen varias raíces (‘fundamentos’) generando así “palabras compuestas”. Redal (2005-L1:98) pone como ejemplo de la unión de varias raíces o palabras: *saca + corchos = sacacorchos, agrio + dulce = agridulce*. Las “palabras que se unen” para formar una palabra compuesta (incluso ‘cromática’ como *pelirrojo*) pueden ser de muy “diversos tipos”:

Verbo + sustantivo: *rompecabezas*. Adjetivo + adjetivo: *agridulce*. Sustantivo + adjetivo: *pelirrojo*. Adverbio + verbo: *maleducar*. Sustantivo + sustantivo = *hombre rana*. (Redal, 2005-L1:98)

Estas raíces creativas del vocabulario tienen a menudo un fundamento cultural, así en el epígrafe *Los elementos compositivos*, Redal (2005-L1:98) explica cómo en el caso del español hay muchos “compuestos” que contienen “una o más raíces griegas o latinas” (negrita ‘pedagógica’ en el original):

Estas raíces se denominan elementos compositivos: *insecto* + ***cida*** (‘exterminador’) = *insecticida*. ***Demo*** (‘pueblo’) + ***cracia*** (‘gobierno’) = *democracia*.

En el “lenguaje científico y tecnológico es muy habitual” la formación de nuevas palabras o “neologismos” a partir de estos elementos compositivos:

termo (‘temperatura’) + *metro* (‘medida’) = *termómetro*. *Micro* (‘pequeño’) + *fono* (‘sonido’) = *micrófono* (Redal, 2005-L1:98).

Finalmente se apuntan múltiples elementos compositivos de “origen griego de uso frecuente.” En cada uno se indican sucesivamente: Elemento / Significado / Ejemplo:

bio- / vida / *biología*, crono- / tiempo / *cronómetro*, demo- / pueblo / *democracia*, neo- / nuevo / *neologismo*, -arquía / autoridad / *monarquía*, -logía / ciencia / *psicología*, -patía / sufrimiento / *cardiopatía*, -terapia / curación / *hidroterapia* (Redal, 2005-L1:98).

En cierta reciprocidad disciplinar puede apreciarse que, para los investigadores de las lenguas, el estudio cultural del vocabulario del color es de gran interés. Varley (1982:50) señala que los “científicos” que estudian la “historia y el desarrollo de las lenguas”, suelen prestar mucha “atención a los nombres de los colores”. La “visión del color es común” a toda la humanidad y, para fines de comunicación, “todos los pueblos han intentado definir” los colores. Por lo que desde una consideración interdisciplinar:

[...] para el estudiante de idiomas los términos utilizados son de enorme importancia, porque le indican el grado de desarrollo que una lengua en particular ha alcanzado en el terreno de los colores (Varley, 1982:50).

Como ya anticipamos, la “parasíntesis” es el último de los procedimientos de formación de palabras que nos quedaba por reseñar. Particularmente creativo y sofisticado, este sistema

une “simultáneamente a la raíz” de otra palabra los ya citados “prefijo” y “sufijo” para formar una palabra compuesta. Redal (2005-L1:99) pone como ejemplo:

entronizar (de *en* + *trono* + *izar*); es decir, que no existen previamente ni *entronar* ni *tronizar*.

También son parasintéticas las palabras compuestas a las que se une un sufijo: *barriobajero* (de *barrio* + *bajo* + *ero*).

Helen Varley (1982:51) en *El vocabulario del color*, apunta que otra forma de derivación la encontramos cuando se utiliza el concepto de los parecidos (con subordinación). Se observa como en algunos idiomas existen multitud de nombres de los colores, pero la mayoría de éstos son palabras como “parecido a”, nombres derivados que pueden cambiar en cualquier momento y que por tanto son de interés secundario para el estudioso. Lo que le importa es saber cuántos de los nombres de colores que posee un lenguaje son “palabras descriptivas básicas”, que trasladan la idea de “un color en particular” y de nada más.

No importa cuántas expresiones pueda tener para describir los matices del rojo, por ejemplo, ya que todas ellas deben estar subordinadas a la idea básica de rojo (como escarlata, bermellón, carmesí, color ladrillo), y todas están comprendidas dentro del concepto “rojo” (Varley, 1982:51).

A propósito de *Lengua y pensamiento*, Redal (2005-L1:29) también se interesa por el concepto de los parecidos, al tratar las comparativas en relación con las traducciones y la cultura (también del diseño). Si se supone que las “lenguas reflejan puntos de vista diferentes”, cabe preguntarse si las “traducciones” de una lengua a otra “reflejan fielmente” la idea original. Este interrogante puede llevarse más allá y plantearse si una persona es capaz de “comprender una cultura expresada en una lengua que no sea la suya” propia.

La relación entre lengua y pensamiento es polémica y da lugar a tesis como la de Sapir-Whorf que trata la ausencia de ciertas palabras. Redal (2005-L1:29) recuerda que durante algún tiempo se “creía que la lengua formaba el pensamiento” de los habitantes, por tanto, si una “lengua carecía de ciertas palabras”, sería difícil que los usuarios pudiesen “acceder al concepto” que estas palabras representaban. Este es el fundamento de la “tesis de Sapir-Whorf” (nombre de los investigadores), que también puede expresarse como:

[...] si alguien de ciudad designa con la misma palabra a árboles de distintas especies –un abeto, una encina, un olivo-, difícilmente podrá entender las características que diferencian a cada uno de estos tipos de árbol, simplemente porque no ha incorporado esas distinciones a su vocabulario (Redal, 2005-L1:29).

Tras el cuestionamiento de esta tesis de Sapir-Whorf, la relación entre lengua y comprensión es concluyente, pues, aunque es cierto que la traducción a otra lengua puede suponer un obstáculo, no impide la comprensión del concepto original. Redal (2005-L1:29) en el epígrafe *Lengua y pensamiento* señala la radicalidad de aquel planteamiento y como pronto surgieron “objeciones.” Se ha comprobado que el hecho de que “en una lengua no exista” un determinado concepto, “no implica que los hablantes no puedan desarrollarlo”, y así lo hacen cuando aprenden una lengua. Se propone una prudente conclusión:

[...] la lengua, como sistema que permite hablar y entender lo que nos rodea, puede suponer un obstáculo para la comprensión de las ideas que se expresan en una lengua diferente, pero que en modo alguno impide que esa comprensión llegue a producirse (Redal, 2005-L1:29).

La íntima correlación entre verdadero lenguaje y pensamiento también forma parte de los objetivos de la disciplina pedagógica consensuada para conseguir un lenguaje arquitectónico. Lenguaje / pensamiento transformador que incluso puede orientarse hacia la creatividad. Vidaurre (1975:1.2) recuerda como ciertos sectores del alumnado, preocupados “por su adecuación cultural, han rechazado”, por actividad académica, el “aprendizaje del lenguaje” arquitectónico. El problema viene al confundirlo con sus “estereotipados sucedáneos” sin comprender la “íntima correlación entre verdadero lenguaje y pensamiento”. Y como daño colateral para los *Objetivos* docentes, sin descubrir el “alto valor transformador” del lenguaje, puesto que (en mayúsculas): “UN DESARROLLO LIMITADO DE HABLA Y LENGUAJE TAMBIÉN LIMITA LAS POSIBILIDADES DEL PENSAMIENTO”.

La construcción ‘arquitectónica’ del lenguaje no es arbitraria, sino que corresponde a una dimensión social que establece una relación entre lenguaje y realidad. Contrastaremos esta concepción arquitectónica que tiene Vidaurre de ‘la realidad’ con aquella concepción de su antónimo, ‘la abstracción’, desde la disciplina del diseño (particularmente representada por Dondis, 1980). Vidaurre (1975:1.3) señala finalmente en sus *Consideraciones generales - Objetivos* otra cuestión capital, que surge de los criterios que venimos exponiendo, es la “relación entre lenguaje y realidad.” El lenguaje influye

sobre nuestra percepción del mundo y en este sentido “crea la imagen del mundo.” No obstante, hay que tener en cuenta que la “construcción del lenguaje” no obedece a un convenio arbitrario, ni tampoco es un producto biológico, sino social (añadiríamos por extensión conceptual, que también cultural). Como consecuencia la imagen del mundo que nos proporciona no podrá ser arbitraria (tampoco modificable a voluntad). Por lo que podría decirse (con mayúsculas en el original) que:

EL LENGUAJE REFLEJA LA REALIDAD. Y este concepto de “reflejo” presupone el reconocimiento de una realidad objetiva; por lo que desde el momento en que somos CAPACES DE EXPRESAR ALGO, EN UN LENGUAJE DETERMINADO, ES QUE ESE ALGO PERTENECE A LA REALIDAD (Vidaurre, 1975:1.3).

2.20 Lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica: fundamentos formales

La alfabetidad verbal nos está sirviendo de referente para la alfabetidad visual y ahora Donis A. Dondis, en el contexto de la comunicación visual, propone una organización mediante una trilogía de niveles (símbolo, representación, abstracción). Nosotros los contrastaremos con la trilogía de niveles (percepción, conocimiento, descripción) de referente arquitectónico propuesta por Vidaurre. Dondis (1980:25) defiende que es perfectamente comprensible la “propensión a conectar la estructura verbal con la visual”. Una de las razones es “natural” y se relaciona con la estructuración de los “datos visuales”, que presentan tres niveles distintivos e individuales. Uno es el “*input* visual” que consiste en multitud de “sistemas de *símbolos*.” Otro nivel tiene relación con la figuración, se trata del material visual “*representacional*” que reconocemos en el entorno y que es posible reproducir (‘figurativamente’ con realismo) en el dibujo, la pintura, la escultura y el cine. Y el tercer grado comunicativo, que es el que ahora nos interesa más, implica la “*infraestructura abstracta*, o forma de todo lo que vemos”, ya sea natural o esté compuesto por efectos intencionados.

El tercer nivel de Dondis, la abstracción, lo contrastamos con su ‘antónimo’, la realidad (con sujeto), hacia el que Vidaurre (1975:1.3) quiere orientar los objetivos del lenguaje arquitectónico, empezando por la forma de ser. No obstante, el catedrático de arquitectura empieza por el ‘no ser’, es decir cuestiona los reiterados intentos de asimilar como “reflejo verdadero” de la arquitectura, el producido por un “determinado lenguaje” arquitectónico. Cuando ‘realmente’ no era más que el “verdadero reflejo de una parcela de la realidad” arquitectónica, producida mediante la implicación de “un sujeto dado”, (arquitecto o diseñador) que la refleje y “la represente como acto individual.” Es decir, que ‘formalmente’, lo que viene a significar que el “reflejo de la realidad objetiva”, no solo depende de LA FORMA DE SER DE LA REALIDAD, sino “también de LA FORMA DE SER DEL HOMBRE”.

La forma de ser (en ‘minúsculas’) también tiene otras lecturas, pues en el contexto arquitectónico / docente de Vidaurre se materializa mediante el dibujo lineal, estando así muy relacionado con la geometría (especialmente la geometría descriptiva). Por otra parte, entre la línea y la forma tenemos el contorno, que Dondis (1980:58) en tanto catedrática de comunicación visual, sitúa como uno de los *Elementos básicos de la comunicación visual*. Nos interesa el valor semántico atribuido a los contornos básicos que definen los

fundamentos formales: los arquetipos geométricos dibujados. Con este alfabeto gráfico, mediante una ‘sintaxis’ de combinaciones y variaciones, se empieza a generar un lenguaje. “La línea describe un contorno” y en la terminología de las artes visuales se dice que la línea “articula la complejidad” del contorno. A modo de fundamento, se han consensuado “tres contornos básicos:” el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero. Cada uno de estos contornos tiene su “carácter específico” y rasgos únicos, y además tiene un valor semántico. A cada uno de ellos se atribuye gran cantidad de “significados”, unas veces mediante la “asociación” (afines con “percepciones psicológicas y fisiológicas” propias), pero en otras ocasiones se aplica una “adscripción arbitraria.” Por ejemplo, al “cuadrado” se asocian significados considerados positivos (“honestidad, rectitud, esmero”) y alguno juzgado negativo (torpeza). Respecto al contorno del “triángulo”, se asocian aspectos semánticos dinámicos como la acción y la tensión, que puede llegar al conflicto. Mientras que al “círculo” se le asocian aspectos ‘positivos’ como “la infinitud, la calidez y la protección.” Y por combinatoria, se intuye cierto lenguaje visual derivado “a partir de estos contornos básicos derivamos”, utilizando “combinaciones y variaciones” inacabables, “todas las formas físicas” de la naturaleza y de la imaginación del hombre.

En el contexto de la docencia arquitectónica, la forma va tomando protagonismo, situándose entre la obra realizada y el proyecto. Vidaurre (1975) plantea una dualidad respecto al lenguaje gráfico que dependerá fundamentalmente de la “forma de ser de la realidad”, cuando la información que se quiere comunicar se refiera al mundo de los hechos realizados, es decir se ofrecerá información sobre la arquitectura verificada. Mientras que el lenguaje gráfico:

[...] dependerá básicamente de la FORMA DE SER DEL HOMBRE, cuando la información pertenezca todavía al mundo del pensamiento individual o colectivo, (proyecto), no menos realidad que aquella (Vidaurre, 1975:1.3).

En este caso nos ofrecerá información sobre la arquitectura por verificar. Se observa que, tanto en las “propuestas gráficas” del alumno (al igual que en el profesional), suelen aparecer signos encaminados a proporcionar “datos de ambas informaciones.” Además, habrá más datos de la segunda que de la primera, cuanto “más creativas” sean aquellas. Se propone una deriva desde la forma a la ‘forma-ción’ del pensamiento, una concepción de la forma entendida desde el lenguaje gráfico, con el pensamiento como objetivo terminal para Vidaurre (1975:1.4) El *Lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica* es un

“elemento esencial”, tanto para transmitir “información de la realidad” arquitectónica, como para “formalizar una nueva realidad” arquitectónica:

El objetivo fundamental de la Cátedra será por tanto capacitar al alumno para que pueda ofrecer un AMPLIA GAMA DE INFORMACIÓN SOBRE (SU) REALIDAD ARQUITECTÓNICA, mediante un COMPLETO CONOCIMIENTO DE EL (SU) LENGUAJE GRÁFICO; con la esperanza de que mediante su actuación pueda tener la oportunidad de transformar el HECHO ARQUITECTÓNICO (Vidaurre, 1975:1.4).

Este lenguaje gráfico es algo más que un simple “medio de expresión del pensamiento”, pues para Vidaurre (1975:1.4) constituye un “elemento esencial en la misma formación del pensamiento”.

Precisamente Julio Vidaurre aparece citado en el contexto de la pedagogía del dibujo, acotada entre el pensamiento y el conocimiento. Este lenguaje arquitectónico se sitúa en otro libro (y contexto) distinto, en el que participa Gómez Molina, alumno de arquitectura en ETSAM, y en el que se cita expresamente la trilogía conceptual (percepción, conocimiento y descripción) que articula el discurso docente. Gómez Molina, Cabezas, Bordes (2001:66) en el epígrafe *Dibujo y conocimiento* plantean que un elemento puede ser “representado de múltiples maneras” y esta pluralidad depende de con qué “criterios se lo signe.” La variedad de posibilidades se amplía cuando pueden elegirse “diferentes escalas” (físicas y conceptuales), también pueden darse distintas intenciones e incluso diferentes “modos estilísticos.” Se añade un conjunto de dibujos que sigue una retícula cartesiana y que incluye el siguiente texto al pie, donde destacan los nombres de Gómez Molina y Vidaurre:

El cuadro de doble entrada permite ver, en este caso, las relaciones entre percepción, conocimiento y descripción, con las subestructuras del objeto, con los sistemas adecuados en cada caso (realizados por la Cátedra de Dibujo Técnico, ETSAM).

Gráfico realizado por Javier Alau, Sterling y Gómez Molina en la asignatura de Julio Vidaurre (Gómez Molina, Cabezas, Bordes, 2001:66).

En el contexto original ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid) se nos ofrece otra trilogía, la de “forma, función y contenido, unidad indivisible”, sobre la que gira la arquitectura. El ciclo de la expresión debe llegar hasta el papel (plano / escrito literario). Vidaurre (1975:2.1) concibe un *ciclo de la expresión arquitectónica* en el que cronológica y conceptualmente el problema del LENGUAJE GRÁFICO DE LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA ocupa un lugar estratégico para posibilitar el proceso

de aprendizaje y de acceso al conocimiento de la arquitectura. En consecuencia, otro objetivo de la asignatura será:

[...] proporcionar la instrumentalización necesaria para poder trasladar al documento abstracto del plano, la expresión arquitectónica completa, es decir, LA EXPRESIÓN – FORMA – FUNCIÓN – CONTENIDO (Vidaurre, 1975:2.1).

En la catalogación de las alternativas arquitectónicas que se ofrecen en *Vivienda y cultura*, la forma tiene una importancia determinante, tomando en consideración aspectos físicos y sociales. Rapoport (1972:31) parte de un relativo fracaso, pues la catalogación y la “clasificación de los tipos y formas” de las viviendas, “no han proporcionado” ideas claras de los procesos o de los “determinantes de la creación de formas.” Las propuestas, que denomina *Alternativas teóricas sobre la forma de la vivienda* se interesan por ciertos tipos de explicaciones sobre las “fuerzas que crean la forma”:

[...] las físicas (el clima y la necesidad de cubrirse, los materiales y la tecnología, y el lugar) y las sociales (que se relacionan con la economía, con la defensa y la religión). (Rapoport, 1972:31)

La precisión semántica se integra en el ciclo de la expresión arquitectónica que llega hasta el papel (soporte compartido por el plano arquitectónico y el escrito literario): Vidaurre (1975:2.1) indica que la “EXPRESIÓN – FORMA” se desarrollará según leyes propias y contenidos propios, que no perturban la necesaria trasposición de la expresión “desde el nivel de la realidad al de la abstracción bidimensional del plano” (o viceversa, como nueva construcción). Para ello se necesita una misma “precisión semántica” en los tres planos de estudio (forma, función y contenido), es decir usar el mismo lenguaje.

Javier Neila realiza un estudio histórico de la forma arquitectónica, desde la arquitectura bioclimática, considerando *El clima y los invariantes bioclimáticos en la arquitectura popular*. A esta relación entre forma y clima contestará Rapoport que observa en la arquitectura bioclimática la repetición de algunos errores de los antiguos enfoques, en los que el significado expresivo se evidencia como un gran condicionante. Neila (2004:13) se apoya en la Historia para una afirmación inicial: la arquitectura popular representa la “adecuación perfecta entre el clima, las necesidades humanas” y la construcción sostenible, germen de la actual arquitectura bioclimática (o “arquitectura popular evolucionada”).

Como veremos, la forma de la arquitectura popular además de valorar los *invariantes bioclimáticos* también tomará en consideración (muchas veces negativa) la expresión del significado (semántica). En este sentido, el lenguaje arquitectónico también

integrará las significaciones en los signos gráficos. Vidaurre (1975:2.1) no olvida en la docencia la importancia de los “componentes conceptuales de la expresión arquitectónica”, que denomina “significaciones”, también de los “medios gráficos” que vendrán condicionados por aquellas. Y finalmente de los “SIGNOS GRÁFICOS que vendrán posibilitados por los MEDIOS GRÁFICOS” y que a su vez serán los responsables de “expresar las SIGNIFICACIONES”.

Los signos visuales también expresarán las significaciones en la arquitectura popular. Amos Rapoport observa que en las *Alternativas teóricas sobre la forma de la vivienda* aparecen ciertas problemáticas relacionadas con la formalización, que implican un conjunto de factores complejos en los que se producen errores por una simplificación excluyente. Rapoport (1972:31) denuncia un par de fallos conceptuales en los estudios precedentes. El primero que señala es una excesiva valoración de “una naturaleza determinista física.” El segundo fallo tiene que ver con un exceso simplista, atribuyendo “la forma a una *sola* causa.” Como consecuencia aquellos estudios minimalistas “no han conseguido expresar esa complejidad” que solo se puede encontrar mediante la “consideración de todas las variables posibles” y sus efectos.

Javier Neila valora la forma en relación con el clima (*klima* / origen griego) como máximo factor condicionante y si bien, como hemos dicho antes, esta concepción está repitiendo antiguos errores de enfoque, también es cierto que son adecuados en otros muchos casos. Neila (2004:13) entiende el clima desde la complejidad, definiéndolo como la “combinación compleja de distintos elementos”, parámetros y “factores determinantes”. Entre todos la “radiación es el factor fundamental”, y además tiene relación con la lengua, pues “clima viene del griego *klima*” que quiere decir “inclinación”, con evidente referencia a la inclinación de los rayos solares. En este ecosistema se encadenan una serie de fenómenos meteorológicos (por los que vimos interesarse a Goethe). La “radiación solar” al incidir sobre la Tierra (absorción), “calienta el aire” a mayor o menor temperatura y al incidir sobre las “superficies de agua las evapora” (parcialmente), provocando “distintos grados de humedad, nubosidad y pluviometría.” Finalmente, debido al “recalentamiento desigual” de la superficie de la Tierra, se producen “movimientos desequilibrados” de grandes cantidades de aire, dando lugar a los vientos.

Como ya vimos, la práctica de la línea que define el contorno se relacionaba con la comunicación visual establecida por Dondis (1980). Ahora Julio Vidaurre se interesa por la línea del dibujo lineal, como práctica de delineación en el lenguaje arquitectónico, y utiliza el adjetivo gráfico debidamente cargado de significaciones (incluso negativas,

implícitas en la expresión ‘delineantística’). Vidaurre (1975:2.2) concibe el ‘ecosistema’ gráfico (que vamos revisando progresivamente) como “*El ciclo de la expresión arquitectónica*” que corresponde “a todo lenguaje”, con las únicas particularidades del adjetivo “gráfico” y del carácter “específico de las significaciones.” Destaca el sentido del ‘todo’:

Pero el ciclo es infraccionable; ya que ¿qué sentido puede tener un conocimiento aislado de los MEDIOS GRÁFICOS desligados de las SIGNIFICACIONES que necesariamente tienen que condicionarlos, pues los requerimientos de la expresión son variables? Y si esto ocurriese ¿cómo se podría caer en una alienada práctica delineantística? (Vidaurre, 1975:2.2)

La delineación de una vivienda (incluso de arquitectura popular) es un ejemplo de expresión de un conocimiento plural (“polimorfo”, siempre valorando la forma) susceptible de adoptar criterios diferentes. Gómez Molina, J.J., Cabezas, L., Bordes, J. (2001:66) en el epígrafe *Dibujo y conocimiento* empiezan por señalar que obviamente “la visión” de un objeto, su dibujo, sobrepasa siempre la “pura representación”, que necesariamente trata de los conceptos y de las relaciones que establecemos en su definición. Por ejemplo, el dibujo de una casa, su forma, es una “estructura compleja y variada” que se transforma en un “ser polimorfo”, a medida que lo reconocemos bajo criterios diferentes (que estamos revisando), incluso cuando todos ellos sean “puramente formales”.

Los medios gráficos del lenguaje arquitectónico no son entidades significantes aisladas, como sílabas en el lenguaje verbal. Vidaurre (1975:2.2) les atribuye el papel de simples medios para alcanzar un significado y utiliza tautológicamente estos medios, simples signos gráficos, que contribuyen a la configuración de un lenguaje. Aquí se está aludiendo a su funcionalidad, a la utilidad de los medios gráficos, frente a un formalismo gratuito desligado de la arquitectura a la que representa. No hay que olvidar que los “medios gráficos”, por definición solo intermedian:

[...] no constituyen por sí solos unidades autónomas significantes (por la misma razón que en los lenguajes hablados no lo son las sílabas), y sí únicamente unos medios (y de ahí su nombre) para obtenerlas (Vidaurre, 1975:2.2).

Recordemos el sonoro papel de las sílabas en la lengua (incluso literalmente), del que se desprende un carácter rítmico y del que la poesía sacará rendimiento. Redal (2005-L1:352) nos aporta una definición de “sílabas”: sonido o grupo de sonidos que “se pronuncia de una

vez entre dos depresiones” sucesivas de la emisión de la voz; así la palabra “campana” tiene tres sílabas: *cam-pa-na*. Habitualmente el núcleo o “centro silábico” (máxima sonoridad) lo ocupa una “vocal”. No obstante, la pluralidad se manifiesta multicultural, al observar que en “determinadas lenguas las consonantes” pueden funcionar como centro silábico.

Cuando Vidaurre considera el dibujo técnico como *lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica*, también nos alerta sobre el uso de sílabas / signos gráficos estereotipados, que podría conducirnos a una actividad arquitectónica ‘rebajada’. El ejercicio habilidoso de los medios gráficos debería supeditarse en tanto ‘medios’ (literalmente, ‘de mediación’) al fin previsto, con la intencionalidad expresiva derivada del lenguaje / pensamiento, como objetivo. Vidaurre (1975:2.2) proclama un silogismo:

Si considerar EL DIBUJO TECNICO (LENGUAJE GRAFICO DE LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA) como una mera habilidad para manejar los MEDIOS GRÁFICOS nos llevaba a una actividad alienada; el considerarlo como la memorización de unos SIGNOS GRÁFICOS estereotipados, nos conducirá a una actividad trivializada.

Para Vidaurre (1975:2.2) es indispensable que el medio gráfico al “proyectarlo sobre un signo gráfico” se tenga en cuenta las “capacidades e intencionalidades expresivas”. Esta errónea práctica formalista y trivializada de los medios gráficos es ‘sinónima’ de aquella forma arquitectónica que no tenga en cuenta la multitud de factores complejos que la determinan. Aunque, consecuentemente, lleve a errores, por una excesiva simplificación, ignorante de las sutilezas de las interacciones en la cultura del diseño. Rapoport (1972:31) cuestiona aquellas teorías que se olvidan de que:

[...] la forma edificada manifiesta la compleja interacción de muchos factores y que esta selección de un solo factor, y los cambios en los tipos de factores seleccionados en diferentes períodos son, en sí mismos, fenómenos sociales de un gran interés.

El signo gráfico no debe representar solo la forma, también puede implicar la función. Es el caso de la ventana que en el contexto cultural tiene otros valores semánticos, como la perspectiva (ventana renacentista) o su cuestionamiento en Duchamp. Vidaurre (1975:2.2) pone como ejemplo de un “signo gráfico de un elemento” arquitectónico, a una “ventana”, que puede “representar” la ventana – “forma”, la ventana – “función”, la ventana – “contenido” o combinaciones de ellas. Precisamente la “combinatoria final” puede ser muy extensa, debido a las “diversas intencionalidades” con que se pueden representar estas

diversas ventanas. En consecuencia, los medios gráficos no pueden permanecer indiferentes a esta combinatoria.

El patio al igual que la ventana son ‘entes mediadores’ (como los medios gráficos) entre el interior arquitectónico y el exterior ‘climático’, incluso en la arquitectura popular. Los factores culturales en relación con la determinación de la forma arquitectónica también son fundamentales para Amos Rapoport. En diferentes contextos culturales se puede observar como la forma de las casas con patio tiene factores contradictorios en relación con el clima, particularmente en los casos de colonización cultural. Rapoport (1972:32) utiliza esta tipología como interrogante (comparativa):

[...] por qué en la misma área se ha desarrollado la casa con patio y otras formas, como en Grecia, donde se encontraban la forma Court y la Megaron, o en América Latina, donde la casa con patio parece estar más relacionada con factores culturales que con el clima, como lo demuestra la comparación entre los tipos indios y los españoles.

El diferente uso del signo patio (por ejemplo) implica cierta cultura, para su adecuada utilización (funcionalidad errónea, como veremos). El uso erróneo de los signos gráficos tiene su sinónimo en los signos ortográficos. Los errores ortográficos, que nos resuenan en la lengua, son más explícitos por su regulación desde la RAE (aunque con periódicos cambios). Redal (2005-L1:90) pone ‘el acento’ sobre el uso adecuado de “la tilde” que (como teóricamente sabemos) es:

[...] el signo ortográfico que se coloca sobre la vocal de la sílaba tónica en determinados casos, como en las palabras agudas terminadas en *n*, *s*, o vocal (*camión*), las llanas terminadas en consonante (*bursátil*), excepto *n* y *s*, las esdrújulas (*tímpano*) y las sobreesdrújulas (*lánzameló*).

Precisamente, una “teoría de los signos” permitiría al lenguaje gráfico establecer la adecuada relación entre forma, función y contenido de los medios gráficos, a fin de transmitir significaciones apropiadas para la expresión arquitectónica. Vidaurre (1975:2.2) alerta sobre el “grado de arbitrariedad y trivialidad” al que se puede llegar, al usar unos “signos gráficos desconociendo las características significativas” de la expresión (forma, función, y contenido). En este sentido, tanto los “medios” como los “signos gráficos” están “condicionados a las significaciones” de la expresión arquitectónica; por lo que, para “un uso correcto” de aquellos, será preciso un completo conocimiento de las alternativas de éstas. Y en reciprocidad, una precisa “significación expresiva” solo será posible si se conoce la “teoría de los signos, los modos y usos de significar” y si es capaz de “grafiarlos adecuadamente”.

Forma y función arquitectónica (incluso de una casa) también aparecen referidas en la sintaxis de la imagen. Desde la comunicación visual Dondis (1980:94) determina “múltiples niveles de expresión” visual (la representacionalidad, la abstracción y el simbolismo) estudiando los signos (*la anatomía del mensaje visual*). Debe recordarse que “la abstracción” (muy relacionada con pintura y escultura) ha quedado asociada como *zeitgeist* identitario’, como “expresión pictórica específica” del siglo XX. No obstante, existen múltiples “formatos” visuales que son abstractos naturalmente. Una casa, una vivienda, el albergue más sencillo o más complejo “no tiene una forma que proceda en absoluto de la naturaleza”. Una casa no imita a nivel figurativo a un árbol (por ejemplo), aunque ocasionalmente este puede “hacer las veces de albergue”, su apariencia responde a su cometido, es decir “su forma sigue a su función” (conocido axioma de la modernidad). A nivel de ‘fundamento sónico’ visual, una casa es un “volumen abstracto” y dimensional.

La referida teoría de los signos que interesa a Vidaurre (1975:2.3) deriva de la “dialéctica significaciones – medios gráficos – signos gráficos” que determina unos “objetivos iniciales” a desarrollar, y que se desglosan pedagógicamente (recapitulación):

1. Aproximaciones a las SIGNIFICACIONES de: la Expresión – Forma, la Expresión – Función, la Expresión – Contenido.
2. Tipologías de los MEDIOS GRÁFICOS.
3. Tipologías de los SIGNOS GRÁFICOS arquitectónicos, referentes a: tipos de SIGNOS, y MODOS de significar (Vidaurre, 1975:2.3).

Para Dondis (1980:94), la necesidad humana de la arquitectura tiene multitud de referentes a considerar, relacionados con la “utilidad” (vimos: la forma sigue a la función) pero también con aspectos culturales y semánticos, sin olvidar la expresión visual, estudiando para ello los signos. Llama la atención que entre los términos enumerados por la catedrática norteamericana aparezca “el orgullo”, que como veremos otros autores también ‘re-consideran’ en la arquitectura popular. Así las posibles “soluciones a la necesidad humana” de albergue pueden venir inspiradas por “la utilidad, el orgullo, la expresión, y la comunicación y protección”. La comunicación de estos factores implica los signos del mensaje visual de un edificio, destacando algunos conceptos que ya hemos ido estudiando a lo largo de este trabajo (el contorno, el color, la textura, etc.). Unos factores más frecuentemente determinantes de “su tamaño, su contorno, sus proporciones, su tono, su color y su textura”.

La teoría de los signos arquitectónicos implica un triple análisis, pues Vidaurre (1975:2.3) los considera como indispensables:

[...] elementos configuradores de un lenguaje y por tanto ateniéndonos a sus relaciones con:

4.1 – otros SIGNOS (ventana con ventana, membrana horizontal con membrana vertical, espacio con soporte...) dando lugar a un análisis SINTÁCTICO.

4.2 – las FUNCIONES que expresan (cualquier SIGNO arquitectónico, como una puerta, puede satisfacer funciones de Participación, Ordenación, y Desarrollo) dando lugar a un análisis PRAGMÁTICO.

El análisis sintáctico (recordar *La sintaxis de la imagen* de Dondis, 1980) y el pragmático (funcionalismo, utilidad del axioma: la forma sigue a la función) Vidaurre (1975:2.3) lo completa con el semántico (valorando la comunicación):

4.3 – los CONTENIDOS que representan (un cerramiento puede ser un conjunto de capas aislantes, CONTENIDO funcional; o de forma rectangular, CONTENIDO formal; o compuesto de piezas prefabricadas, CONTENIDO tecnológico; o compuesto de materiales convencionales, CONTENIDO socio-económico) dando lugar a un análisis SEMANTICO.

Dondis (1980:94) estudia la comunicación visual de los signos arquitectónicos mediatizados por el lugar, el clima o los materiales disponibles para el diseño y construcción de una casa. Sorprendentemente señala desde su disciplina comunicativa al igual que los arquitectos, la importancia de “el dónde y el cuándo”, como factores fundamentales para las “decisiones estructurales y estilísticas” que ‘formalizan’ una casa.

El dónde es significativo por el clima, pues los requerimientos del abrigo difieren espectacularmente según se trate del Ecuador o el polo norte. El lugar donde se construye también influye en la disponibilidad de materiales (Dondis, 1980:94).

Podría tratarse de unas observaciones realizadas por estudiosos de la arquitectura popular (como los citados Rapoport o Neila) pero seguimos con la *sintaxis* visual de Dondis. Que insiste formalmente en que para que sea posible que la “forma siga a la función” (conocido axioma funcionalista), esa “forma debe plasmarse” en aquellos “materiales fácilmente accesibles” en el entorno.

Vidaurre (1975) culminando *El ciclo de la expresión arquitectónica* insiste en el valor pedagógico facultativo (capacita profesionalmente) del dibujo técnico / lineal para comunicar:

[...] el estudio del DIBUJO TÉCNICO o LENGUAJE GRÁFICO DE LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA cobra sentido en la medida que nos capacita para EXPERIMENTAR, EXPRESAR y COMUNICAR el hecho arquitectónico (Vidaurre, 1975:2.4).

Para una adecuada comunicación arquitectónica final no debería olvidarse la forma ni los posibles factores contradictorios (que iremos viendo) que esta puede implicar. Rapoport (1972:32) aporta unos referentes tipológicos muy variados procedentes de los Mares del Sur, dentro del epígrafe *Alternativas teóricas sobre la forma de la vivienda*. Es sorprendente la variedad tipológica de “formas de casas” dentro de un “número limitado de zonas climáticas.” Es el caso de los Mares del Sur donde el “clima no es crítico”, encontramos una “gran variedad de tipos” de viviendas, aparecen “islas artificiales” sobre los arrecifes de las Fiji y Salomón. También viviendas “sobre pilotes” en Nueva Guinea y casas en “terrazas montañosas” en las Hébridas y Espíritu Santo, además de muchas “variaciones dentro de cada tipo en cada área.”

Precisamente en los Mares del Sur se sitúa el origen de una alternativa a la cultura del diseño. Bajo la denominación *Los Papalagi* de hace un siglo se nos presentan unos discursos intemporales (a recordar: *Discurso del método* de Descartes, 1637) de un jefe samoano, el señor Tuiavii, jefe del pueblo de Tiavea en la isla Upolu. El exotismo del tema requiere que Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:4) sean presentados por los editores:

[...] es una colección de discursos escritos por un jefe del Pacífico Sur, Tuiavii de Tiavea, y destinados a su gente. Aparecieron por primera vez en una edición alemana en algún momento de los remotos veinte.

Se trataba de una traducción realizada por “su amigo Erich Scheurmann” que los arregló para una publicación en lengua holandesa a través de su casa editora (De Voortgank, en 1929). Estos *Papalagi* (exótico término) resultan ser los hombres blancos de los años 20 del siglo XX, observados antropológicamente por un jefe samoano, así lo justifican los editores de Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:4). Es un “estudio crítico orientado antropológicamente”, en donde se hace el esfuerzo de “describir al hombre blanco” y su “modo de vida”. Puede resultar una lectura un tanto sorprendente, debido a que el libro está compuesto de “discursos dirigidos a los nativos” de las islas del Mar del Sur, los cuales habían tenido “poco o todavía nada de contacto con la civilización del hombre blanco”.

La forma arquitectónica también puede venir determinada por discursos espirituales, de una determinada Cultura del Diseño que, sorprendentemente, pueden ser más determinantes que los imperativos climáticos. Rapoport (1972:33) manifiesta que:

El principio de que los tabús y las restricciones religiosas introducen complicaciones e *incomodidades* y que se vuelven más importante que los imperativos climáticos, es más significativo que cualquiera de los ejemplos específicos que puedan darse.

El jefe samoano, acostumbrado a vivir en una cabaña junto al mar, ofrece a sus conciudadanos un discurso dotado de un ‘peculiar’ lenguaje (con ‘vitales’ términos culturales autóctonos), titulado *Canastas de piedra, islas de piedra, grietas y las cosas que hay entre ellas*. Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:4) consideran que los *Papalagi* viven como los “crustáceos” en sus modernas casas de hormigón, también los compara con un “ciempiés” que vive “dentro de las grietas de la lava.” Su arquitectura (“cabaña”) le parece una “canasta de piedra”, con “agujeros y dividida en cubículos.” Su descripción de la puerta parece un acertijo exótico:

Solo por un punto puedes entrar y abandonar estas moradas y piedras. Los *Papalagi* llaman a este punto la entrada cuando se usa para entrar a la cabaña y la salida cuando se deja, aunque es el mismo y único punto. Atado a este punto hay un ala de madera enorme que uno debe empujar fuertemente hacia un lado para poder entrar (Tuiavii / Scheurmann, 1983:4).

Irónicamente podríamos decir que encuentra más “alas” que, en cielo, pues como indica Tuiavii (1983) “muchas alas de madera tienen que ser empujadas” antes de la que “da verdaderamente al interior” de la choza.

Si la cultura de los *Papalagi* / blancos resulta exótica para los antiguos samoanos, no resultan menos exóticas para nosotros, las soluciones climáticas más que discutibles, debidas a la ‘in-cultura’ religiosa. No obstante, debemos recordar que, como decíamos al comienzo de nuestro trabajo, el arquitecto Ch. Alexander cuestionaba nuestra arquitectura supuestamente funcional, con tipología de caja de zapatos (generalizada como culto a un cubo blanco o de vidrio) que se repite por todo el planeta, con climatologías contrapuestas. Rapoport (1972:37) es contundente con las peculiaridades religiosas en varias culturas:

Las restricciones religiosas crean, algunas veces, soluciones anticlimáticas, como en el caso de los Chams, que consideraban la proyección de la sombra de los árboles como de mala suerte, de manera que las viviendas y las calles están expuestas a un sol terrible y nunca se plantan árboles.

Añade Rapoport (1972) Algo similar sucede en Camboya donde hay una ausencia de árboles similar, por la creencia de que trae “mala suerte “el que las “raíces pasen por debajo” de la vivienda.

Este exotismo religioso anti-funcional puede hacernos sonreír, como a los samoanos (de ‘exótica’ lengua) la semántica erótica de nuestra cultura del diseño, que en este sentido no ha cambiado demasiado desde los años 20 del siglo XX. Tuiavii de Tiavea / Scheurmann (1983:18) empiezan por describir una peculiar *promenade*:

Cuando un *aiga* (familia) vive en la parte más alta de todo, justo debajo del tejado de la choza, el que quiera visitarlos debe escalar muchas ramas que conducen arriba, en círculo o en zig-zag, hasta que se llega a un sitio donde el nombre de la *aiga* está escrito en la pared.

Aunque no nos consta que Tuiavii conociese a Freud (1856-1939), no obstante:

Entonces, ve delante de sus ojos una elegante imitación de una glándula pectoral femenina, que cuando la aprieta emite un grito que llama a la *aiga*. Entonces la *aiga* mira por un pequeño atisbadero para ver si no es un enemigo el que le ha tocado la glándula (Tuiavii / Scheurmann, 1983:18).

Y se produce una *performance*, que culmina en ‘la verdad’. Es decir, si es un enemigo no abrirá. Pero apuntan Tuiavii de Tiavea / Scheurmann (1983:18) que si “ve a un amigo, desata el ala de madera y abre” de un tirón, así el invitado puede “entrar en la verdadera cabaña a través de la abertura”.

La forma arquitectónica también puede dar preferencia a otros factores, como los económicos, frente a la supuesta preeminencia funcional climatológica. Rapoport (1972:34) señala como en ciertos casos la forma de la vivienda está relacionada con las “actividades económicas en lugar de con el clima”. Como ejemplo de estas soluciones “casi anticlimáticas” pone a los Hidatsa del valle del Missouri, que eran “agricultores de abril a noviembre” (cultivo de maíz y grano). Durante esta actividad estacional vivían en “casas circulares de madera.” Mientras que de “diciembre a mayo cazaban” (búfalos), y por tanto durante el invierno utilizaban unas poco confortables “tiendas como los indios” de la llanura.

En el epígrafe *Canastas de piedra, islas de piedra, grietas y las cosas que hay entre ellas*, encontramos cosas que fluyen como grueso estiércol húmedo, entre las grietas, y lo hace desde la mañana hasta la noche. Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:18) manifiestan sensibilidad ecológica al indicar que durante días se puede “caminar por estas

grietas sin salir a un bosque.” Y tampoco poder ver un poco de cielo azul, debido a que en cada choza arde al menos un fuego, por eso (ya en los años 20 del XX):

[...] los firmamentos están siempre llenos de humos y cenizas, como después de una erupción del volcán en *Savaii*. Las cenizas llueven sobre las grietas, por eso las canastas de piedra han tomado el color del barro de los pantanos de mangle y la gente tiene hollín negro en el ojo y el pelo, y arena entre los dientes (Tuiavii / Scheurmann, 1983:18).

No obstante, se observa como los *Papalagi* caminan entre estas grietas “de la mañana hasta la noche”, incluso con cierta pasión (algo escatológica). Tuiavii comenta que he visto “grietas donde había agitación” todo el tiempo, y por las que una masa de “gente fluía como grueso estiércol húmedo”.

Los puntos de vista climatológicos obligatoriamente predominantes en la determinación de la forma arquitectónica, quedan cuestionados (“a modo de” duda metódica de Descartes) por la abundancia de construcciones que minimizan el factor climático, procedentes de culturas muy diferentes que pueden encontrarse por todo el planeta. Rapoport (1972:34) a partir de múltiples ejemplos de soluciones “anticlimáticas”, pone en duda los puntos de vista “determinísticos climáticos más extremos” y sugiere que tienen que operar “otras fuerzas”:

Los constructores primitivos y campesinos tienen necesidades y tendencias que son “irracionales” en relación con el clima. Puede que comprendan creencias religiosas y ceremonias, prestigio, status, etc.

El jefe samoano también distingue dos culturas del diseño entre los *Papalagis* de Europa, la urbana y la rural, mutuamente incomprensibles. Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:20) indican que entre estas “islas de piedras” (ciudades) se encuentra la “verdadera tierra llamada Europa”. Allí, hay regiones tan “bellas y fértiles como nuestras islas”, con árboles, ríos y bosques y también “pueblos reales.” Es donde vive otro tipo de gente, de carácter diferente y que se les denomina “gente del campo.” Les caracteriza unas manos más grandes y “taparrabos más sucios”, llevan una vida “más saludable” y más hermosa que la de la gente de las grietas, pero “no se dan cuenta de esto.” El contraste hace que los campesinos estén “celosos de la gente de la ciudad”, para los que incluso han creado un nuevo término lingüístico:

[...] a los que llaman huesos-gandules porque no trabajan la tierra, ni plantan las frutas y las recogen de nuevo. Viven en “animosidad” unos contra otros, porque “tienen que darles comida” de

sus tierras, tienen que coger las frutas para que la gente de las grietas se las coma, tienen que criar y cuidar el ganado hasta que haya engordado y entonces tienen que compartirlo con los otros (Tuiavii / Scheurmann, 1983:20).

El jefe samoano es consciente de la dificultad de proveer a toda esta gente de la ciudad con comida y reitera su sorpresa (y denominación):

[...] y no entienden, con razón, por qué esos huesos-gandules llevan taparrabos más limpios y por qué tienen manos más bellas y blancas que ellos, y por qué no tienen que sudar al sol y tiritar en la fría lluvia (Tuiavii / Scheurmann, 1983:20).

Ejemplos de ‘in-cultura’ climática no solo se encuentran entre los nativos del mundo, también los ‘cultos’ / astutos colonizadores contribuyeron a su autodestrucción arquitectónica, por el uso descontextualizado de su cultura del diseño (‘cultura-IN’): Rapoport (1972:35) insiste sobre las soluciones “anticlimáticas” que se encuentran en muchas partes del mundo, a lo largo de la historia y en diferentes estratos culturales. En el Amazonas se encuentra un curioso caso de colonización con ‘luces y sombras’:

[...] los astutos colonizadores capturaron indios para que les construyeran la vivienda, pero los magnates del caucho importaron mármol y ladrillos y construyeron mansiones con gruesas paredes. Estas absorbían y mantenían la humedad, se desmoronaban y producían enfermedades.

En la actualidad estas construcciones casi no se tienen en pie, están abandonadas y en ruinas, habitadas por ‘pobres’ colonizadores (no pueden acceder a “algo mejor” = ‘hipotética’ justicia poética/histórica).

Este orgullo de la propia ‘in-cultura’ del diseño también queda reflejado en el epígrafe *Canastas de piedra, islas de piedra, grietas y las cosas que hay entre ellas*. Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:21) contrastan la citada visión ‘pueblerina’:

A la gente de las grietas no les importa mucho todo esto. Están convencidos de que tienen más derechos que la gente del campo y que su trabajo es más importante que plantar legumbres en la tierra.

No obstante, este conflicto entre los *Papalagi* no es tan importante como para acabar en guerra, pues a todos (gente del campo y de las “grietas”) les gustan en general las cosas “tal como son” y se produce un curioso intercambio cultural:

El hombre del campo admira las viviendas de la gente de las grietas cuando ocasionalmente llega allí, y la gente de las grietas gorjea y canta todo su poderío cuando pasa por un pueblo del campo (Tuiavii / Scheurmann, 1983:21).

Y se genera un equilibrio permisivo complementario, pues la gente de las grietas “permite a la gente del campo cebar sus cerdos artificialmente”, y la gente del campo “les deja construir sus canastas de piedra y regocijarse” de ello.

Por otra parte, podríamos hablar de los *Papalagi* ‘orientales’ contraponiendo erróneamente ciudad y campo. Así en Oriente podemos encontrar ejemplos de forma con factores anticlimáticos, a modo de errata cultural. Rapoport (1972:36) estudia una “importación cultural” un tanto sintomática, se trata de la “casa china” en Malaya, que construida al lado de la casa malaya, pone de manifiesto (por contraste) que la construcción autóctona es mucho “más adecuada al clima”. La construcción china allí es urbana y la casa malaya es rural, pero la “planta de la vivienda china, con patio”, y su construcción, con una albañilería maciza, “no tiene sentido en un área caliente y húmeda”.

Pero la errata cultural original / occidental la encontramos en el discurso del jefe samoano *Los Papalagi son pobres a causa de sus muchas cosas*, que encuentra ‘peculiar’ nuestro “lenguaje” / *oda* al consumo. Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:30) plantean algunos interrogantes:

[...] miles y miles de manos no hacen nada más que producir cosas, del amanecer al crepúsculo. El hombre hace cosas, de las cuales no conoce el propósito ni la belleza. Y los *Papalagi* inventan cada vez más cosas.

Unos interrogantes ‘exóticos’ que vienen de hace un siglo, pero que incluso en la actualidad podría sintonizar con la duda metódica de Descartes:

Sus manos arden, sus rostros se vuelven cenicientos y sus espaldas están encorvadas, pero todavía revientan de felicidad cuando han triunfado haciendo una nueva cosa. Y de repente, todo el mundo quiere tener tal cosa; la ponen frente a ellos, la adoran y cantan sus elogios en su lenguaje (Tuiavii / Scheurmann, 1983:30).

Al lenguaje arquitectónico de la cultura japonesa Javier Neila (2004:105) lo denomina *La casa tradicional japonesa (Construcción minimalista ligera utilizada por las clases altas)*. La situación del archipiélago japonés que consta de cuatro islas principales y otras muchas menores, implica un gran desarrollo longitudinal, entre las latitudes 27° y 45° 30’N, en el Océano Pacífico. Que corresponde a un “clima continental húmedo”, es decir

frío y húmedo, de bosques nevados con “inviernos fríos y veranos calurosos.” Esto supone una situación bastante extrema, concretamente:

[...] en las zonas de choque entre las masas de aire polar y tropical, el resultado es un clima muy variable, dentro de unas estaciones muy marcadas. Lluvia abundante, fundamentalmente durante el verano (Neila, 2004:105).

Japón por su gran extensión de norte a sur (18°30' de diferencia en latitud, frente a los 8° de la Península Ibérica) ofrece una gran variedad climática, difícil de solucionar con una sola tipología arquitectónica. Neila (2004:105) apunta que existe una “gran variedad de microclimas” en el extenso archipiélago, motivado tanto por las “grandes diferencias de latitud” como por la existencia de “cadenas montañosas” (de hasta 3.000 m.) dispuestas de NE a SO. Todo ello ocasiona una “clara diferencia micro climática”, polarizada por influencias del clima “asiático continental” por un lado y del Océano Pacífico por otro. La difícil acotación climática japonesa va desde el nivel subtropical al semiglacial, con la aportación extra de tifones y terremotos:

Hay cambios drásticos en las distintas estaciones, con veranos subtropicales y oceánicos con lluvias cálidas, e inviernos semiglaciales y continentales, caracterizados por temperaturas muy bajas y nieve. También se ve afectado por tifones y movimientos telúricos (Neila, 2004:105).

La forma única de la vivienda japonesa (tópica) necesariamente tiene factores anticlimáticos, una errata cultural por magnificación del status (como en el caso de los *Papalagi*): Rapoport (1972:36) considera modélica la claridad del impacto sufrido por la vivienda japonesa “orientada al status.” La casa tradicional “varía muy poco del Hokkaido subártico”, en el norte, “al Kyushu subtropical”, en el sur. Si acaso se modifican aspectos secundarios como la solidez de la estructura, la anchura del “vuelo del tejado” y, ocasionalmente, el uso de arcadas al norte. El status cultural anula cualquier compromiso climático mínimamente razonable:

Cuando los japoneses se dispersaron de sur a norte, llevaron consigo la casa identificada con su cultura; los Ainu, los habitantes del norte, abandonaron sus viviendas de gruesas paredes por las frágiles casas de sus conquistadores japoneses (Rapoport, 1972:36).

Los diferentes requerimientos climáticos entre invierno y verano, e incluso entre día y noche, hacen muy incómoda ‘la’ (‘única’) vivienda japonesa, como consecuencia de una

valoración excesiva de las leyes socioculturales. Rapoport (1972:36) ha experimentado / vivido esta culta arquitectura y afirma:

[...] cuán incómoda puede ser la vivienda japonesa durante el invierno, aun en el relativamente templado Honshu. Esta vivienda, aunque confortable en verano durante el día, por la noche se cierra completamente con unas persianas que la hacen muy incómoda (Rapoport, 1972:36).

La clave de la errata está en una restricción cultural, una conceptualización sobreimpuesta a la lógica empírica y climática. Según (Rapoport, 1972:36) esto se “basa en actitudes socioculturales”, especialmente en el miedo a los “ladrones”, que es “más supersticioso que real”.

El elevado status sociocultural de los *Papalagi* paradójicamente conduce a la pobreza. El consumismo de los ‘blancos’ resulta exótico para un samoano ‘histórico’ (años 20 del siglo XX). Tuiavii de Tiavea / Scheurmann (1983:31) explican su interpretación de los porqués culturales: porque “su tierra se ha vuelto tan triste que coleccionan cosas como un loco”, “coleccionan” hojas muertas y llena su cabaña con ellas hasta que “todo espacio libre queda ocupado”. Al jefe samoano le sorprende (errata) este miedo al vacío (y añade otro porqué: “están despojados” que traducimos como ‘vacíos’), y entiende esta riqueza desde su antónimo, pues para un samoano:

Es signo de gran pobreza, el que alguien necesite muchas cosas, porque de ese modo demuestra que carece de las cosas del Gran Espíritu. Los *Papalagi* son pobres porque persiguen las cosas como locos (Tuiavii / Scheurmann, 1983:31).

Las erratas climatológicas (‘faltas de ortografía’) en Oriente amplían su espectro desde el status / novedad de los colonizadores europeos (*Papalagi*) a la vivienda autóctona, y esta intenta ser mejorada imitando modelos descontextualizados. Rapoport (1972:37) señala que en diferentes lugares del mundo (Fiji, Malasia y Japón), “no solo vivían los europeos en casas inadecuadas al clima”, sino que crean escuela en la vivienda tradicional. Observa qué, además se produce un nefasto contagio cultural sobre la arquitectura popular preexistente. Pues la “vivienda tradicional, relativamente confortable”, está siendo “reemplazada por casas cubiertas de hierro galvanizado” (o lo que es peor, “toda de metal”) que son aún “menos satisfactorias”. De nuevo la clave de la ‘in-cultura’ reside en el status:

En los Mares del Sur, las viviendas europeas son un signo de poder y de riqueza, aunque son más calientes y con menos propiedades aislantes que las tradicionales y, en consecuencia, menos confortables (Rapoport, 1972:37).

Así en el territorio de los samoanos (Mares del Sur), las viviendas de los *Papalagi* europeos son “símbolo de status” / estético y de novedad. Magnifican la cultura del *horror vacui* o del dos cosas mejor que una, que caracteriza el sistema de consumo, y que críticamente el jefe samoano titula *Los Papalagi son pobres a causa de sus muchas cosas*. Tuiavii de Tiavea / Scheurmann (1983:31) descubren que los *Papalagi*: “Sin cosas no pueden vivir en absoluto”. Podría decirse que viven ‘encajonados’ (partiendo ya de una arquitectura de cajas de zapatos), según el relato de una mirada exótica. Y es evidente que el minimalismo no es su fuerte: “Cuando tan solo una cosa sería suficiente, hacen dos”.

Cuando han hecho un objeto del caparazón de una tortuga, usado para arreglar el cabello, hacen un pellejo para esa herramienta, y para el pellejo hacen una caja, y para la caja hacen una caja más grande. Todo lo envuelven en pellejos y cajas. Hay cajas para taparrabos, para telas de arriba y las telas de abajo, para las telas de la colada, para las telas de la boca, y otras clases de telas. Cajas para las pieles de las manos y las pieles de los pies, para el metal redondo y el papel tosco, para su comida y para su libro sagrado, para todo lo que podáis imaginar (Tuiavii / Scheurmann, 1983:31).

Supuestamente, en la cultura japonesa tendríamos el contrapunto de austeridad compatible con el status, en la *Construcción minimalista ligera utilizada por las clases altas* y que se ha generalizado como modelo ‘único’ de *casa tradicional japonesa* que ha desplazado a otras tipologías populares muy diversas. Neila (2004:105) explica como el tipo de vivienda japonesa “tradicional” (‘el modelo’) surge del “enfrentamiento de los dos tipos” predominantes que existían en las islas. La construcción “excavada” (de origen mongol), ‘desplazada’ por otra tipología procedente de un clima más benigno: la “elevada sobre pilotes”, originaria del “sureste asiático”, donde el “clima es más constante y suave” que el japonés.

No obstante, los funcionales condicionantes medioambientales han sido desplazados en beneficio de los condicionantes socioeconómicos. Particularmente ha sido muy negativa la histórica importación cultural acrítica por parte de *las clases altas* que no han querido reconocer la pluralidad cultural aportada por las distintas tipologías populares, que satisfacen la gran variedad climática del extenso Japón. Neila (2004:105) señala que la importancia de la “cercanía de China” dio lugar a “contactos permanentes” (pacíficos o violentos). Una influencia positiva como la del budismo chino que inspiró el zen, típicamente japonés. Pero también llevó a la “importación de los modelos culturales”,

institucionales y arquitectónicos chinos al archipiélago, dado que China siempre fue un “país mucho más avanzado” y formado socialmente. Como consecuencia crítica de este contacto cultural:

[...] se adoptó en Japón la tipología residencial aristocrática china, poco adecuada al clima riguroso del archipiélago, sin denotarse un intento autóctono de adaptación a su específica condición climática (Neila, 2004:105).

Aunque, otra arquitectura alternativa más popular sobrevivió (mínimamente):

La arquitectura anónima desarrollada por el pueblo, por el contrario, se mantuvo íntegra, predominando entre las clases bajas el tipo de vivienda excavado, de origen mongol, más adecuado a las características climáticas de Japón (Neila, 2004:105).

La negativa incidencia en la cultura del diseño del “símbolo de status” y novedad, puede encontrarse desde Japón hasta Perú. Rapoport (1972:37) detecta otro nuevo cambio en Japón, donde los “techos de paja” están siendo “substituidos por planchas metálicas”, que son mucho menos eficientes (en el caso del frío como del calor), “gotean” por la condensación y “se oxidan”, pero son “adoptadas porque son nuevas.” El novedoso metal también resulta problemático en Perú (especialmente en el Altiplano) y el sentido común constructivo, tiene que ocultarse visualmente en Perú, pues los arquitectos “lograron el confort ocultando pajas” en el cielo raso:

[...] el status del hierro galvanizado es tal que no solo está substituyendo a las cañas y la baldosa en detrimento del confort, la apariencia y el paisaje, sino que el único modo de hacer que la gente cooperara en un reciente proyecto de construcción de una escuela fue acceder al uso de cubiertas de hierro galvanizado, el símbolo de status (Rapoport, 1972:37).

La posibilidad conceptual de que *Los Papalagi* puedan habitar en una vivienda autóctona (a rediseñar a-culturalmente), lleva el discurso del jefe samoano a descubrir ya en los años 20 del siglo XX una de las claves del sistema de consumo. Así la fragilidad de los objetos se manifiesta como un antecedente de la actual obsolescencia programada en la Cultura del Diseño, asociada al “[...] y mucho, mucho más.” Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:32) parten de una autodefinición de los blancos: “Los que solo tienen pocas cosas, se llaman a sí mismos pobres e infelices”. De ahí se infiere un supuesto cultural, si:

[...] los blancos residieran en nuestras cabañas, se lamentarían y afligirían e irían a buscar rápidamente maderas a los bosques y caparzones de tortugas, vidrios, fuerte alambre y llamativas piedras y mucho, mucho más (Tuiavii / Scheurmann, 1983:32).

Y supuestamente “moverían sus manos” desde la mañana a la noche:

[...] hasta que la choza samoana estuviese llena de objetos enormes y pequeños que se rompen fácilmente y son destructibles por el fuego y la lluvia, y que por esto deben sustituirse todo el tiempo (Tuiavii / Scheurmann, 1983:32).

No obstante, la crítica cultural a la *Construcción minimalista ligera utilizada por las clases altas* tiene algunas matizaciones positivas, al apreciarse alguna incorporación de ciertas estrategias bioclimáticas satisfactorias. Neila (2004:107) constata como la casa japonesa “incorpora algunas estrategias bioclimáticas”, que mitigan los radicales cambios climáticos que se producen con el “paso de las estaciones.” Destaca el “pasadizo-terraza cubierta” (o veranda, espacio *engawa*), que en la orientación al sur evita la entrada de fuerte radiación solar (muy vertical) al interior de la vivienda durante los calurosos veranos, y también permite (complementariedad funcional) la entrada de rayos solares (mayor inclinación) en invierno.

Otras estrategias constructivas (bioclimáticas), que dotan de identidad (minimalista incluso) a *La casa tradicional japonesa*, responden parcialmente a la gran variedad climática que queda semi resuelta y la dotan de un valor cultural trascendente. Neila (2004:107) considera que algunos aspectos del cerramiento sí que se ajustan bien a las condiciones climáticas exteriores. Es el caso del *tatami*, icono cultural identitario de Japón, pero también funcional, pues estos “colchones de fibras vegetales” son transpirables, con lo que se “evitan las condensaciones” en la superficie interior del suelo. Con el cambio de estación (en verano) el suelo de “*tatami* se sustituye” por esteras finas que facilitan la entrada del “aire fresco” que recorre la “cámara bajo el suelo” de la vivienda. Se trata de una “elevación del suelo 60 cm.” sobre el terreno, que permite formar una “cámara de aire ventilada”, que evita la transmisión de la “humedad del terreno” (por capilaridad) hacia la vivienda. Esta elevación sobre el suelo también se da en otras arquitecturas populares, como el hórreo gallego (diseñados para evitar el acceso de roedores y otros animales) o el palafito elevado sobre el agua. En la casa japonesa tradicional la ventilación del suelo elevado se complementa en el techo, mediante el “espacio encerrado” entre la “cubierta y el falso techo” que funciona como aislamiento térmico, a modo de “colchón de aire” que evita el recalentamiento solar en verano.

Otro aspecto característico de la climatología japonesa tiene ver con las agresiones del aire (exterior) y la tierra (interior). Para ello en la casa japonesa tradicional se utiliza una “estructura de madera ligera”, con “nudos articulados” (y sin elementos de arriostramiento), que proporcionan la elasticidad y flexibilidad adecuadas ante los “movimientos telúricos y tifones.” Este ‘elogio japonés’ de Neila (2004:107) culmina con un aspecto bioclimático, que también es cultural (e identitario), pues los jardines que rodean las casas, no solo son el procedimiento para crear microclimas más adecuados, sino la “transición moral entre lo mundano y la espiritualidad” de la ceremonia del té.

En las conclusiones de Neila sobre la ‘icónica’ arquitectura tradicional japonesa (*Construcción minimalista ligera utilizada por las clases altas*) destaca la respuesta climática relativamente satisfactoria con respecto al calor, pues los interiores se “adaptan bien a las condiciones del verano”, largo y caluroso, pero sobre todo húmedo, consiguiendo en general unos interiores frescos. Pero, arquitectónicamente ineficaz respecto al frío, lo que conlleva la utilización de otros recursos propios de la Cultura del Diseño. Neila (2004:107) señala que en invierno no son los arquitectos quienes se encargan del diseño, sino los propios usuarios, que se ven obligados a recurrir a otros “sistemas de calentamiento ajenos a las estrategias arquitectónicas.” Diríamos que tienen que hacer uso de las artes aplicadas: varios estratos de ropa, tejidos acolchados y lanas, posiciones físicas que dejan “poca superficie del cuerpo expuesta” al frío (piernas dobladas sobre el *tatami*), “baño caliente” diario, además del inevitable (y poco eficiente) uso de braseros, etc.

La necesidad de los japoneses de estos complementos del diseño no es comparable con las infinitas necesidades de los europeos, aparentemente dotadas de un status de valor cultural / ‘espiritual’ (de culto al consumo). Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:32) ‘arrojan’ un axioma cultural: “Cuanto más cosas necesitas, mejor europeo eres”. Sus manos “siempre están haciendo” cosas y por eso los rostros de la gente blanca parecen a menudo “cansados y tristes”, y es también “la razón” (no confundir con el razonamiento de Descartes) por la que:

[...] pocos de ellos pueden hallar un momento para mirar las cosas del Gran Espíritu o jugar en la plaza del pueblo, componer canciones felices o bailar a la luz de una fiesta y obtener placer de sus cuerpos saludables, como es posible para todos nosotros (Tuiavii / Scheurmann, 1983:32).

En este sentido, contrastan con el sentido lúdico minimalista (simples actividades colectivas) de los samoanos, con implicaciones lingüísticas. Tuiavii de Tiavea y

Scheurmann (1983:33) constatan que los samoanos van a “jugar y bailar juntos”, incluso aprenden a bailar desde niños. Cada pueblo tiene “sus canciones y poetas.” Además, es habitual que por la noche se pueda oír cantar dentro de cada cabaña, el “canto es melodioso”, principalmente porque el “idioma es muy rico en vocales”, pero también a causa del delicado “buen oído” de los isleños.

Otro tipo de valores no utilitarios también se manifiesta con toda su crudeza en países en desarrollo. Así en Perú el símbolo de status es muy poderoso y puede concretarse en un ejemplo muy significativo (simbólico / representativo), una ‘anti-funcional’ puerta de entrada. Rapoport (1972:171) en el epígrafe *Países en desarrollo* señala como en las “barriadas de Perú” (y en otras zonas similares) prevalecen ejemplos de los “valores no-utilitarios”, que se pueden encontrar en las “economías pobres.” Los informes realizados revelan que cuando se termina la obra básica, es decir los muros de una casa (en la barriada), las habitaciones están generalmente cubiertas con cañas, las ventanas con ladrillo y puesta la solera de cemento. Y la siguiente fase constructiva es sorprendente (cuando menos) y tiene relación con el sentido de la propiedad (y del nivel social):

Con el primer dinero ganado después de pagar los muros, compran una gran puerta de cedro muy elaborada que cuesta unas 45 libras. La gente se siente propietaria después de la instalación de esta puerta y de las ventanas de madera (Rapoport, 1972:171).

En el ejemplo de Perú los condicionantes climatológicos son radicales y dramática la respuesta simbólica al status de la casa, dando prioridad cultural a la puerta / ‘fetiche’ sobre la funcional cubierta. Rapoport (1972:171) que en estas barriadas de Perú:

[...] no se empezó la cubierta de hormigón hasta dos años más tarde, después de un invierno lluvioso en el que enfermaron los niños. Así, hasta en una barriada, el símbolo de status de la casa -la puerta- tiene prioridad sobre la utilidad de evitar la lluvia y el frío.

También ha observado Amos Rapoport (1972:171) como muchas casas pueden tener la fachada y la sala acabadas “con unos estándares bastante altos” y unos gastos considerables, antes de que esté acabado el “resto de la vivienda”.

Podríamos decir que, de otra manera, los *Papalagi* también pasan frío (‘tiritando gustosamente’), con una curiosa implicación de la cultura artística. Tuiavii de Tiavea y Scheurmann (1983:32) previamente observan como: “Se dan todos cuenta del gran derroche que es su vida”. Así lo manifiestan las ocupaciones de tantos *Papalagi* de “alta posición” que se dedican a la admiración de la belleza corporal (escultórica), que

previamente requiere un moldeado de “gente de arcilla blanca, sin ningún taparrabos”, también “muchachas de movimientos libres”, encantadoras, e imágenes de hombres, “blandiendo garrotes y acechando al pichón” salvaje en el bosque. Se trata de “gente hecha de piedra” para la que:

[...] construyen enormes cabañas festivas, a donde la gente viaja desde enormes distancias para disfrutar de su gracia y belleza. Permanecen de pie frente a ellos, apretadamente cubiertos con sus taparrabos y tiritando. Yo he visto a los *Papalagi* lamentarse, cuando admiraban la belleza que ellos mismos había perdido (Tuiavii / Scheurmann, 1983:32).

Una problemática con la indumentaria anticlimática que ya consideramos al abordar la blanca y ligera indumentaria femenina (de inspiración clásica) durante la época napoleónica. En algunos países en desarrollo, con condiciones reales de pobreza (no simbólicamente como *Los Papalagi /.../ son pobres a causa de sus muchas cosas*) también sorprende la preponderancia cultural de los aspectos religiosos sobre los funcionales, particularmente los relacionados con el clima o la economía. Rapoport (1972:172) señala otros países en desarrollo como:

Pakistán, donde el clima impone muchas coacciones en la forma de la casa y la pobreza es muy grande, la relación de elementos tales como los retretes y las camas con [orientación hacia] la Meca (Este) se considera tan crítica como el clima y la economía.

Evidentemente se podrían multiplicar los ejemplos, pero “la situación es clara” y está al margen de un color de piel (etnia) concreto, apunta Rapoport (1972:172) que “los ingleses y los americanos no son diferentes”.

En el discurso del pobre jefe samoano con peculiar lenguaje, se aprecia una alerta conclusiva sobre el empobrecimiento que estos ricos / ‘pobres’ blancos quieren introducir (colonizar) con la nueva cultura consumista. Tuiavii de Tiavea / Scheurmann (1983:33) avisan (momento clave, en el desarrollo del discurso exótico):

Ahora el hombre blanco quiere hacernos ricos trayéndonos todos sus tesoros, sus cosas. Pero esas cosas son como flechas envenenadas que matan a aquellos en cuyo pecho se han introducido.

El jefe samoano Tuiavii de Tiavea (1983:33) comparte una vivencia fundamental, pues “oi por casualidad” a un hombre que “conoce bien vuestras islas” (suponemos que no sería el amigo/colaborador Scheurmann), decir: “Vamos a forzar nuevas necesidades en ellos”. ¡Las necesidades son cosas! Y aquel sabio dijo más: “Entonces podremos ponerles a

trabajar también fácilmente”. Una amenaza que el jefe traduce como que tendrían que usar las manos para “hacer cosas”, cosas para ellos mismos, pero “principalmente cosas para los *Papalagi*.” Y concluye el aviso a su gente con una ironía democrática: “Debemos estar, también, encorvados y grises”.

No obstante, algunos siglos antes algún hombre blanco (Descartes, a modo de ‘moderno antropólogo’) ya reconoció la validez de las opiniones divergentes de otros pueblos, que injustamente podrían ser considerados ‘salvajes’. Jesús Ferrero (2011:9) en su visión contemporánea de René Descartes al que se le debería reconocer (y practicar):

[...] su “yo” y su “método”, también hay que agradecerle lo mucho que insistió en no vivir de las ideas recibidas, en lo necesario que era poner en cuestionamiento toda idea que solo parecía verosímil.

Pero también tendríamos que agradecerle su menos conocida reflexión (en la Segunda Parte del *Discurso*):

[...] contra los prejuicios culturales y la exclusión, al confesarnos que, gracias a sus viajes, pudo comprobar que todos aquellos pueblos que tenían opiniones contrarias a las nuestras no eran por eso bárbaros o salvajes, y eran tan hijos del sentido común y la razón como nosotros (Ferrero, 2011:9).

Finalmente, Tuiavii de Tiavea alerta (quizás no solo a los samoanos) contra las palabras mismas, dulces pero finalmente venenosas, utilizadas por un incipiente *marketing* consumista ya en los años 20 del siglo XX. Tuiavii de Tiavea / Scheurmann (1983:33) proclaman (usando ‘la razón’):

Hermanos de muchas islas, debemos mantener nuestros ojos muy abiertos, porque las palabras de los *Papalagi* saben como los dulces plátanos, pero están llenas de flechas escondidas que saldrán para matar toda luz y alegría que hay dentro de nosotros.

Insiste Tuiavii de Tiavea / Scheurmann (1983:33) en que “no olvidemos nunca eso” (‘duda’ continua) y en recordar siempre que, naturalmente las necesidades reales son mínimas: “Aparte de lo que nos ha sido dado por el Gran Espíritu precisamos muy poco”.

El mismo Descartes (2011:25), con una mentalidad también abierta por sus viajes (como Tuiavii) explica la pluralidad del pensamiento. Afirma que poseyendo “espíritu” (en cierto modo equiparable al Gran Espíritu aludido por Tuiavii) se puede aportar un pensamiento diferente al nuestro, pues siempre que esté razonado, no será ‘salvaje’:

[...] habiendo visto luego, en los viajes, que no todos los que piensan de modo contrario al nuestro son por esto bárbaros ni salvajes, sino que muchos hacen tanto o más uso que nosotros de la razón (Descartes, 2011:25).

Añade el filósofo viajero la importancia docente de la cultura:

[...] y habiendo considerado que un mismo hombre, poseyendo idéntico espíritu, si se ha criado desde niño entre franceses o alemanes llega a ser muy diferente de lo que sería si hubiese vivido siempre entre chinos o caníbales (Descartes, 2011:25).

Descartes (2011:26) continua este reconocimiento del razonado pensamiento ‘salvaje’, con una curiosa alusión a la moda de los trajes (artes aplicadas), para concluir con un pensamiento paradigmático, que anticipa el moderno (y manoseado) concepto de auto-ayuda (“dirigirme yo mismo”). Así el filósofo también manifiesta cierta perplejidad respecto a la indumentaria (equiparable a la expresada por el jefe samoano) y con un acento crítico al consumo (moda *vintage* cada 20 años):

[...] y que aun en las modas de nuestros trajes lo que nos ha gustado hace diez años, y acaso vuelva a gustarnos dentro de otros diez, nos parece hoy extravagante y ridículo, de suerte que son más bien las costumbres y el ejemplo los que nos persuaden y no el conocimiento cierto, sin que por esto la pluralidad de votos sea una prueba que nada valga tratándose de verdades difíciles de descubrir (Descartes, 2011:26),

Y sin interrumpir el discurso (sin un punto de separación, solo una coma) Descartes, con cierto sentido interdisciplinar, llega hasta la filosofía más personal:

[...] pues es más verosímil que las encuentre un hombre solo que todo un pueblo: no me era posible escoger una persona cuyas opiniones me pareciesen preferibles a las de los demás y me hallaba obligado, en cierto modo, a tratar de dirigirme yo mismo (Descartes, 2011:26).

Hemos podido apreciar como en diferentes culturas la forma se entiende desde jerarquías de valores diferentes. Ahora nos interesamos por *La expresión - forma* en el lenguaje arquitectónico, que ya se asume / integra junto a la función. Vidaurre (1975:3.1) recuerda el *ciclo de la expresión arquitectónica*, era triple (expresión – forma, expresión – función y expresión – contenido) y corresponde ahora desarrollarlos. Así, la “EXPRESIÓN – FORMA tendrá más SIGNIFICACIONES específicas” y lo mismo les ocurrirá a EXPRESIÓN – FUNCIÓN y EXPRESIÓN – CONTENIDO.

Es evidente, también, que en lengua la expresión implica el manejo de elementos diferentes que exigen criterios de clasificación. Allí es donde precisamente aparece la forma, también la función o el significado, que se utilizan como determinantes organizativos. Redal (2005-L1:102) en el epígrafe *Criterios de clasificación* explica que las palabras de una lengua son muy diversas por “su significado, por su constitución y por las funciones” que pueden desempeñar. Con ellas podemos “formar unas clases o subconjuntos” (habitualmente denominadas: clases de palabras, partes de la oración o categorías gramaticales). Y para “caracterizar” una clase de palabras hay que acudir a tres criterios:

- El SIGNIFICADO, es decir, que nombran las palabras (acciones, seres u objetos, cualidades...).
- La FORMA, es decir, que constituyentes componen las palabras (raíz, morfemas, derivativos, morfemas flexivos...).
- La FUNCIÓN de las palabras en los enunciados (núcleo, modificador...). (Redal, 2005-L1:102)

Atendiendo a estos criterios se pueden establecer las principales clases de palabras, con su correspondiente denominación formal (conocida por todos):

Sustantivos, Adjetivos (calificativos y determinativos: posesivos, demostrativos, numerales, indefinidos, interrogativos, exclamativos, relativos), Pronombres (personales y determinativos: posesivos, demostrativos, numerales, indefinidos, interrogativos, exclamativos, relativos), Verbos, Adverbios, Preposiciones, Conjunciones, Interjecciones (Redal, 2005-L1:102).

En el lenguaje arquitectónico también aparece un interés organizativo, precisamente en la acotación de las fronteras de estudio. En este sentido, la forma considerada desde el lenguaje aparece con cierta ambigüedad en las fronteras disciplinares, sin poder evitar algunas ocasionales perturbaciones. A Vidaurre (1975:3.1) le preocupa la “desatención, o trivialización”, con que alguna de las “significaciones” han estado (antes de este estudio) tratadas en la “expresión gráfica”. Que precisamente han sido una de las causas principales de que ésta se haya mostrado (con cierta frecuencia): “impotente para servir de Experimentación, Expresión y Comunicación” del Hecho arquitectónico. Luego surge un interrogante respecto a que “planos del conocimiento” arquitectónico hay que estudiar cada tipo de Expresión (incluso la Expresión - Forma):

La señalización de estas fronteras de estudio no podrá evitar un cierto grado de ambigüedad y sin duda el número de interferencias que se presentan será considerable; no obstante, los campos de actuación aparecen definidos, en principio al menos, con cierta precisión (Vidaurre, 1975:3.1).

No obstante, esta ambigüedad de la forma arquitectónica es ingeniosamente aprovechada por Le Corbusier en la capilla de Ronchamp (1955). Charles Jenks hace una lectura creativa de la ambigüedad (que, como vimos, Dondis despreciaba a nivel de comunicación visual) que se manifiesta particularmente en “metáforas visuales” (dibujos en el texto ilustrados comparativamente con fotos). Asociables semánticamente a su función religiosa, como unas manos rezando, la toca de una monja, un abrazo entre las torres, pero otras tan sorprendentes como un trasatlántico (icono de modernidad para Le Corbusier). Jenks (1986:48) aporta una vista fotográfica de Ronchamp desde el sudeste, que formalmente le sirve de discurso filosófico / lingüístico:

El edificio está supercodificado con metáforas visuales y ninguna de ellas es muy explícita, con lo cual el edificio siempre parece querer decirnos algo que no acabamos de ubicar. Puede compararse a cuando uno tiene una palabra en la punta de la lengua y no acaba de recordarla (Jenks, 1986:48).

El discurso de Jenks concluye con una apología de la creativa tergiversación. Quizá la “ambigüedad sea dramática”, pero “no es frustrante”, porque uno “busca en su memoria las posibles insinuaciones”.

Sin pretender ofrecer un “panorama completo” del Análisis de la Forma (no corresponde a esta asignatura), Vidaurre (1975:3.1) en el epígrafe *La expresión - forma* solo intenta experimentar aquellos aspectos de la “EXPRESIÓN – FORMA que constituyen la apoyatura física imprescindible” para poder elaborar un “LENGUAJE GRÁFICO arquitectónico”. Para este objetivo utiliza una cita cultural francesa en la que Gaston Bachelard (sin referencia bibliográfica) alude al enfoque científico, integrador de aspectos heterogéneos (afín con el sentido interdisciplinar que nos interesa, parcialmente inspirado por el matemático y filósofo Rene Descartes):

[...] tornar geoméricamente la representación, vale decir dibujar los fenómenos y ordenar en serie los acontecimientos decisivos de una experiencia, he ahí la primera tarea en la que se funda el espíritu científico. En efecto, es de este modo como se llega a la cantidad representada, a mitad de camino entre lo concreto y lo abstracto, en una zona intermedia en la que el espíritu pretende conciliar las matemáticas y la experiencia, las leyes y los hechos (Vidaurre, 1975:3.1).

Precisamente, los hechos arquitectónicos que interesan a la comunicación visual de Dondis (1980:95) tienen relación con la expresión del mensaje visual y con el control de las decisiones estilísticas y culturales. En su aproximación a la arquitectura la norteamericana considera que no solo hay que tener en cuenta la “localización geográfica”, sino también los “condicionantes históricos”, es decir, “el cuándo se diseña y construye”

algo, pues “ese cuándo” suele controlar las “decisiones estilísticas y culturales”. Por diversas razones, una solución particular de diseño suele “repetirse con muy ligeras modificaciones” hasta resultar identificable (especialmente a nivel formal / estilístico) con un “determinado período” del tiempo (y una zona geográfica concreta).

Esta identificación formalista inquieta al arquitecto Julio Vidaurre desde su misma definición. El lenguaje arquitectónico tiene una especial relación con la lengua en la fundamental distinción semántica (peyorativa incluso) entre formalización y formalismo. Vidaurre (1975:3.1) afina su lenguaje: La EXPRESIÓN – FORMA debe ser estudiada desde “objetivos formalizadores”, cosa muy “distinta de los objetivos formalistas”. Por lo que urge una definición:

Se entiende por formalización dar la “última” forma a una realidad; es decir completar un desarrollo; mientras que el formalismo ignora la génesis de la forma para incidir, arbitrariamente, en una de la que se desconoce su “origen” y su “final” (Vidaurre, 1975:3.1).

Este trabajo lingüístico está acotado entre la búsqueda del origen (también lingüístico, como etimología) y la de su final / finalidad, que debe estar sometida a Leyes de la Forma (también Psicología de la Gestalt, de origen alemán a comienzos del siglo XX, con Wertheimer, Köhler, Koffka y Lewin). Además, deben tener en consideración múltiples condicionantes (como los apuntados en los anteriores ejemplos de viviendas populares en el mundo). Naturalmente la “génesis de la Forma obedece a leyes muy diversas”, por lo que su desarrollo y crecimiento “no puede entenderse como independiente” de los demás condicionantes.

Concretamente este final apuntado por Vidaurre (1975) podría sintonizar con el último factor de comunicación visual (“la idea o las preferencias del individuo”) que interesa a Dondis (1980:95) y que tiene como objeto las posibles soluciones a la necesidad humana de vivienda / cobijo (con inevitable expresión simbólica / status, a veces en conflicto con la funcionalidad). La catedrática nos recuerda que estamos “hablando del diseño y la construcción” de edificios, es decir, de “procesos abstractos” y en cierto modo también “simbólicos”. Por lo que se debe tener en cuenta que el “significado radica en la subestructura”, en “fuerzas visuales elementales y puras” (fundamentos), y porque pertenece al reino de la “anatomía del mensaje visual, su comunicación es muy intensa”.

Las variables de la forma que apunta Julio Vidaurre, relacionadas con tamaño, textura y color, más entorno (espacio), coinciden básicamente con las técnicas de

comunicación visual ya apuntadas por Dondis. En el epígrafe *La expresión - forma* Vidaurre (1975:3.2) propone “otra diferenciación” entre formalización y formalismo, pues:

[...] mientras éste solo atiende para su concreción a las variables propias de la forma (forma, tamaño, textura, color); aquella atiende además a las variables referentes a la relación forma-entorno y a las variables de desarrollo (Vidaurre, 1975:3.2).

Precisamente serán estas dos últimas variables (entorno y desarrollo) las que se estudiarán posteriormente, no obstante, se plantea el “cuadro completo de las SIGNIFICACIONES de la EXPRESION – FORMA”, para ayudar a una mejor comprensión del fenómeno total.

La expresión visual se puede ir simplificando desde una información visual realista a una abstracción (como vimos con la evolución formal de la vaca neoplasticista de Theo Van Doesburg), que puede acercarse a un significado común de algunos conceptos (incluso con referencia a la música, que ya tratamos en relación con la sinestesia cromática). Dondis (1980:96) justifica la capacidad de confeccionar mensajes mediante la “reducción de la información visual realista” para “abstraer” sus componentes, en la adecuación de la respuesta al efecto pretendido. Como ejemplo de la viabilidad comunicativa de la abstracción, está la traducción de la música, que aun siendo “totalmente abstracta” (como la música clásica, sin necesidad de llegar al ‘extrañamiento’ dodecafónico) se califica el “contenido musical de alegre” (triste, vivo, ampuloso, marcial o romántico, etc.), es decir que se trata de una “identificación informativa” bastante universal. En este sentido de significado interdisciplinar de la comunicación, se puede afirmar que, desde el punto de vista de *La anatomía del mensaje visual*, que la “música es totalmente abstracta”, pero hay en ella aspectos que pueden “interpretarse” refiriéndonos a un “significado común”.

La expresión arquitectónica tiene otras formas de abstracción. Las variables formales arquitectónicas toman en consideración el entorno / espacio e implican un proceso de mayor conceptualización y sofisticación del lenguaje, así aparecen términos casi lingüísticos como identificativas, designativas y apreciativas (tres grupos de variables). Vidaurre (1975:3.2) explica las variables referentes a la relación Forma – Entorno:

Las *Identificativas* nos definen la región espacio-temporal en la que se encuentra la Forma respecto al Entorno.

Las variables *Designativas* describen la naturaleza del ambiente en el que opera la Forma respecto del Entorno.

Las variables *Apreciativas* nos describen la adecuación o acomodación de la Forma al Entorno.

Estos tres grupos de variables apuntados por Vidaurre permiten definir la “conducta” de una Forma en el Entorno (Espacio) y por tanto “configurarla gráficamente.” También se podría expresar como: la posibilidad de obtener una “Forma que cumpla” con determinados “requisitos en su relación” con el Entorno.

Se trata de unas consideraciones clasificatorias en el lenguaje gráfico arquitectónico relacionado con la forma, que también son utilizadas habitualmente en la *Lengua Castellana*. Como ya hemos visto las palabras requieren criterios de clasificación en los que la forma, la función o el significado son determinantes. Tomemos como ejemplo los verbos (que interesan especialmente al escultor Richard Serra por sus posibilidades creativas / conceptuales). Los verbos tienen gran cantidad de variables en la forma. Redal (2005-L1:105) en su explicación de los verbos aporta un par de variables muy lingüísticas (con posibilidades ‘formativas’):

-DEFINICIÓN. Palabras capaces de formar una oración por sí mismas o con la ayuda de un sustantivo.

-SIGNIFICADO. Expresan acciones, estados o procesos.

Pero también otro par de variables que parecen utilizar los conceptos arquitectónicos que venimos tratando (forma y función):

-FORMA. Cada verbo admite muchas formas distintas, que son resultado de combinar una raíz y unas desinencias. Las desinencias nos informan del número (singular o plural), la persona (primera, segunda o tercera), el tiempo (pasado, presente o futuro), el modo (indicativo, subjuntivo o imperativo) y el aspecto en que está la forma verbal.

-FUNCIÓN. Núcleo del predicado de una oración (Redal, 2005-L1:105).

Las variables formales de desarrollo en el lenguaje arquitectónico aportan un nuevo conjunto de términos creativos (a modo de verbos de acción) como acoplamiento, crecimiento, movimiento o deformación. Vidaurre (1975:3.3) desglosa las variables de Desarrollo de la Expresión -Forma, que utilizan cuatro “mecanismos de transformación” (por supuesto, de todo el organismo):

Acoplamiento: cuando al organismo o Forma inicial, se le conectan, seriada y contiguamente otras Formas idéntica a la inicial; produciendo un Desarrollo cuantitativo.

Crecimiento: cuando la transformación del organismo o Forma se produce al variar sus proporciones, pero no su forma. El Desarrollo sería cuantitativo – cualitativo.

Movimiento: compuesto de giro y traslación: cuando se altera la situación del organismo o Forma respecto del Entorno. Desarrollo posicional.

Deformación: cuando la transformación de la Forma se produce por alteración de todas las relaciones de sus partes. Desarrollo cualitativo (Vidaurre, 1975:3.3).

En cierto modo, en la forma arquitectónica se está procediendo a una conceptualización próxima a la abstracción que interesa a Dondis y también a nosotros, por el hecho de establecer unos fundamentos de diseño con mayor posibilidad de aplicación, al no estar condicionados por la realidad / figuración. Dondis (1980:97) afirma que el carácter “abstracto puede incrementar” la posibilidad de obtener “un mensaje” y un estado de ánimo. El elemento “abstracto” referido a la música, en las formas visuales se correspondería/traduciría con el concepto de “composición”. En consecuencia, a nivel visual la esencia / fundamento de *La anatomía del mensaje visual* pasa por:

Lo abstracto transmite el significado esencial, pasando desde el nivel consciente al inconsciente, desde la experiencia de la sustancia en el campo sensorial directamente al sistema nervioso, desde el hecho a la percepción (Dondis, 1980:97).

La conceptualización de las variables formales del lenguaje arquitectónico se concreta en un cuadro resumen de *Significaciones de la expresión – forma*, que Vidaurre (1975:3.3) ya nos anticipó:

(A) Variables referentes a la relación Forma – Entorno:

(A1) Variables Identificativas (incluida, mágica, excluida) con un Entorno acotado por latitud, longitud y altitud.

(A2) Variables Designativas (definidora, tensional, marginal).

(A3) Variables Apreciativas (abierta, semi-abierta, cerrada).

Este cuadro ya comentado se completa con algunos componentes identitarios (fundamentos) de la Forma y con su Desarrollo:

(B) Variables propias de la Forma: forma, tamaño, textura, color.

(C) Variables de Desarrollo: Acoplamiento, Crecimiento, Movimiento (giro y traslación), Deformación (Vidaurre, 1975:3.3).

Curiosamente, estos términos arquitectónicos “abierta, semi-abierta, cerrada” asociados a “Variablespreciativas”, al considerarlos en este trabajo interdisciplinar (‘abierto’), pueden ‘reson-A-r’ en sintonía con un diccionario de fonética desde su primera letra, la

“a”, una vocal abierta. Redal (2005-L1:324) explica la fonética de la primera vocal, que ‘fundamenta’ el edificio lingüístico: “Primera letra del abecedario” y además es la “primera de las vocales”. Es una “vocal abierta” de localización media.

Remitiéndonos por extensión conceptual a “vocal”. Redal (2005-L1:356) la define como “sonido del lenguaje humano”, producido al expulsar el “aire por la boca” (sin participación de la nariz) con vibración de las “cuerdas vocales” y sin que “ningún órgano intervenga” para obstruir el paso de aquel (sin lengua). La vocal se considera fundamental en tanto “elemento nuclear”, puesto que es “necesaria para que exista una sílaba”; puede aparecer en esta de diferentes maneras: con “una o más consonantes, aislada” o formando “diptongo”. El conjunto de vocales aun siendo mínimo en cantidad tiene una importante complejidad, que se estructura en dos categorías de articulación:

Las vocales en español constituyen un sistema organizado conforme a dos criterios: el punto de articulación, según el cual pueden ser anteriores o palatales (*e, i*), central (*a*) y posteriores o velares (*o, u*), (Redal, 2005-L1:356)

Además de por el punto de articulación, se tiene en cuenta su grado de apertura (en este caso, sin la participación abierta / cerrada de Vidaurre):

[...] y el modo de articulación, por el que se clasifican en cerradas, (*i, u*), semiabiertas o semicerradas (*o, e*) y abierta (*a*). (Redal, 2005-L1:356)

Finalmente, el sonido vocalizado tiene una traducción gráfica, que aporta otra definición de vocal, pues “cada una de las letras que representa un sonido” de ese tipo; en español, *a, e, i, o, u*.

Aludiendo también por extensión conceptual a “vocabulario”. Redal (2005-L1:356) aporta varias definiciones complementarias:

Conjunto formado por las palabras de una lengua. //

Conjunto de palabras de una lengua que se usan en una región, en una actividad concreta, o que se usa o conoce una determinada persona.

Interesándonos especialmente aquella definición de vocabulario Redal (2005-L1:356) que introduce la razón y establece un fundamento compositivo mínimo e imprescindible para la comunicación: “Lista” o conjunto de palabras “ordenadas según un determinado criterio”, con “definiciones” o explicaciones breves.

Y, finalmente, comienza una narrativa (a modo de fundamento interdisciplinar) derivando secuencialmente “a” / ab / abc / abcd / “abecedario” que nos lleva al sinónimo “alfabeto”. Redal (2005-L1:325) aplica un sinónimo contundente (refrendado por la R.A.E.): “Alfabeto: Abecedario”. La inspiración interdisciplinar se evidencia en el relato histórico (bastante consensuado) de esta definición:

La escritura alfabética surgió en la zona sirio-palestina entre los s. XVIII y XIV a.C. Hubo varios intentos de alfabetos que tomaron elementos de los sistemas jeroglífico y cuneiforme; en 1.100 a.C. surge uno de 22 letras, el fenicio, antepasado de los alfabetos occidentales (Redal, 2005-L1:325).

Más próximo a nuestra cultura y tiempo:

Esta escritura se difundió en la cuenca mediterránea y fue adaptándose según las diferentes lenguas. El alfabeto griego se remonta a principios del s. IX a.C. El alfabeto latino proviene del griego a través de los etruscos. Sobrevivió a la caída del imperio gracias a su utilización por la iglesia romana, y fue ganando terreno hasta extenderse por todo el mundo (Redal, 2005-L1:325).

Encontramos un notable interés cultural (y artístico interdisciplinar) en otro tipo de relato histórico menos cronológico, que se manifiesta inspirado por el alfabeto. Corresponde a la praxis que un escritor/comisario utiliza para organizar un conjunto heterogéneo de hechos artísticos de diferentes épocas y estilos. Kirmen Uribe (2018) plantea la exposición *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao*, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En el accesible catálogo/guía de mano se presentan en primer lugar un breve texto de Uribe, acompañado por comentarios explicativos para cada sala/letra a cargo de Javier Novo, máximo responsable de las colecciones del museo. La primera letra (A) corresponde a la primera sala (1) situada en la planta baja. La letra A corresponde A / ARTE / ART

Esta primera letra/sala forma parte de uno de los medios de comunicación (no el único), que nos lleva a ampliar el concepto de “alfabeto” con otras consideraciones que aporta Redal (2005-L1:348) y que nos interesan por su apertura disciplinar hacia una comunicación sistémica. Definición de Alfabeto: Conjunto de “símbolos o signos” convencionales empleados en un “sistema de comunicación, como el Morse” en las comunicaciones telegráficas el Braille para ciegos.

Incluso en esta correspondencia comunicativa el “alfabeto” puede retomar su primigenia sonoridad con Redal (2005-L1:325), que además nos aporta el interesante concepto de “transcripción” que en nuestro trabajo pasará por traducción y llegará

finalmente a sinestesia (particularmente cromática correspondencia, como ya tratamos). Definición de Alfabeto fonético: “Sistema convencional de signos” usado por la “transcripción exacta de los sonidos”, en el que “cada signo representa un solo sonido”.

Precisamente el texto escuchado en la *audioguía* de la exposición queda reflejado en el catálogo de mano, donde se produce una dilatada conexión/diálogo en el tiempo. Uribe (2018:5) indica que el “comienzo de este alfabeto” invita a una “reflexión sobre el concepto” del arte, con un peculiar “diálogo” de creación plástica con una brecha de 14.000 años. Es el propio Kirmen Uribe (2018:5) quién en paralelo expone (en cursiva) su argumentación:

La placa de Ekain no está completa, le faltan algunos fragmentos. El arqueólogo Jesús Altuna cree que algunos de ellos aparecerán en la zona que aún no ha sido excavada. Están esperando allí, escondidos.

Y el escritor aprovecha para introducir una metáfora didáctica relacionada con la comunicación:

Al igual que estos fragmentos completarán la placa, cada visitante del Museo completará las obras de arte que aquí se exponen. Porque la experiencia artística no es nada sin un receptor, no es nada si no se comparte (Uribe, 2018:5).

El término Ekain tiene expresión visual incluso fuera de esta exposición, pues encontramos una foto con ese nombre “cueva santuario de Ekain” en un contexto cultural vasco, una de las escasas imágenes de un libro de Jorge Oteiza (1996:33) cuyo epígrafe (siempre la inicial es minúscula, y alguna parte del texto en negrita) *a la manera heurística de un Génesis Vasco*, comienza así:

De la nada que era LUZ / solamente Luz / Dios crea lo oscuro / y de lo oscuro de la noche / nace el día / y en el día de la luz nace la sombra / que no es ausencia negativa de la luz / pues para nosotros / sombra **itz.al** es potencia del ser / es sombra activa / presencia viva de la luz / teoría de nuestro eterno retorno / de la sombra volvemos a la luz / de la noche al día / en la sombra de la tierra subimos / en las noches al cielo / (Oteiza, 1996:33)

Curiosamente se nos ha dicho por escrito que Uribe (2018:5) propone una alternativa conceptual al criterio cronológico tradicional, no obstante, la exposición comienza (A) por la prehistoria vasca:

Se ponen en juego un par de objetos arqueológicos de gran valor en el país vasco: la plaqueta grabada descubierta en la gruta de Ekain, en Deba (cerca de Zestoa) Guipúzcoa y por otro el hueso grabado encontrado en la gruta de Torre, en Oiartzun, otra localidad de Guipúzcoa. Se trata de dos

representaciones artísticas que han sido creadas antes de que existiese la noción de arte y de artista (Uribe, 2018:5).

Oteiza (1996:33) debajo de la foto “cueva santuario de Ekain” prosigue con su texto experimental compuesto como un poema, sin puntos ni comas, y partes destacadas en negrita, con cierta reconocida afinidad con Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897). Aquí en *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, el escultor cambia de disciplina y se acerca a la lengua. En cierta continuidad con la concepción de *Quousque tándem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, que publica en 1963 con gran influencia cultural y polémica, años después de que en 1959 abandonase oficialmente la escultura al culminar su proceso experimental de desocupación espacial. Aquí tenemos otro comienzo:

[...] el **Génesis en el Oriente bíblico** / primero es el verbo la palabra / **en nuestro Occidente es primero la mirada** / el estar (**izan** es sido) / en nosotros el verbo pero no verbal sino visual / **se funda nuestro sistema lingüístico** en / mirar la Naturaleza / y consultar el cielo / **begi** ojo, la verdad **egi** en la mirada / escribimos con el cielo nuestra pintura / en los mágicos muros / **construyen los nombres mirando el cielo** / lo advertimos con el nombre **ANai** para hermano / se identifica con el sol **AN** fecundante / y en **ARReba** para hermana con **ARR** cóncavo vientre del cielo / [...] [con negrita en el original] (Oteiza, 1996:33)

Las primeras esculturas de Oteiza (1908-2003) están impregnadas de primitivismo (históricamente iniciado por Gauguin, Picasso, o Derain) y están particularmente influenciadas por la escultura precolombina. Por otra parte, en la letra/sala A de *El alfabeto del Museo de Bilbao*, los dos importantes vestigios magdalenenses (grutas de Ekain y Torre) son confrontados con una de las obras más preciadas de la colección del museo, un cuadro pintado por Paul Gauguin en 1888, *Laveuses à Arles*, expuesto de “manera inédita” para esta ocasión, para despojarlo “aura de obra de arte” universal (diríamos que con permiso de Walter Benjamin) y mostrar solo “su esencia objetual.” El objetivo de Kirmen Uribe (2018:5) es ver en los tres ejemplos la consumación física de un “impulso creativo primario,” así los dos grabados prehistóricos y la pintura ‘primitiva’ de Gauguin son el resultado de un “deseo común de creación, inherente” al ser humano, que “desborda la cronología.”

En el epígrafe *Síntesis del estilo visual*, Dondis (1980:155) reestructura conceptualmente toda la Historia del Arte, más allá del factor temporal o geográfico. Su experimental organización (no alfabética) empieza por el *Primitivismo*. Considera que tanto el arte como el diseño primitivo son estilísticamente “sencillos”, en tanto que no han

desarrollado técnicas de reproducción realista. En consecuencia, es “muy rico en símbolos”, con una “intensa adscripción de significado”, por lo que tienen más relación con el “desarrollo de la escritura” que con la expresión visual.

Por otra parte, Uribe (2018:5) explica como la sala A/1 acoge también cuatro ejemplos de litografías de Joseph Beuys, que el artista conceptual alemán (1921-1986) ha concebido desde una “óptica similar de pureza creativa.” Beuys practica un tipo de dibujo muy espontáneo, en cierto modo similar a los garabatos docentes sobre pizarras en la Academia de Düsseldorf (ecos gráficos de las cavernas), que reitera en sus pedagógicas obras / instalaciones, marcadas por su vivencia (‘supervivencia’) del primitivismo (tártaro).

Carmen Bernárdez (1999:8) cuenta como en el invierno de 1943 tiene lugar un suceso que ha constituido un “hito central en su vida y su obra” (a modo de símbolo), aunque puntualmente ha sido puesto en duda por algunos críticos (Buchloh, 1980) que lo consideran (un cuento) parte de la “leyenda fabricada por el propio artista.” Combatiendo en la Segunda Guerra Mundial su *stuka* fue “alcanzado por antiaéreos rusos” en Crimea, aunque consiguió caer en territorio alemán. Su compañero murió y él fue gravemente herido:

Se encontraba a punto de morir, cuando un grupo de tártaros nómadas lo encontraron y llevaron a su campamento, donde lo untaron de grasa y envolvieron en una manta de fieltro. Alimentado con productos lácteos e inmovilizado durante días en estado semiconsciente, inició su recuperación que prosiguió después en un hospital militar (Bernárdez, 1999:8).

En la síntesis conceptual que propone Dondis (1980:156) el primitivismo utiliza el “símbolo”, que se podría considerar como la “taquigrafía” de la comunicación visual y cuando se utiliza (especialmente en el arte primitivo) “canaliza” la transmisión informativa, que junto con otros aspectos refuerzan la “intensificación del significado”:

[...] la sencillez de formas, la simplicidad, es una primera técnica visual del estilo. La representación plana y los colores primarios son técnicas frecuentemente detectables en las obras visuales primitivas. La suma de todas estas técnicas constituye una especie de carácter infantil del estilo primitivo (Dondis, 1980:156).

Si se establece un paralelismo entre el arte primitivo y el ‘arte’ infantil, González de Durana y Castillejo (2005:103) proponen otro no menos apropiado:

Dos mujeres: una sagrada, blanca y civilizada, la otra animal, negra y salvaje. Más de 300 años separan la realización de estas dos representaciones de mujer que nos plantean dudas sobre las concepciones de identidad y dialogan entre ellas sobre nociones de belleza, sexualidad y moralidad.

Se está contrastando dos esculturas yuxtapuestas (*Lucy / Inmaculada Concepción*) en una exposición y sorprende porque estamos habituados a que la iconografía clásica nos presente a:

Eva desobediente y perversa como inductora del pecado, resulta extraño enfrentarse a esta otra Eva africana, que parece desprotegida y hasta extrañada de haber sido desenterrada, descubierta (González de Durana / Castillejo, 2005:103).

Dora García la “reconstruyó” (*Lucy*, 1994) a su “supuesto tamaño original” (en poliéster 115 x 42 x 25 cm.), siguiendo las medidas proporcionadas por los huesos de un homínido hembra que andaba erguido hace 3,5 millones de años y cuyos restos fueron “encontrados en Etiopía en 1974.” González de Durana / Castillejo (2005:103) relacionan a *Lucy* con la *Inmaculada Concepción* (Pedro de Mena, hacia 1655-58), una de las “grandes iconografías” en la Historia del Arte. Una arriesgada confrontación esta que proponen los comisarios, casi tanto como las discusiones y “disputas con los protestantes” sobre la virginidad de María que inventaron hace unos pocos siglos una nueva iconografía (dictada por el tratadista y censor de la Inquisición Francisco Pacheco), con una indispensable proliferación de imágenes oficiales de la Inmaculada. Se plantean contrastes y afinidades:

A diferencia de la espontaneidad de *Lucy*, la intención de la talla somete a esta joven mujer (objeto) a los cánones establecidos, como aparecer con las manos en actitud de oración, u ocultar su cuerpo vistiendo túnica blanca, símbolo de pureza. Frente a su origen diverso hay algo que une a las dos, y es el hecho de que las dos son mujeres afortunadas y están representadas en el momento en el que parecen conocer su condición de “elegidas” (González de Durana / Castillejo, 2005:103).

Los comisarios en paralelo añaden que mientras la *Inmaculada* “reconoce su mutación” en la que “deja de ser humana” (para integrarse en lo Divino), *Lucy* parece recibir una energía (también desde arriba, como divina), que la ayuda a mantenerse en pie y “dejar de ser mono.”

Dondis (1980) casi suscribiría esta relación expresiva desde su concepción del primitivismo:

Consideramos tosca la obra de los niños y los primitivos, pero antes de aceptar este juicio deberíamos reexaminar esta obra teniendo en cuenta su finalidad. [...] Habría que hacer justicia a la intensidad y pureza de este estilo (Dondis, 1980:157).

No obstante, el artificio dogmático (reflejado con detallismo barroco) de la Purísima Concepción, estaría en contraposición a la tendencia estilística al todo *sincrético* característico del primitivismo, entendido como un intencional “desprecio por el detalle” para captar el “significado del objeto total.” Una concepción compartida, pues en el “arte primitivo”, en la obra visual de los niños y en muchas otras formas de arte, la “visión sincrética” es un medio poderoso e intenso. También Dondis señala cómo la caricatura es un buen ejemplo de “manipulación de la realidad parcial” de un rostro humano que, sorprendentemente con sus deformaciones “se parece mucho más a la persona” representada que un retrato realista.

Completamos este cuadro comparativo utilizando un sistema científico normalizado que González de Durana / Castillejo (2005:103) ofrecen para todas las obras expuestas en *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo*. Confrontando tres lecturas (situadas en la sala) de la *Inmaculada Concepción* expuesta. Una corresponde a una valoración pericial técnica/artística, *Descripción realizada por un maestro tallador de la época*: “Se trata de una obra maestra por la laboriosidad de los pliegues” (finas planchas de madera encolada), “el acabado de detalles” (manos y cara) “demuestra pericia” (talla y policromía). También casi de la época es la *Opinión publicada por un escritor y crítico protestante del siglo XVIII*, que considera que esta representación de la Virgen es una manifestación más del “interés católico por la idolatría y el espectáculo” (siglos antes de la denuncia apuntada por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*), además de la expresión de las “cabriolas intelectuales y teológicas” derivadas del Concilio de Trento “. Finalmente, González de Durana / Castillejo (2005:103) exponen de manera contrastada una tercera lectura (punto de vista) que evidencia como siglos después se defiende oficialmente un cuestionado dogma de fe (exclusivamente de los católicos), *Valoración actual de un miembro de la Conferencia Episcopal*:

Este tipo de imágenes representan la justificación de la gloria de la Madre de Dios y de todos los dogmas referidos a María. La gran verdad es que la elegida por Dios para ser la Madre de su Hijo, fue preservada del pecado original, la quiso Virgen antes, en y después del parto y fue asunta al cielo (González de Durana / Castillejo, 2005:103).

Planteamos ahora otro paralelismo, en este caso expositivo y en el contexto vasco. Por una parte, tenemos la citada exposición de 2018, *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao*, con el “comisariado literario” del escritor Kirmen Uribe (Ondarroa, Vizcaya, 1970), que “celebra el 110 aniversario del Museo” de Bellas Artes de Bilbao, y ocupa todo el edificio antiguo (salas 1-31). Plantea una “nueva manera de mostrar los fondos” de su colección, ofreciendo la posibilidad de una “lectura renovada.” Años antes (2005) Javier González de Durana y Daniel Castillejo, presentan la exposición *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo* en Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria). En el catálogo de mano (como en Bilbao) González de Durana / Castillejo (2005:4) explican que se trata de la cuarta “presentación de los fondos” (como en Bilbao) de Artium:

[...] es una muestra muy diferente de las hasta hora vistas en el Centro-Museo. Si las exposiciones anteriores sobre la colección se articularon en torno al aspecto cronológico y estilístico, abordaron los distintos discursos temáticos del arte o analizaron la evolución de algunos de nuestros artistas, esta nueva supone un giro radical pues entremezcla obras de arte clásico de otros museos con obras de arte contemporáneo de la colección.

Si en Bilbao en 2018 se celebra el 110 aniversario del propio museo (‘asimilable’ a cierta concepción de metalenguaje) en Vitoria en 2005 se celebra el ‘parlamentarismo’, poniendo en dialogo las obras, según anuncia el ‘lingüístico/docente’ título de la exposición, *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo*:

Pasado y presente (juntos, pero no revueltos) se dan la mano en un inusual juego que hace convivir estilos y épocas dispares donde inesperadamente los mensajes de las obras se cruzan. Este interesante diálogo artístico supone una manera metafórica de sumarse a la conmemoración del veinticinco aniversario del Parlamento Vasco, lugar por excelencia de convivencia, consenso e intercambio de ideas (González de Durana / Castillejo, 2005:4).

Esta concepción expositiva experimental es anterior a estos ejemplos vascos, tal como Ana M^a Guasch (1997:15) nos explica en su criterio de selección de exposiciones del período 1945-1995 donde ha privilegiado:

[...] las que se pueden considerar temáticas, exposiciones de tesis en algunos casos y, en todos, instrumentos de comunicación de intenciones, del “estado de las cosas” y manifestación del “espíritu de los tiempos”, de los diversos tiempos, evidentemente.

Para intentar buscar unos conceptos comunes, que potencien una transversalidad, más allá de culturas concretas en un lugar y período histórico, Dondis (1980:157) desarrolla unas herramientas comunicativas compartidas por el *primitivismo*. Al efecto concibe 9 *Técnicas primitivas*: “Exageración, espontaneidad, actividad, simplicidad, economía, plana, irregularidad, redondez, colorismo.”

Guasch (1997:397) encuentra en Francia cierto interés artístico por lo primitivo a finales de los años ochenta, cuando surgieron los “primeros síntomas de superación de las barreras” de todo tipo (“hegemonía” occidental) que impedían la participación en el arte contemporáneo del arte del Tercer Mundo. En 1989 en París hay un cambio de paradigma:

Una de las primeras experiencias que mostraron esta voluntad, *Magiciens de la terre*, presentada en el Centre Georges Pompidou de París, buscó la confrontación entre dos formas de producción artística: la del arte contemporáneo occidental y la del arte de las que en ocasiones se han considerado áreas culturales periféricas (Guasch, 1997:397).

Desde el arte contemporáneo se propone una re-orientación de nuestra atención, hacia unas culturas (a ‘re-escribir’ en mayúsculas’) con situación geográfica heterogénea (“africanas, asiáticas, sudamericanas, australianas, etc.”) etnocéntricamente marginadas, que sin embargo, según el comisario de *Magiciens de la terre*, Jean Hubert Martin, eran portadoras de “valores metafísicos”:

La pretensión era pues plantear el concepto de aldea global del arte, en la que lo occidental no compitiera y menos aún fuese guía o modelo, sino simplemente “cohabitara” con el arte de otras culturas definidas desde Occidente en términos de su “otredad.” (Guasch, 1997:397)

No obstante, aparecen algunas voces críticas como la de Benjamin H. Buchloh (que también cuestionó la biografía de Beuys) que obliga al comisario Hubert a reconocer la problemática conceptual:

No se realmente cómo uno puede evitar del todo una visión etnocéntrica. Tengo que aceptarla hasta cierto punto, a pesar de todas las correcciones autorreflexivas que hemos intentado incorporar a nuestro método (Guasch, 1997:397).

En el caso de la exposición de Bilbao en 2018 se exponen alrededor de 300 obras de unos 200 artistas, conjunto con el que Kirmen Uribe crea una “trama llena de subjetividad y emoción”, guiada por las palabras que conducen a "territorios desconocidos y más complejos", en los que la “libertad poética permite el diálogo” entre Paul Gauguin o

Joseph Beuys (primera sala A/Arte). En el caso de los criterios selectivos que Guasch (1997) utiliza a escala de selección de exposiciones para incluir en su texto, la autora reconoce haber primado:

[...] las exposiciones que han formado y en buena medida forman parte del debate creativo, que han agitado el arte de la segunda mitad del siglo XX, aquellas que se han concebido como una interrogación sobre el estilo, los lenguajes y los discursos plásticos, pero también, sobre las intenciones y posicionamientos creativos de cada momento (Guasch, 1997:16).

Para la exposición en el Artium de Vitoria, en el catálogo de mano dictado por González de Durana / Castillejo (2005:4) se ofrece una escala más reducida, con 29 piezas procedentes del Museo Diocesano de Arte Sacro de Álava y los Museos de Bellas Artes de Álava, Bilbao, Sevilla y Zaragoza, que “dialogan” con otras tantas de los “fondos de Artium” para:

[...] demostrar que el arte de todas las épocas está conectado entre sí por aspectos, a veces obvios, otras sutiles, que cualquier mirada aguda y ávida de saber puede desvelar e interpretar libremente. Estos emparejamientos artísticos, unidos por similitudes y paralelismos en la forma o en el fondo, manifiestan que el arte no es solo lo que se ve en apariencia, (*lo real*), sino que va más allá (González de Durana / Castillejo, 2005:4).

Se intenta acceder a otro “lugar puramente mental y personal”, donde las “interpretaciones pueden ser múltiples” y variadas, posibilitando tanto lecturas como visitantes, y son “independientes del momento histórico” en que fueron creadas. No obstante, se aportan unos referentes históricos contrastados:

[...] se ofrece junto a cada pareja de obras, un comentario de las mismas y algunas supuestas interpretaciones de voces de otras épocas para que la visión del conjunto sea más ilustrativa y enriquecedora (González de Durana / Castillejo, 2005:4).

Guasch (1997:397) entiende que en *Magiciens de la terre* de París se busca una “convivencia entre códigos culturales” en principio irreconciliables y para ello se exponen obras de artistas “nigerianos” de Benín (estatuas funerarias de cemento de tamaño natural), de comunidades aborígenes “australianas” (pinturas de tierra), del “Zaire” (arquitecturas fantásticas), del “Tíbet”, de “Costa de Marfil”, a esculturas rituales, junto a “signos vudú trazados en el suelo” o realizaciones sobre arena de los “indios navajos” (que influenciaron desde 1940 en los *dripping* de Pollock). Culturas absolutamente distantes que acaso

pueden compartir aquella concepción del *primitivismo* apuntada por Dondis. Además, todo ello se expone en París “entremezclado con productos occidentales” de diferentes tribus, como la video instalación de Nam June Paik y su “viaje caleidoscópico” entre “lugares geográficos dispersos”, el mural del británico Richard Long, las instalaciones de Claes Oldenburg, de Mario Merz y del artista ruso Ilya Kavakov, las proyecciones de “entrevistas de artistas” de Daniel Buren, etc.

Si en Vitoria (2005) se prestan obras de museos diocesanos, en Bilbao (2018) se cuenta con préstamos de “otras instituciones que completan el significado” de la propuesta, como la ya citada plaqueta de arenisca procedente del yacimiento prehistórico de Ekain (Gipuzkoa) fechada en el 12.000 a. C. Contando incluso con participación de otros amuletos de la ‘tribu vasca’ como el icónico óleo sobre cartón de Aurelio Arteta *Idilio en los campos de Sport*, cedido por el Athletic Club, que se exhibe en la sala Kirol (deporte) (sala 11: K/KIROL/SPORT). En París Ana M^a Guasch (1997:398) considera finalmente que en 1989:

En *Magiciens de la terre* convivieron pues maneras creativas generadas desde distintas posiciones geográficas y culturales, no privilegiándose a priori ninguna de ellas en un reconocimiento del multiculturalismo en el ámbito de una cierta “corrección política” y de un cierto *panculturalismo*.

Desde un punto de vista más crítico Guasch (1997:398) considera que la exposición del Centro Georges Pompidou habría que valorarla como un “encuentro no jerarquizado entre un coloso y un enano”, y en último término como un intento (algo impregnado de “romanticismo”) de “forzar un diálogo”, en este caso concreto entre “etnografía/etnología y arte contemporáneo.”

Precisamente el vasco/norteamericano Joseba Zulaika (doctorado en Antropología cultural por la Universidad de Princeton) junto a Ana M^a Guasch se preguntan ¿Qué podemos aprender del “efecto Guggenheim”? El chocante milagro arquitectónico de Gehry en Bilbao está considerado como un “hito urbanístico singular”, que transforma con una arquitectura internacional los paisajes urbanos locales (‘exponiendo’ conjuntamente norteamericano/vasco). Guasch / Zulaika (2007) indican algunos paralelismos:

Es la historia del arquitecto como héroe y, tal como creían los griegos, de la arquitectura como la primera de las artes *-arché-*. El Guggenheim Bilbao hizo por los vascos lo que a Ópera de Sidney había hecho por Australia (Guasch / Zulaika, 2007:5).

El paralelismo más próximo por su temática es el que Guasch / Zulaika (2007) aprecian en París, con la “fábrica de cultura” construida con alta tecnología por el italiano Renzo Piano y el inglés Richard Rogers (1971-1977)

Y de un modo similar a lo que ocurrió con el Centre Georges Pompidou, cuyo verdadero impacto radicó en el trabajo “brutalista” de los arquitectos más que en el análisis de la colección permanente (Guasch / Zulaika, 2007:6).

También en el caso del Guggenheim Bilbao, su poder emblemático radica en el trabajo del arquitecto (Frank Gehry) y en su concepción el edificio como un conjunto de volúmenes, que tanto pueden calificarse en el ámbito escultórico como en el arquitectónico. Es lo que se conoce como “arquitectura escultural.”

En Bilbao el escritor Kirmen Uribe (2018) en *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao*, construye un prontuario artístico lleno de “referentes culturales”: “historiadores del arte” (Ernst Gombrich o John Berger), “lingüistas” (Koldo Mitxelena), “filósofos” (Walter Benjamin) y, por supuesto Uribe elige también “escritores y poetas”: de Homero a Unamuno, de Virginia Wolf a Bernardo Atxaga, o de Charles Baudelaire a Gabriel Aresti.

En el catálogo de mano González de Durana / Castillejo (2005:4) explican que:

La asociación de obras ha venido determinada en ocasiones por el tema de las mismas, o por analogías en su apariencia formar, o por la proximidad de las ideas subyacentes. De este modo, el visitante puede contemplar obras emparejadas que ponen de manifiesto cómo ciertos aspectos universales han preocupado al hombre y se han reflejado en el arte durante siglos.

Estas preocupaciones recurrentes, son por ejemplo el “paso del tiempo” y la “fugacidad de la vida” (típicas del Barroco) representados en la exposición comisariada por González de Durana / Castillejo (2005:4), por la confrontación de la naturaleza muerta de Juan de Arellano y los caracoles fotografiados de Hannah Collins.

Respecto a las obras expuestas en Bilbao (2018), en este “relato literario y expositivo” que plantea Uribe tienen su lugar argumental las vivencias, “anécdotas de las biografías” de los artistas y “leyendas” que ofrecen “claves con las que leer” las obras expuestas (desde unos parámetros no habituales). Por ejemplo, en Iron (hierro), sala 309 / I / IRON / FER, la referencia a los *bilboes* (grilletes fabricados con “hierro de Bilbao”) que aparece en *Hamlet* de William Shakespeare, “ilustra las esculturas en hierro” de Oteiza y Chillida. O cuando con Etxe (casa), sala 324 / TX / ETXE / MAISON nos habla del

refugio que Sonia y Robert Delaunay encontraron en la localidad costera de Elantxobe (Bizkaia).

Las obras expuestas en Vitoria (2005), tienen un carácter más unitario derivado de los préstamos de los Museos Diocesanos (escultura y pintura religiosa), con gran protagonismo en la exposición (alrededor del 50% de la exposición) y que cobra una nueva dimensión al “mezclarse con obra profana actual” siguiendo los criterios de González de Durana / Castillejo (2005:4), es el caso de:

Tàpies y Ribera, unidos por una poderosa simbología de la cruz. O el ensimismamiento de las Santas mártires del taller de Zurbarán y los Santos de Ribera frente al anonimato de los hombres y mujeres corrientes de las fotografías de Humberto Rivas. O la torsión de la escultura de Chillida, que parece mimetizarse con la convulsión de una Virgen dolorosa barroca envuelta en su retorcido manto

González de Durana / Castillejo (2005:4) destacan también la “inocencia infantil” (algo ‘próxima’ al primitivismo) percibida de manera ambigua ante la “pícara malicia” del bebé gigante de Sagastizabal, frente al “rígido y artificial candor” de San Juanito.

Parece que los *mensajes cruzados* tienen que ver con *encontrar las similitudes*, que es el título que Begoña Garayoa (2013:17) utiliza en su artículo, cuando considera la exposición titulada *Barroco exuberante: de Cattelan a Zurbarán*, en el Guggenheim de Bilbao en 2013. Alrededor de 100 “obras barrocas y contemporáneas” contrapuestas con una concepción que “desvincula” el concepto del barroco de su percepción “estética tradicional.” Se centra en las distintas manifestaciones de una “vitalidad precaria, amenazada por la muerte”, que conecta estas obras del siglo XVII con el “barroco contemporáneo”. Según Garayoa una de las claves está en la “celebración de la vida”, en la “búsqueda de su palpitante esencia” a través del arte.

Casi una década antes en Vitoria, González de Durana / Castillejo (2005) ofrecen también unas claves (algo retorcidas como el Barroco) para la exposición *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo* (2005):

El martirio, el dolor del cuerpo, el poder, la identidad, la violencia, la exclusión social, la visión de la naturaleza o el valor simbólico de los objetos con algunas cuestiones que sugieren el resto de las obras expuestas. Desde luego, no son las únicas. Cada cual (desde el presente), con su bagaje, sus preferencias y sus intereses, se encargará de elaborar su propio mensaje cruzado (González de Durana / Castillejo, 2005:4).

Dondis (1980:163) ofrece sus propias claves comunicativas para el “estilo embellecido” (incluye al barroco). Propone 10 *Técnicas de embellecimiento*: “Complejidad, Profusión, Exageración, Redondez, Audacia, Detallismo, Variedad, Colorismo, Actividad, Diversidad”.

Garayoa (2013:17) respecto a la ‘barroca’ exposición *Barroco exuberante: de Cattelan a Zurbarán* (hasta con rima asonante lan / ran), del Guggenheim de Bilbao en 2013, indica algunos aspectos de las obras, que abordan los “temas habituales” del barroco: “la religiosidad, los excesos, el erotismo, lo grotesco, lo cómico, la *vanitas*”. La idea barroca de la “precariedad de la vida”, de su naturaleza “frágil y efímera” (sinónimo de *vanitas*), está presente en la “impactante instalación” de Maurizio Cattelan, *Sin título* (2007), en la que una “figura femenina” moldeada en resina “cuelga crucificada” en el interior de una caja de embalar. La “mujer es tan heroica como Cristo” en el óleo de Rubens, *Elevación de la cruz* (1610-1611), ya que no muestra su agonía. El artista italiano Cattelan (Padua 1960) tiene una provocadora carrera artística anticlerical (humor y sátira), y simbólicamente ya había derribado a la iglesia en 1999 con su obra *La Nona Ora*, en la que una efigie muy realista del Papa Juan Pablo II (con indumentaria sacramental y báculo) yace en el suelo aplastado por un meteorito.

Dondis (1980:161) a propósito de *El estilo embellecido* (una de las 5 categorías conceptuales en que reestructura la Historia del Arte) observa cómo se dan numerosos “períodos y las escuelas de arte y diseño” a las que pueden asignarse esa definición, por ejemplo “Art Nouveau, estilo victoriano, romano tardío”, etc., en todos ellos:

[...] los diseños son típicamente grandiosos, con una decoración superficial inacabable y aparentemente gobernados por el aforismo: la unión más deseable entre dos puntos es una curva (Dondis, 1980:161).

La escuela “más representativa” de las características de este estilo es el “Barroco”, una denominación muy general a la que Dondis (1980:162) considera relativamente inadecuada, pues pretende agrupar a unas manifestaciones de expresión creativa muy diversa, que se dieron en los siglos XVII y XVIII. No obstante, es útil para designar:

[...] una época de anacronismo, de enormes riquezas yuxtapuestas a una inmensa pobreza. Desde luego, no parece que haya lugar para la objetividad, ni siquiera para la realidad a cualquier nivel (Dondis, 1980:162).

Podríamos considerar otros tipos de embellecimiento en la arquitectura contemporánea, en este sentido Celant (1982:42) entiende que Frank Gehry trabaja, sobre todo “desplazando” un espacio, un volumen o una superficie elaborados para “introducirllos en el laberinto” de la arquitectura. Pone como ejemplo de su arquitectura ‘retorcida’ (‘barroca’ en cierto modo) su Casa en Santa Mónica, California (1977-1979) donde interviene adoptando como “método de lectura una sustracción física”, que enfoca seccionando el edificio desde “múltiples perspectivas”. El aspecto parece casual, los muros dan la impresión de abandono y falta de apoyo, los interiores parecen “no terminados”. Todo resulta “sorprendente e imprevisto”, como si se buscara una “ambigüedad de la percepción”, un cuestionamiento del “ya hecho”. Hay que tener en cuenta que esta lectura la hace Germano Celant (1940-2020) un historiador del arte italiano que ha pasado a la historia como el ‘inventor’ del *Arte Povera* en 1967. En este sentido hace una lectura ‘barroca’ (“laberinto”/ “fantasía”) de Gehry sino también del contemporáneo primitivismo de los pobres materiales utilizados:

Al llegar a la descripción de lo “primitivo” o “primario” arquitectónico como la factualidad brutal de los materiales (madera, cemento, acero, red metálica...) [...] Gehry ha trastornado el sistema de relaciones tradicionales. Los signos abstractos, auténticos “ready-mades”, de la arquitectura, se han transformado en materiales libres, aptos para cualquier uso, proyecto y fantasía (Celant, 1982:42).

Este texto sobre Gehry forma parte de un catálogo expositivo titulado *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*, se trata de un enfoque pionero expuesto en el Palacio de las Alhajas de Madrid en 1982. Carmen Giménez y Juan Muñoz (1982:6) definen al “comisario” de una exposición como: “un creador de contextos” (¿con-textos?). Parten de un cuestionamiento de los usos y costumbres en una exposición, donde las “razones que justifican” la coincidencia de obras diversas suelen tener una finalidad “extra-artística”, los criterios están basados en “conceptos teóricos” bastante consolidados (“generaciones, ismos, identidades nacionales” etc.), hasta incluso la obligación de “homenajes”. Giménez y Muñoz hacen una crítica, que necesariamente deben tomar en cuenta otros sistemas expositivos alternativos, pues los objetos artísticos parecen “exhibirse para demostrar a posteriori”, que se dan entre ellos “relaciones establecidas de antemano”. Los nuevos comisarios (uno de ellos Juan Muñoz, reconocido escultor) se plantean algunos interrogantes, que abren nuevas posibilidades expositivas:

¿Por qué no, en cambio, reunir en un mismo entorno dos series de artistas en apariencia no afines (ni en sus respectivas disciplinas ni entre ellos) y dejar que sean las obras, en complicidad con el espectador, las que establezcan o nieguen sus posibles correspondencias? (Giménez / Muñoz, 1982:6)

Así Giménez / Muñoz (1982) proponen (y titulan) *Correspondencias* (entre ‘artistas’ arquitectos y ‘artistas’ escultores), que consideran efímeras y que incluso ven la posibilidad de realizarse con otros autores y en diferentes espacios y tiempos. En el catálogo/libro disponen por ese orden (no alfabético, solo disciplinar) 5 Arquitectos: Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Leon Krier, Venturi, Rauch & Scott Brown. Y ‘después’ 5 Escultores: Eduardo Chillida, Mario Merz, Richard Serra, Joel Saphiro, Charles Simonds.

El paralelismo entre arquitectura y escultura no obliga a que se presenten enfrentadas ambas disciplinas, solo se disponen libremente en la sala, piezas y maquetas, junto a dibujos y fotografías, en la exposición madrileña de 1982. En este sentido ‘desorganizativo’ tenemos un referente internacional treinta años anterior, se trata de *Parallel of Life and Art*, Institute of Contemporary Arts, (Londres, 1953) organizada por artistas y arquitectos de vanguardia (luego pop). Se cuestiona la concepción expositiva al uso, de acuerdo con los parámetros indirectamente establecidos por Herbert Read, uno de los historiadores y críticos más influyentes del momento, pero con planteamientos “en exceso formalistas”. Esta “primera declaración de intenciones” (manifiesto) del Independent Group se interesa por la arquitectura, así como por analizar el “impacto de la ciencia” y la tecnología en la creatividad. En la exposición se presentó un conjunto de imágenes fotográficas de la “vida cotidiana e imágenes artísticas yuxtapuestas”, no obstante, “sin orden cronológico ni conceptual, sin jerarquía alguna”.

Así Ana M^a Guasch (1997:49) en el epígrafe *La génesis de la cultura pop: el arte pop inglés*, entiende que *Parallel of Life and Art*, de 1953, se concibió como un álbum de fotografías de prensa “a gran escala”, en el que deliberadamente: “las obras de arte se confundían con los objetos de la vida cotidiana”. Por ejemplo, se comparaba un cuadro de “Jackson Pollock con la talla esquimal” de una cabeza y con la sección de un “tallo de planta “de la *Vegetable Anatomy* (1812) de Robert John Thornton (1768-1837). Se trataba de una comparación que era utilizada para explicar que en la tradición occidental el arte implicaba un “reconocimiento de lo exótico, de lo no cultural, de lo popular”. Todo un reconocimiento cultural (incluso del ‘primitivismo’) puesto en relación directa con las

“asociaciones y contradicciones alógicas, inesperadas”, incluso ofensivas a la percepción, afines a la estética surrealista.

En el milenio siguiente (2000) si se ponen literalmente en paralelo (solo sobre soporte libro) arquitectura y escultura. Julia Schulz-Dornburg en *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, donde revisa los “paralelismos” entre el arte y la arquitectura más reciente y a nivel internacional. Schulz-Dornburg (2000:6) indica un cambio de paradigma compartido, orientado hacia la percepción sensual del “espacio” y dando una importancia cada vez mayor al observador. “Juntos, el arte y la arquitectura” han pasado “de crear objetos fijos” para ser admirados, “a crear ambientes para ser experimentados” y utilizados. Todas las obras seleccionadas tienen en común que son “tridimensionales” y no se ha tenido en cuenta la trayectoria “global” del artista o el arquitecto, sino que los “criterios de selección” han tomado en consideración aquellos aspectos que ponían de manifiesto el “diálogo entre ambas disciplinas”.

A efectos prácticos Schulz-Dornburg (2000:6) ha maquetado el libro de forma que al abrirlo se confronten las dos páginas, así en la “página izquierda” de cada capítulo (doble página) se muestra la “obra de un artista y en la derecha, la de un arquitecto”. Este ‘elemental’ recurso resulta muy pedagógico, pues permite “acentuar el notable grado de correspondencias” entre arte y arquitectura, poniendo de relieve (tridimensionalidad, que excluye a la pintura) las cualidades “físicas y conceptuales comunes” de los proyectos (algunos escultóricos y también arquitectónicos, incluso no realizados).

A modo de ejemplo expositivo Schulz-Dornburg (2000:96) presenta una fotografía de *Elogio del horizonte*, Gijón, España, 1989. Eduardo Chillida sitúa esta enorme escultura de hormigón (15 x 12 x 10 m. y 500 toneladas) a modo de “atalaya en un promontorio” (techo de una antigua fortificación) entre el puerto y el ensanche de Gijón, “mediando entre el vasto océano y el desprotegido visitante”. Mediante el “encuadre de la espectacular vista” crea un “lugar para mirar y escuchar”. En cierto modo el escultor concibe una arquitectura orientada (concretamente hacia el norte), y cuando “el observador entra en el espacio”, centra su mirada en la “línea del horizonte” y sintoniza con el sonido del mar (amplificado desde el interior de la estructura sin techo y con dos paredes curvas a izquierda y derecha).

En la página de la derecha del libro Schulz-Dornburg (2000:97) presenta una fotografía de *Capilla en el monte Tamaro*, Ticino, Suiza, 1996. La capilla del arquitecto suizo (aunque también próximo a la cultura italiana) Mario Botta se encuentra en el cantón suizo del Ticino, en Alpe Foppa y se llega allí a pie o volando en teleférico (al edificio

dedicado a Santa Maria degli Angeli). Su “emplazamiento espectacular”, a 1.567 m. sobre el nivel del mar, convierte el tránsito por el “paseo hasta llegar al mirador en parte de la experiencia religiosa”. La construcción se encuentra estratégicamente situada en la “topografía en declive de la ladera” de la montaña, con un paso elevado de 65 metros de largo “colgado sobre el precipicio”, que culmina en un mirador con una vista panorámica al valle de Lugano. Y desde ahí unas escaleras que descienden hasta la capilla, situada justo debajo de esta cubierta / pasarela /mirador.

De manera deliberada no hemos explicado que la escultura de Chillida y la arquitectura de Botta (‘devota’ / religiosa) tienen una ‘evidente correspondencia’ conceptual = *Observación*. Schulz-Dornburg (2000:6) ha explicado previamente que las “obras aparecen reunidas según conceptos” y presentadas en ocho apartados que “identifican las características” más importantes de cada proyecto.

Schulz-Dornburg (2000:6) empieza contrastando la escultura *Espejos, espejos* (1990) de Yann Kersalé con la arquitectura *Torre de los vientos* de Toyo Ito (1986) por el concepto *Barómetro* que valora la “conexión de la obra con su entorno natural”, mientras que con el término *Pasaje* se investiga la “relación de la percepción del espacio con el movimiento físico”. La obra *Interior* (1992) de Per Barclay se relaciona con el edificio de *Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona* de Albert Viaplana & Helio Piñón (1993) por el concepto *Reflexión* que se orienta hacia la “fuerza evocadora de la imagen doble”. Schulz-Dornburg (2000:6) relaciona la obra *Trenes lejanos* (1984) de Bill Fontana con el edificio de *Espacio sonoro de Buchberg* de Bernhard Leitner (1991) mediante el concepto *Sonido*, que examina la “omnipresencia de estructuras resonantes”. *Théâtre Temps* (1993) en Lyon, de Yann Kersalé se relaciona con el edificio del *Grand Louvre Paris* de I.M. (1989) centrándose en el concepto *Luz*, sobre el que aglutina ejemplos de la “cualidad material” de la iluminación. *Elogio del horizonte* (1989) de Eduardo Chillida se relaciona con el edificio de *Capilla en el monte Tamato* de Mario Botta (1996) por el concepto *Observación*, que trata de la “manipulación de nuestro punto de vista habitual”, mientras que *Excavación*, tal y como sugiere el título, lo hace de la “exploración del espacio negativo”. Y finalmente Schulz-Dornburg (2000:6) presenta la obra *Floor Plan* (1991) de Melissa Gould, que relaciona con el edificio de *Ocean Expo* de Makoto Ishii (1975) utilizando el concepto *Memoria*, que está dedicado al “carácter físico de nuestros recuerdos”. Con nuestra selección se pone de manifiesto la importancia estructurante del concepto (como Dondis -1980- en los *estilos* artísticos) y la actual ‘re-valoración’ del título en las obras ‘escultóricas’, opuestas al uso del *Sin título* en los años 60 y 70 del siglo XX.

Hemos elegido ‘automáticamente’ (aunque con carácter representativo del trabajo) el primer ejemplo de cada capítulo de los 8 conceptos apuntados, aunque se produce una anomalía en los emparejamientos, cuando Schulz-Dornburg (2000:127) previamente en el capítulo *Memoria*, en la página de la derecha (impar) normalmente asignada a la disciplina arquitectónica sitúa una escultura. Se trata de *Casa*, 1993, de Rachel Whiteread, en hormigón armado vertido y proyectado, de 4 x 12 x 7 m. (aprox.) situado en Grove Road 193, Londres. Puede tener sentido, cuando comprendemos que se trata del vaciado / ‘negativo’ de una auténtica arquitectura, que se propone como obra escultórica (que recuerda una casa concreta, aunque también podría situarse bajo el concepto *Excavación* como “espacio negativo”). En la página anterior la autora presenta el concepto de *memoria*, precedida por un par de definiciones de diccionario. Este emparejamiento de texto ‘concepto’ en página par y foto (de escultura o de arquitectura) en la página impar, es el procedimiento seguido en la presentación de todos los capítulos.

El emparejamiento de disciplinas utilizando las páginas izquierda y derecha de un libro abierto tiene un referente de gran influencia cultural y nos lo recuerda Colomina (2006:14) en un Pie de foto:

(2) Doble página en Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1954, pp.490 y 491 (ed. cast. cit., pp. 520 y 521), que muestran *L’Arlésienne* de Picasso (1912; aquí fechada en 1911-1912) y el *Edificio de Talleres* de Gropius en la Bauhaus de Dessau (1925-1926).

Aunque esta ‘libresca’ yuxtaposición disciplinar entre una pintura de Picasso y una arquitectura de Gropius es polémica. La arquitecta y docente hispano/norteamericana’ Colomina (2006:14) al consultar con sus colegas esta relación entre “¿cubismo y arquitectura?” todos responden: “ninguna relación”. Como ejemplo Stanislaus von Moos considera un tanto: “precipitadas analogías”, aquellas establecidas por Giedion en 1953 y que son difíciles de mantener hoy en día. “Muchas personas” han manifestado que “relaciones tan simplistas no se pueden establecer”. El hecho es que Von Moos, había sido “secretario de Giedion” y recordaba (a manera de “ocurrencia tardía”) la insistencia del autor, sobre la composición de la última edición del libro, donde las imágenes de esas obras habían de “colocarse frente a frente”. Incluso “Giedion parece haberse dado cuenta de la fragilidad” de la proposición, como si el “argumento se viniera abajo sin el apoyo de las imágenes”.

En este influyente libro que contribuyó a la consolidación del estilo internacional en arquitectura, encontramos no obstante ciertos ecos de uno de los iconos de los modernos tratados de arquitectura. Le Corbusier publica en 1923 *Hacia una arquitectura*, p.107, en la foto de arriba el Partenón, abajo un ‘moderno’ automóvil Delage. En este caso Le Corbusier (1978:107) se limita a unos sucintos pies de foto: *EL PARTENÓN*. De 447 a 434 ant. de J.C. (vista frontal de la fachada con o columnas) y *DELAGE*. Gran Sport 1921 (vista lateral, con misma frontalidad plana que arquitectura, como si fuesen dos cuadros).

Schulz-Dornburg (2000:8) en el epígrafe *El arte abandona el museo*, nos lleva a preguntarnos sobre la ausencia de la pintura en las relaciones interdisciplinares, cuando la primera imagen del libro es del pintor conceptual francés Daniel Buren (incluso sin título): (1) Daniel Buren, *Sin título*, obra llevada por hombres anuncio, París, 1968. Puede apreciarse como 2 hombres pasean por la calle, porta cada uno sendos cuadros rayados iguales (bandas verticales alternas de 8,7 cm.), uno grande de aprox. 60 x 60 cm sobre la cabeza y otro más pequeño pegado a la espalda, formando un conjunto transportado a modo de mochila. Por otra parte, recuerda que en los años setenta, los artistas minimalistas fueron los primeros en presentar su obra no solo “exenta de pedestal sino directamente sobre el suelo” de la plaza, la calle o el parque. Y de hecho la segunda imagen de su libro corresponde a (2) Richard Serra, *Punto de vista*, Ámsterdam, 1971, una obra característica de su etapa de ‘castillos de naipes’ donde unas grandes planchas de acero corten (acaso ‘cuadros gigantes’), dispuestas con una leve inclinación se apoyan levemente unas en otras para mantener su verticalidad conjuntamente.

Un escultor figurativo, Juan Muñoz (comisario en exposición *Correspondencias 5 arquitectos / 5 escultores*) levanta acta de la problemática relación entre Serra y la arquitectura. Apunta una característica concepción de “todo museo”, diseñado para albergar en sus muros a la pintura y, “entre muro y muro, a la escultura”. Muñoz (1982:17) señala un icónico museo moderno, ante el que Richard Serra tuvo que enclavar su escultura de “setenta toneladas a unos metros de la Nationalgalerie” de Berlín, diseñado por Mies van der Rohe. Al respecto, el escultor adoptó una actitud ‘definitoria’ que incluso le lleva a Muñoz a inventarse el término “miopismo” para expresar la cortedad de miras:

Puesto que para emplazar su obra era necesario reforzar la estructura del edificio, dejó entrever que ello era más bien consecuencia del miopismo de Mies que condicionante del potencial de la escultura (Muñoz, 1982:17).

La paradoja observada por Muñoz (1982:17) nos descubre que Mies (influencia paradigmática desde la arquitectura sobre el minimalismo escultórico), siempre “favoreció esculturas” de referencia “antropomórfica o decorativas” a lo Henry Moore, para “subrayar así la claridad abstracta” de sus edificaciones.

Esta concepción de Mies que tiene el escultor Muñoz también es compartida por el arquitecto y docente Fernández-Galiano (1999:21) quien señala que la “arquitectura moderna se limitó a usar el arte de contrapunto”, aprovechando su densidad expresiva para “subrayar por contraste la abstracción” silenciosa de los volúmenes. Y alude directamente a Mies cuando elige personalmente al escultor alemán Kolbe, quien coloca una figura femenina clásica (tomada directamente de un parque de Berlín) en su Pabellón de Barcelona de 1929. La presencia orgánica de esta figura “enfatisa la exactitud geométrica” de un espacio realmente exquisito (inaugurado por Alfonso XIII), pero “no entabla un diálogo igualitario” con la arquitectura. Un papel similar de pequeño ‘acento’ contrastante es el asignado generalmente a grandes escultores como “Henry Moore, Calder o Chillida” durante la segunda mitad del siglo, confrontados con los grandes prismas acristalados de la arquitectura moderna.

Un mejor entendimiento se puede apreciar en otras generaciones de escultores y arquitectos pioneros en la colaboración, tal como señala Schulz-Dornburg (2000:8) cuando observa que el germen de una “disolución de jerarquías culturales” establecidas, se “sembraron en los años sesenta”. El *zeitgeist* les contagió la “esperanza” de que se podían “modificar las antiguas estructuras” (todavía muy arraigadas) mediante el poder de la convicción y “la razón.” Pintores, escultores y arquitectos internacionales como Daniel Buren, Richard Long, Vito Acconci, Andy Warhol, Gordon Matta-Clarck, los Smithson, Archigram, Archizoom y el Team X, fueron “pioneros de las obras a caballo entre el arte y la arquitectura”, iniciaron los cimientos para un “diálogo continuado sobre una cultura más popular”.

No obstante Muñoz (1982:18) nos recuerda confrontaciones recientes a cargo del ‘conflictivo’ Serra, cuando los arquitectos Piano y Rogers (italiano e inglés) “se negaron a la instalación” de una gran curva de acero (= escultura) obra de Serra, en las inmediaciones de ‘su’ Centro de Arte Georges Pompidou (icono de la cultura francesa contemporánea). Los arquitectos aducen que el “público no podría entrar” por la boca de metro adyacente, a lo que el escultor respondió jocosamente que tal vez se referían a que, para hacerlo, el público tenía que “dar la vuelta a la escultura.”

No menos irónica es la referencia histórica que Fernández-Galiano (1999:21) hace a Miguel Ángel, Siloé o Bernini que hubieran considerado “redundante la colaboración” entre arquitectos y artistas: para ellos “no existía cesura” entre esculturas y edificios. Una concepción acorde con las exigencias del “cinismo contemporáneo” que augura “excelentes resultados” a esa colaboración (cuestionada), “siempre que el arquitecto y el artista sean la misma persona”.

Muñoz (1982:18) aporta una última referencia a Serra, quien reniega de los arquitectos, cuando “se negó a colocar dos grandes piezas” en la Western Plaza de Washington, D.C. por considerar que “su lenguaje está siendo manipulado” y presentado como columnas. Por su parte el irónico arquitecto autor de la plaza, Robert Venturi afirmó que: “él podía utilizar el lenguaje de cualquier artista, incluido el mismo diablo, de la forma en que quisiera”. No obstante, el ‘revoltoso’ Richard Serra (1938) parece haber encontrado una perfecta complicidad (una ‘boda’ metafórica) con su compatriota y ‘joven’ amigo el arquitecto (Premio Pritzker) Frank Gehry (1929), cuando en el Guggenheim Bilbao consiguieron una perfecta integración de curvas: las escultóricas de acero corten y las arquitectónicas de titanio.

Una boda real es el macro proyecto escultórico de Antoni Miralda. Guillen (1988:124) explica ‘las obras’ *Honeymoon*. Barcelona (España) – Nueva York (EE.UU.) agosto 1986 hasta agosto 1992. Incluye noviazgo, pre-nupcias, banquete Import-Export, despedida de soltero/a, procesión nupcial, ceremonia de la boda, luna de miel y nacimiento de un doble monumento. Este trabajo interdisciplinar e intercultural consta de:

[...] una serie de actos, ceremonias y celebraciones que Antoni Miralda ha creado para festejar la boda imaginaria entre dos monumentos que se miran desde ambos lados del Atlántico: el monumento a Colón, en el puerto de Barcelona, y la estatua de la Libertad, en la bahía de Nueva York (Guillen, 1988:124).

Miralda subraya el hecho de que ambos monumentos fueron erigidos casi simultáneamente hace cien años. Es un “tributo al intercambio” de productos, ideas y costumbres (cultura) que han vinculado el “Viejo y el Nuevo Mundo” desde el descubrimiento de América. La unión imaginaria (‘por poderes’) de los dos monumentos (*Colón* y *Libertad*) se celebra con una serie de “actos culturales” que tienen lugar en “Barcelona y Nueva York” a partir de 1986, hasta 1992, año en el que se celebra el 500 aniversario del primer viaje de Colón. Es el proyecto más complejo (múltiples disciplinas implicadas) y duradero de Miralda, también el que le ha hecho “más popular.”

Su popularidad queda reflejada (años después de concluir) en una guía de escultura de Barcelona a cargo de Tolosa y Romani (1996:65) que ‘señalan’ a Miralda en el Monumento a Colón. El artista catalán Antoni Miralda “impulsó su boda con la estatua de la Libertad” de Nueva York, que “se celebró el día de San Valentín de 1992”. La cultura italiana también está representada por el supuesto origen de Colón (Cristoforo Colombo), posiblemente nacido en Génova en 1451. El monumento fue inaugurado en 1888 con motivo de la Exposición Universal de Barcelona, elaborada en bronce (piedra arenisca y también hierro estructural), tiene 58 m / 7,2 y la estatua de Colón fue realizada por el escultor Rafael Atché y la base / pedestal por el arquitecto Gaietà Buïgas. Tolosa y Romani destacan también el trabajo de otros escultores (con obras en la base) que participaron en el Monumento a Colón: Eduard Alentorn, Pere Carbonell, Josep Carcassó, Manuel Fuxà, Josep Gamot, Josep Llimona, Frances Pagès, Agapit Valmitjana, Antoni Vilanova.

Este trabajo escultórico colectivo envuelve parcialmente la base arquitectónica de la escultura de *Colón*, que también es una parte muy importante en la escultura de *Libertad* en Nueva York, base/edificio construido por el arquitecto estadounidense Richard Morris Hunt, con la colaboración del ingeniero Charles Pomeroy Stone. Resulta bastante conocido el hecho de que la Estatua de la Libertad de Nueva York tiene estructura del ingeniero Gustave Eiffel y que el prestigioso arquitecto Eugène Viollet-le-Duc se encargó de los cobres del recubrimiento. Fue inaugurada con retraso en 1886 (la Torre Eiffel en 1889), como regalo del pueblo francés al pueblo estadounidense por el centenario de su Declaración de Independencia (4 julio 1876). Mide 93 metros y solo la cara tiene aproximadamente 3 metros (hasta la base de la corona, según foto junto a una señora del 17 de junio de 1885, desembalando la cara).

Alguno de los escultores que trabajaron en la base de la escultura de *Colón* fue ‘protagonista’ en el *Arco de Triunfo*, que se construyó como pórtico de entrada a la Exposición Universal de 1888, junto al Parque de la Ciudadela. Tolosa y Romani (1996:75) indican que los arquitectos Josep Vilaseca y Josep Reynés optaron por unas dimensiones (25 x 27 x 9 m.) de proporciones clásicas, pero utilizando “ladrillos autóctonos” (rojo vivo y también mármol). El escultor Josep Llimona planteo un relieve en la fachada principal que representa a “Barcelona acogiendo a los participantes” en la Exposición, mientras que, en la fachada posterior simboliza la “entrega de galardones” a los participantes de la Exposición.

Estamos apreciando como en el siglo XIX se da algo más que una correspondencia entre arquitectura y escultura, con la mediación de grandes monumentos dotados de gran

carga semántica, donde la escultura es naturalmente soportada por la arquitectura. El escultor Juan Muñoz (1982:17) en *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores* propone una curiosa evolución disciplinar (tan primitiva que casi complacería a Oteiza). Ante la “infinitud” espacial el “hombre primitivo levanta una piedra” (para nosotros una escultura) y, “junto a ésta, otra” (todavía una escultura) y, “sobre las dos”, dando así “comienzo al desorden formal, una tercera”. Techo, o emplazamiento funerario, “el dolmen”, con el paso del tiempo y el olvido, ha devenido “símbolo de su propio misterio arquitectónico”, según el escultor (Muñoz).

En estas relaciones entre escultura y arquitectura Tolosa y Romani (1996:66) nos aportan un par de esculturas en Barcelona, *Joan Salvat Papasseit y Ròmul Bosch i Alsina* (1986 / 1992 - Portal de la Pau / Moll de la Fusta). Se trata de unas esculturas del “arquitecto y escultor luxemburgués” Robert Krier, que rinden homenaje a dos personajes barceloneses muy relacionados con vida marítima de la ciudad (como *Colón*). Uno es *Joan*, “poeta vanguardista” que había trabajado en el Moll de la Fusta (cargando y descargando madera). El otro es *Ròmul*, alcalde de la ciudad e impulsor de la reconstrucción y “ampliación del puerto” a principios del siglo XX. No obstante, el dato que más nos interesa ahora además de sus dimensiones (4 x 1,65 x 1,95 m. Bronce y basalto), es que las esculturas se han colocado sobre “dos bases de basalto diseñadas por el arquitecto Léon Krier”, hermano del escultor.

Se trata de un ejemplo paradigmático para las citadas *Correspondencias*, pues tenemos a un escultor (Robert, que además es arquitecto = irónica solución ideal) que realiza su trabajo en bronce y que coloca sobre una base ‘arquitectónica’ de piedra realizada por su hermano (Léon) arquitecto y que casualmente está presente en la exposición de 1982 *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*.

Léon Krier (1946, Luxemburgo) constituye un curioso caso de arquitecto que hace ostentación de no haber construido nada (“Soy arquitecto porque no construyo”), aunque además de su práctica docente, tiene edificios, plazas y proyectos urbanísticos construidos, pero en la citada exposición aparece como arquitecto dibujante, mientras que paradójicamente su hermano Robert no aparece como escultor en la citada exposición. Giménez / Muñoz (1982:52) exponen junto a sus dibujos algunos de sus escritos interdisciplinares: “Una ciudad organizada en: espacios públicos y domésticos / monumentos y entramado urbano / arquitectura y edificación / plazas y calles / y en esta jerarquía.”

Giménez / Muñoz (1982:53) exponen unos dibujos (perspectiva de 21 x 97 cm.) de Léon Krier correspondientes a *Monumento con banderas rojas (descoloridas)*, 1974. Se aprecia una montaña (a modo de pedestal natural), con estructura prismática hueca (solo pilares y vigas) y con dos cortinas colgadas sobre barra horizontal, que son agitadas por el viento. También expone un proyecto (no realizado) relacionado con la cultura francesa, *Los nuevos barrios de La Villette en París. Plaza local y pórtico*, 1976. Dibujo, 18,6 x 17,1 cm. Allí destaca una enorme escultura sobre pedestal, un personaje de pie con la mano derecha indicando (como estatua de Colón) y sorprendentemente cubierto en la parte superior por una tela (tipo monumento antes de su inauguración) y con un perro a sus pies.

Otra curiosidad relacionada con esas *Correspondencias* de 1982 es que, entre los cinco escultores seleccionados, no aparece el propio escultor/comisario Juan Muñoz, pero tampoco su esposa / escultora Cristina Iglesias, que en 1999 recibirá el Premio Nacional de Artes Plásticas en España. Y que será un ejemplo contemporáneo de colaboración entre escultura y arquitectura, como en su prestigiosa obra *Portón-Pasaje*, puerta de entrada a la ampliación del Museo del Prado, de Rafael Moneo en 2007. Cristina Iglesias se califica como una escultora-constructora atraída por la arquitectura, y así lo evidencia su trabajo de diseño del entorno del Centro Botín y los Jardines de Pereda en Santander con el proyecto *Desde lo subterráneo* (2017) que consta de cuatro pozos y un estanque. A destacar que el citado marinerio edificio Botín que ‘embellece’ Cristina Iglesias es de Renzo Piano, uno de los autores (Piano & Rogers) del parisino Centro Pompidou (ecos de cultura italiana y francesa).

En *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, concretamente en el epígrafe *El arte abandona el museo* se explica como este “proceso fue gradual.” Utilizando una terminología museística similar a la utilizada peyorativamente por Annie Le Brun en 2018 (*White cube*), ya en el 2000 Julia Schulz-Dornburg (2000:8) se hace eco del cuestionamiento del museo tradicional. Entendido como entorno especializado y protegido creado “por y para una élite cultural”, de modo que las exposiciones “fuera de” las paredes de la “caja blanca” del museo son “más públicas y accesibles”. Este pensamiento lo ilustra con la primera imagen del libro (ya comentada) Daniel Buren, *Sin título*, París, 1968, donde unos cuadros conceptuales son paseados por la calle. El pedestal (arquitectónico o no) en tanto parte de la concepción museística convencional también es cuestionado:

Los modos convencionales de presentar la obra de arte, tales como el uso de grandes pedestales, han sido gradualmente abandonadas en aras de una relación más próxima entre la obra y el espectador (Schulz-Dornburg, 2000:8).

Al respecto es muy revelador el título elegido por Maderuelo (1994:13) para su ensayo, *La pérdida del pedestal*, que previamente fue el de uno de sus seminarios. Con él hace referencia “metafórica” al “ocaso de la escultura monumental” y a una renovación que ha comenzado a finales de los años sesenta, cuando muchos de los “antiguos valores y recursos”, entre otros el “emblemático pedestal, han desaparecido” para dar paso a “nuevos conceptos de escultura”. En este sentido se genera la idea de un arte más específico de los “espacios públicos”. Unas nuevas actitudes artísticas que van más allá de la escultura, que son reflejo y consecuencia de los “cambios ideológicos, sociales, económicos y políticos” que caracterizan la época actual.

No obstante, el pedestal puede ser reciclado, escultóricamente reinterpretado en una sofisticada pirueta conceptual, donde la escultura se apodera del soporte arquitectónico, le quita peso visual y lo lleva metafóricamente (también literalmente) a lo más alto. Beatriz Colomina (2006:155) hace pedagogía de una escultura ‘muy’ pública de Rachel Whiteread, *Monument*, Trafalgar Square, Londres, 2001. Previamente la escultora ya había “conquistado la pared” arquitectónica utilizando yeso y hormigón como en la “arquitectura brutalista”, por ejemplo, en de *House* (1993), para luego cambiar a la “delicada arquitectura” transparente de *Monument* (2001), una réplica en resina de un “plinto vacío” en Trafalgar Square. Esta obra la sitúa “encima del plinto de granito original” pero invertido (boca abajo), formando una simetría vertical en espejo, a modo de su “fantasmal imagen especular”. Esta pieza que podría interpretarse como metalenguaje escultórico/arquitectónico, tiene una altura de 3,6 metros y un peso de 11,5 toneladas, *Monument* es la “obra de vaciado más grande” jamás hecha en resina. Semánticamente se podría decir que la escultora “por fin está dentro de la pared”, como sugiere una fotografía de la obra casi acabada publicada en *The Independent Magazine*, donde Rachel Whiteread aparece incluso “mirándonos desde el interior” de las superficies transparentes de *Monument*.

En un sentido similar de interacción entre escultura y arquitectura Fernández-Galiano, (1999:21) con el lingüístico título de *Textos tejidos*, se hace eco de una exposición en Madrid, que manifiesta las “formas de colaboración entre arquitectos” y artistas a través de cinco ejemplos recientes en diferentes ciudades europeas. La exposición de 1999 en la galería Elba Benítez titulada *Del paisaje a la lámpara*, propone cinco “experiencias de colaboración entre arquitectos y artistas”, que por su armonización parecen “enhebradas” con la común voluntad de “desdibujar los límites de disciplinas” y

autorías. Acotan un amplio territorio disciplinar que va desde el diseño urbano y la jardinería hasta la edificación y el interiorismo. En la doble exposición (arquitectura/escultura) *Del paisaje a la lámpara*, los proyectos son de muy diferente naturaleza y escala, que se extiende “desde el paisajismo” de la Expo de Lisboa o los jardines frente al Museo de Bellas Artes de Amberes “hasta la iluminación” de uno de los edificios de la Exposición Internacional de Emscher Park, en la cuenca del Ruhr.

Fernández-Galiano (1999:21) destaca como para Lisboa, el arquitecto Joao Gomes da Silva y la artista Fernanda Fragateiro realizaron un lírico *Jardín de Ondas* como espacio de recreo para los visitantes de la Expo 98, en la forma de una pradera suavemente modelada cuyas ondulaciones “evocan las olas” de la ribera del Tajo. Nos cautiva especialmente el trabajo acuático en Amberes, de la escultora Cristina Iglesias ha colaborado con los arquitectos Robbrecht, Daem y Van Hee, que diseñaron el entorno del Museo de Bellas Artes de dicha ciudad para construir un estanque reflectante, cuyo fondo es un bajorrelieve de formas vegetales y que al llenarse y vaciarse periódicamente se transforma de espejo en abismo.

Con nocturnidad en Gelsenkirchen Dan Flavin realizó uno de los últimos trabajos de su carrera (1933-1996) consistente en una “instalación luminosa en el atrio de vidrio” de un edificio de oficinas y laboratorios, construido por el arquitecto Uwe Kiessler, cuyo desarrollo horizontal junto a un “pequeño lago se subraya” con las características “luces fluorescentes” del artista. Fernández-Galiano (1999:21) también comenta la colaboración en la Biblioteca de Eberswalde (Alemania) de los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron y el artista fotógrafo de Düsseldorf Thomas Ruff. Este imprime (a modo de tatuaje ‘tejido’) sobre la fachada de vidrio y hormigón, su archivo de fotografías y recortes de prensa, con referencias a la historia de Alemania, que se “entretajan escépticamente” con representaciones de “temas culturales o científicos.”

Y finalmente nos fijamos en una quinta propuesta (también 5 en 1982 con las *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*) que se expone en la galería Elba Benítez, de la que Fernández-Galiano (1999:21) se hace eco y que recoge un proyecto narrativo que se desarrolla en Barcelona (aunque no pasa por el monumento a Colón). “Tejiendo un texto histórico” en la malla física de la ciudad (reticulada por el Plan Cerdá), encontramos la *Línea de la Verneda*, realizada por el catalán afincado en Nueva York Francesc Torres con los arquitectos del Ayuntamiento de Barcelona. Se trata de una delgada banda de acero, hormigón y resinas que se extiende a lo largo de los 1.500 metros de un nuevo bulevar en una zona popular del ensanche barcelonés (San Adrián de Besós), sepultándose

en cada cruce de calles y volviendo a emerger para servir de soporte a la narración abreviada de la historia del barrio. Memorial colectivo y poesía visual a la manera de Joan Brossa, la obra de Torres ofrece una metáfora de la condición discontinua de la huella que deja en el mundo un trayecto biográfico; constituye un testimonio de su tenaz compromiso con la identidad coral de las comunicaciones privadas de voz, y un jalón de su tránsito personal de las instalaciones al relato que tan nítidamente manifiesta la prosa lacónica de su último libro, *The Repository of Absent Flesh*. En las imágenes aparece sobre el pavimento una letra A mayúscula y más tarde una B mayúscula (también inclinada), distanciadas por una línea *Verneda* discontinua sobre la que se han grabado textos.

Precisamente el poeta vanguardista Joan Brossa hace años que tiene un conjunto de obra escultórica (incluso con letras) en Barcelona. Tolosa / Romani (1996:136) nos presentan los datos de *Poema visual (Poema visual transitable en tres tiempos. Nacimiento, camino -con pausas y entonaciones- y destrucción)* 1984. Esta obra pública de Joan Brossa se sitúa en los Jardines de María Cañardo (Velódromo de Horta), es de piedra artificial (hormigón) y la letra A (la mayor) mide 12 x 3,5 x 1 metros. Consideran que el “poema transitable” de Joan Brossa (1919-1998), está “magistralmente integrado en el parque” (alrededor del velódromo) y entienden que es una “alegoría del proceso evolutivo” que sufren ([...] y *destrucción*) los seres y las cosas. Una letra A mayúscula gigante está construida por grandes bloques de piedra y funciona como de “pórtico al parque” (escultura que construye un dolmen arquitectónico) e inicia (alfabéticamente) el metafórico recorrido. Diversos signos de puntuación (puntos, comas, interrogaciones, signos de exclamación, paréntesis, etc. a modo de asientos) sobre el césped, hacen referencia a la “transformación de la A inicial”, que al final del recorrido reaparece en forma de ruina. Las amplias vistas y perspectivas que ofrece el Velódromo de Horta (de los arquitectos Esteve Bonell y Frances Rius, 1982-1984, ofrece una calidad reconocida), situado en el límite entre el norte de la ciudad y la sierra de Collserola, han favorecido que esta obra literaria / escultórica / arquitectónica / urbanística de Brossa sea una “lograda integración de poesía, escultura y urbanismo”.

Una década después Tolosa / Romani (1996:50) nos presentan otra obra de Joan Brossa, *Barcino*, realizada en 1995 y situada en la muy transitada (y peatonal) Avenida de la Catedral. Es de bronce y todo el conjunto expandido por el suelo tiene la misma altura (aprox. 1 m.) y soporta mucha ‘historia’ (semántica incluso). La escultura ubicada donde se hallaba la muralla, es un “homenaje a la Barcino romana”, y es un claro “indicador” (con el que te tropiezas y al que se suben los niños) de que allí se encuentra “la parte más

antigua” de la ciudad. Las “siete letras” de la palabra BARCINO incorporan “símbolos universales”, como el sol y la luna, y configuran un sugerente “poema visual”. Esta obra en cierta medida dialoga con otra obra artística al otro lado de la plaza, donde se erige el “edificio del Col·legi d’Arquitectes [COAC]”, en la fachada del cual destacan los “frisos de Picasso” realizados sobre hormigón armado. Podría decirse que en ese punto urbanístico confluye la cultura: literaria, escultórica, pictórica, arquitectónica.

Con Joan Brossa tenemos una conexión con la cultura francesa pues el poeta catalán reconoce la influencia de Mallarmé, incluso más que Apollinaire, que le inspiran la creación de la poesía visual. Esta cultura libresca se homenajea en otra obra escultórica de Brossa titulada *Llibre (Homenaje al libro)*, es de 1994 y está situada en el cruce de Gran Vía con el Paseo de Gracia, fue diseñada por el artista plástico Josep Pla-Narbona. Consta de un libro abierto (bronce) en posición inclinada de lectura, sobre una semiesfera azul a modo de tentetieso, sobre peana prismática con la firma Brossa.

Casualmente encontramos en Barcelona una inestable / indiferente base escultórica similar. Tolosa / Romani (1996:91) describen *Una habitación donde siempre llueve*, 1992. La obra de Juan Muñoz está situada en la Plaza del Mar, es de hierro, bronce y mármol, con unas dimensiones de 2,9 x 4,7 x 7,9 metros. Consiste en una jaula metálica en cuyo interior hay cinco “figuras de bronce en forma de tentempié” (base esférica similar al globo terráqueo en la estatua de Colón del puerto). El escultor madrileño Juan Muñoz escogió este emplazamiento por la “proximidad con el mar”, el acuario y el puerto. Su obra aporta una “reflexión poética” a este entorno.

Es curioso que este escultor que vimos como comisario en Madrid diez años antes (*Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*), en el festivo año olímpico de 1992 resuelva la relación arquitectura / escultura con una integración en la misma persona (como ya vimos irónicamente con Fernández-Galiano refiriéndose al escultor/arquitecto Bernini). En este caso podría interpretarse que la tipología arquitectónica elegida por Muñoz corresponde a una romana clásica, con 2 bóvedas semicilíndricas (rebajadas), yuxtapuestas longitudinalmente 7,9 metros y quizá aludiendo así a la tradición romana de Barcino (como Brossa) con las bóvedas de cañón. Incluso en un arrebatado de erudición arquitectónica el escultor recuerde el mismo tipo de bóveda semicilíndrica que también yuxtapuesta, (6 veces) configura el conocido *Museo Kimbell de Bellas Artes*, Fort Worth, Texas, 1967-1972, del influyente arquitecto norteamericano Louis I. Khan (1901-1974).

Monse Guillen (1988:129) nos recuerda el momento (poético) culminante de *Honeymoon Project*, Barcelona (España) – Nueva York (EE.UU.) de Antoni Miralda. Se

trata de unos actos ceremoniales a desarrollar en más de “20 ciudades” de todo el mundo para celebrar en 1992 el 500 aniversario del descubrimiento de América por Colón. Como las dos esculturas (*Colón y Libertad*) están situadas en el mismo paralelo terráqueo (alrededor de 40° N) y son de la misma edad, se procede a *La boda*. El “cortejo nupcial” formará parte del “desfile de la Hispanidad en la Quinta Avenida” de Nueva York. Los miembros de las familias y los regalos de la ceremonia estarán representados por “carrozas/artefactos nupciales” a escala. Una gran carroza circular portará una descomunal tarta nupcial con alimentos procedentes del intercambio entre el Nuevo y el Viejo Mundo (tomate, patata, tabaco, maíz, trigo, etc.). Y como remate de la tarta, en el lugar habitualmente ocupado por los muñequitos de los novios, estará un gran globo terráqueo, del que emergerá en Europa la mano ‘indicativa’ de Colón, y de América emergerá la antorcha de Libertad. Además:

Allí estarán los blue-jeans y el cinturón para el padrino, el gorro frigio de Marianne para la madrina, el vestido de novia... y también los distintos regalos a los novios, enviados desde diferentes países. Fecha prevista: 1992 (Guillen, 1988:129)

Teniendo en cuenta que este texto / proyecto se publica en 1988, hacemos una elipsis narrativa (nos saltamos 1992) y atendemos al recuerdo que del proyecto tiene el propio Antoni Miralda en 2016. En una entrevista en prensa que significativamente Díaz-Guardiola (2016:23) titula *En un museo me siento asfixiado*, en referencia a la exposición *Antoni Miralda Made in USA*, Macba 2016. PREGUNTA: “Uno de los proyectos por el que más se le conoce” es *Honeymoon*, con el que desposó al monumento barcelonés a Colón y a la Estatua de la Libertad. “¿Todavía se soportan los dos?”

RESPUESTA A.M.

No he tenido noticias de ellos últimamente, (el proyecto culminó en 1992). La verdad es que los fastos del V centenario del Descubrimiento fueron bastante tristes, con un idealismo equivocado que provocó reacciones en muchos países en torno a la traza colonial y que supuso la mutilación de muchos monumentos de Colón (Díaz-Guardiola, 2016:23).

Añade Miralda en la entrevista de Díaz-Guardiola (2016:23): el “interés continúa” porque ambos son iconos que siguen contando cosas y están ligados a “muchas problemáticas aún por resolver”.

De gran relevancia para nuestro trabajo es el hecho de que la referencia sobre el *Honeymoon Project* de Miralda procede de una revista interdisciplinar con acrónimo: *ARDI / bimestral sobre arquitectura, interiorismo, mobiliario, diseño industrial, grafismo*,

moda, arte. Así podríamos interpretar: AR= arquitectura / arte. DI= diseño industrial / interiorismo.

La lengua de intercambio para la monumental boda de Miralda (residente en Nueva York), también se duplica, así tenemos el inglés para el Nuevo Mundo y el castellano para el Viejo mundo. A Beatriz Colomina (2006:5), profesora española que imparte docencia en Estados Unidos le sucede una problemática equiparable, cuando define el título de su libro:

Doble Exposición, [Arquitectura a través del arte] en inglés *Double Exposure* (ya no se pensar en castellano) se utiliza aquí en el sentido fotográfico de dos imágenes superpuestas, o mejor, dos fotografías en un mismo negativo, una misma emulsión, suspendidas en un único medio (Colomina, 2006:5).

Ella al pensar (pensamiento y lengua en interacción) en su medio profesional, la arquitectura, pone como ejemplo de este doble pensamiento el cristal de un gran ventanal panorámico, que de noche refleja el interior de la casa y lo sobrepone a una vista del exterior. En este sentido de:

[...] dislocación en el espectador (el habitante de la casa o el que contempla una fotografía de doble exposición, quizás incluso al que contempla cualquier obra de arte) refleja también el de la autora: ¿dónde estoy?, ¿qué hago aquí?, ¿quién soy? (Colomina, 2006:5)

A modo de manual de autoayuda, se propone la propia escritura y donde la dualidad anunciada en el título implica que mayoría de estos “textos” se han escrito con un sentido profundo de “dislocación”:

[...] hablando de arte cuando yo no sé nada de arte, en un mundo que no reconozco, en un lenguaje que me es ajeno... Como una extranjera en un país nuevo que aprende la lengua al intentar hablarla, *Doble Exposición* significa textos sobre el arte escritos desde la arquitectura (Colomina, 2006:5).

O desde otra lectura, indicada en el subtítulo, *la arquitectura a través del arte*, matiza Beatriz Colomina (2006:5) el sentido profundo de lo que se está buscando no es tanto el arte, como la arquitectura en el arte. Así pues: “aprender arquitectura escribiendo sobre arte”. La arquitecta en su texto hace una sofisticada práctica tautológica (‘auto reflectante’): “Mirando desde mi casa” (la disciplina de la arquitectura) hacia afuera (el arte), “veo el interior reflejado en el cristal” como por primera vez.

Otra doble exposición con reflejos cristalinos entre la escultura y la arquitectura nos la ofrece Emma López Bahut (2015:302) en su tesis sobre Oteiza. Para analizar las

“transferencias de la escultura de Oteiza a la ciudad” utiliza como referencia la fotografía (Fig. 105), realizada en torno a 1958. Esta imagen con natural superposición de imágenes (sin manipular) ayuda a “entender la mirada del escultor a la ciudad”, concretamente en la que vive en ese momento. Oteiza se encuentra en el interior de su casa en Irún (diseñada por él y compartida con el escultor y amigo, Nestor Basterrechea). Se observan algunas de sus piezas escultóricas sobre el radiador, una mesa baja con más obras, una puerta abierta al fondo:

Parece que Oteiza está sentado, con una cámara de fotos, mirando al horizonte y dispuesto a hacer (o incluso haciendo) una fotografía. Pero, ¿qué está captando? El reflejo en el vidrio de la ventana permite descubrir que su mirada se dirige a una de sus Cajas vacías elevada en un pedestal, situada en el exterior. Al mismo tiempo, en ese vidrio se refleja el entorno urbano y, en la lejanía, el paisaje natural. Y desde esta posición exterior, junto a la Caja vacía, pero sin reflejarse, es el espectador el que toma la fotografía y no Oteiza, como parece ocurrir en un primer momento (López Bahut, 2015:302).

En el epígrafe *La casa que construyó a Gehry*, Colomina (2006:112) se interesa por una obra que también habla de sí misma, se trata de la misma casa que ya vimos estudiada por Ábalos, es la casa que Gehry se hizo / reformó para sí mismo (y que le hizo mundialmente famoso) en Santa Mónica, Los Ángeles (1977-78 + 1991-1992). A través del tiempo y múltiples entrevistas Gehry ha ofrecido “diez posibilidades diferentes” de identificación y ha ido presentando un atractivo espectro de “lecturas precocinadas”. El arquitecto teje toda una serie de “explicaciones intersecantes que forman una trama”, una estructura abierta a través de la cual la “casa es vista y no vista al mismo tiempo”.

Colomina (2006) nos ofrece “diez historias, diez hebras del tejido” de Gehry. 1 Casa polémica. 2 Casa de *striptease*. 3 Casa acogedora. 4 Casa en construcción. 5 Casa informal. 6 Casa obra de arte. 7 Casa museo. 8 Casa teatro. 9 Casa de juego. 10 Casa diván. En cada uno de los apartados y a modo de introducción, se reproduce unos fragmentos del texto original de Gehry.

El otro hito arquitectónico que ha Gehry le da proyección estelar es el Guggenheim de Bilbao, tal y como Guasch y Zulaika (2007:5) lo leen años después de su inauguración: “El futuro ha sucedido ya”. ¿Qué podemos aprender del “efecto Guggenheim”? El milagro en cuestión es, desde luego, la obra maestra de Gehry en Bilbao. Después de su polémica inicial (a la que Zulaika contribuyó en 1997 con *Crónica de una seducción*) ya es considerado un “hito urbanístico” singular, el edificio ha demostrado satisfactoriamente su relevancia fundamental en la “transformación de los paisajes urbanos” (incluso tan

industrialmente degradados, como en Bilbao). Es la historia del “arquitecto como héroe” y, tal como creían los “griegos”, de la arquitectura como “la primera de las artes *-arché-*”. Con este triunfo, Miralda (irónicamente) podría estar preparando otra ‘boda’ (en este caso arquitectónica) entre un museo y una ópera, ambos unidos por el costo económico: “El Guggenheim Bilbao hizo por los vascos lo que la Ópera de Sidney había hecho por Australia”.

En este juego de duplicidades Colomina (2006:6) apunta que *Doble Exposición* tiene también “un sentido lingüístico”. En este “sentido” nos surge cierta ‘perplejidad’ cuando la autora confiesa que:

A pesar de que mi primera lengua es el castellano, todos estos textos se escribieron originalmente en inglés, aunque a veces fuera para publicaciones en otras lenguas como el francés, el flamenco e incluso el mismo castellano (Colomina, 2006:6).

Argumenta Beatriz Colomina que el inglés tampoco es “una lengua natural” para ella, puesto que no lo aprendió de verdad hasta llegar a Nueva York. Eso fue a principios de los ochenta y ya casi con treinta años, mientras “lo hablaba, lo leía e incluso lo escribía, como si ya lo supiera”. Por eso la arquitecta y escritora considera que: “los textos están en realidad suspendidos entre dos lenguas”. Y en consecuencia el libro *Doble (Exposición)* de la autora española está traducido para España por Alfredo Brotons, en un juego de reflejo’s (próximo al metalenguaje):

[...] escribo este prólogo en castellano, /
lo traduzco al inglés mentalmente de vez en cuando, /
como si quisiera asegurarme de lo que pienso (Colomina, 2006:6).

La pareja (solo ‘textual’) Guasch / Zulaika (2007:6) hacen otro paralelismo (edificios y arquitectura/arte) con el Guggenheim de Bilbao:

Y de un modo similar a lo que ocurrió con el Centre Georges Pompidou, cuyo verdadero impacto radicó en el trabajo “brutalista” de los arquitectos más que en el análisis de la colección permanente.

Puesto que también en el caso del Guggenheim explicado por Guasch / Zulaika (2007), su “poder emblemático” radica en el “trabajo del arquitecto”, Piano & Rogers en París y Gehry en Bilbao, quien, con su manera de concebir el edificio como un conjunto de volúmenes, que tanto “pueden proyectarnos al ámbito escultórico como al arquitectónico”.

Es lo que se conoce como “arquitectura escultural” y que resuelve con un creador único la problemática relación (‘divorcio’) entre escultura y arquitectura (‘*correspondencias*’).

Resuelta esta dualidad etimológica del contenedor, nos planteamos el contenido de un museo, también en Bilbao. La problemática va más allá del emparejamiento, cuando en una exposición se intentan integrar obras muy heterogéneas. Es el caso ya señalado del Museo de Bellas Artes de Bilbao en la conmemoración de sus 110 años de existencia que exhibe los obras y artistas más reconocibles, que según su dirección son: Lucas Cranach el Viejo, José de Ribera, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Zurbarán, Martin de Vos, Orazio Gentileschi, Francisco de Goya, Paul Gauguin, Mary Cassatt, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Francis Bacon o Antoni Tàpies, entre otros muchos pintores y escultores de muy diferentes épocas y estilos. Además de fotografías de Alberto Schommer o Gabriele Basilico, obra gráfica de Joseph Beuys o David Hockney, un busto en piedra procedente de Palmira fechado en el siglo II d. C. o la refinada selección de piezas de arte japonés del legado Palacio-Arechabaleta.

Solo un reconocido escritor (Premio Nacional de Literatura / Narrativa 2009), Kirmen Uribe, con Licenciatura en Filología Vasca y Posgrado en Literatura Comparada en Trento, se atrevería a organizar en 2018 un relato expositivo comparado con obras de arte tan heterogéneas. Su secreto es el *ABC. El alfabeto* [...] (que enseguida continuaremos revisando) y quizá pueda tener en consideración la concepción del museo que aporta el escritor francés Malraux, que además fue ministro de cultura durante una década ‘gloriosa’ (1959-1969).

Colomina (2006:49) se interesa por la concepción André Malraux (1901-1976) quien comienza su *Museo sin muros* reflexionando sobre la transformación de la “obra de arte” en el contexto del museo. Malraux sostiene que el museo es el lugar en el que “la obra de arte se constituye como tal.”

Un crucifijo románico no era considerado por sus contemporáneos una obra de escultura, ni la Madonna de Cimabue un cuadro... Los museos han impuesto al espectador una actitud enteramente nueva hacia la obra de arte. Pues han tendido a enajenar las obras que reúnen, de sus funciones originales y a transformar incluso los retratos en “cuadros” (Colomina, 2006:49).

Otro escritor que aporta una peculiar concepción de los espacios (incluso museísticos) es Borges. Santiago Amón (1982:11) le pregunta “¿Qué espacio resulta más laberíntico? ¿El que a través de una compleja y tortuosa sucesión de galerías conduce a una salida única y de difícil hallazgo, o aquel otro que, espejo de sí mismo en todas sus orientaciones, no tuviera ni salida ni entrada?” Se trata de una disyuntiva que propone

Jorge Luis Borges sobre el texto (inventado por él, sin duda alguna) de una “vieja leyenda oriental” que se orienta a favor del segundo de sus extremos (la ausencia). Amón (1927-1988) que estudió Filosofía y Letras y ejerció de influyente escritor / crítico de arte, presenta en este relato a dos reyes como protagonistas directos, pero indirectamente también está presenta la escultura y la arquitectura. Amón en la introducción a Borges cuenta que en Babilonia un monarca ordenó a sus “magos y arquitectos” (quizás incluso escultores y arquitectos) construir el “más perplejo y sutil laberinto” que nadie imaginarse pueda. Todos los que entraron en el laberinto (voluntariamente u obligados) “dejaron allí su propósito y su vida”. Y Amón da voz propia a Borges:

Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo entrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día (Amón, 1982:11).

Tiempo después el rey árabe invadió Babilonia y apresó al rey, lo llevó al desierto y le dijo:

En Babilonia me quisiste perder en tu laberinto con sus muchas puertas, escaleras y muros. Ahora el Poderoso ha querido que te muestre el mío, en el que no hay escaleras que subir, puertas que forzar, galerías que recorrer, ni muros que impidan el paso (Amón, 1982:11).

Y allí lo dejó, en la soledad del desierto, donde murió de hambre y sed. Amón (1982:11) no cree que cuadre mal la “parábola de Borges” con las que proponen los “cinco arquitectos” y los otros “cinco escultores” de nuestro caso (exposición). Una nota común a todos por parte de Amón. Así considera que la más característica en la “experiencia plástico-espacial” de nuestro tiempo, tal vez sea la “simplificación”, que en su acepción más actualizada (y también más convencional) merecería el nombre de “minimalismo”. Amón propone un común punto de referencia: la “totalidad del vacío como campo de operación” y la instauración de la “forma como pauta meramente indicativa”.

Nosotros observamos como Amón (con ecos del dios egipcio de la creación) en su texto / ‘demostración’ *Laberinto espacio del arte*, primero aplica la parábola de Borges a los arquitectos (en alfabeto está antes la A que la E) por orden ‘casi’ alfabético (solo el primero Am... pasando luego al último Ven...): Emilio Ambasz, Venturi, Rauch & Scott Brown, Frank O. Gehry, Leon Krier, Peter Eisenman. Luego en su interpretación de la exposición *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*, la aplica a los escultores

también en ‘casi’ alfabético (solo al comienzo Chi... y al final Sim...): Eduardo Chillida, Joel Saphiro, Mario Merz, Richard Serra, Charles Simonds.

Desde esta artística valoración alfabética de arquitectos y escultores realizada por un escritor / crítico (Santiago Amón) en 1982, pasamos a considerar (por última vez) la ordenación alfabética de esculturas, pinturas, etc. realizada por un escritor / comisario (Mikel Uribe), en una exposición de 2018 en la arquitectura del Museo de Bellas Artes de Bilbao, desde cuya dirección se nos informa sobre los “habituales criterios expositivos” de la “ordenación cronológica” de las obras o según escuelas y autores. Que Uribe ha sustituido por un “alfabeto extendido”, que incluye 27 letras más el dígrafo LL del abecedario español y los dígrafos vascos TS, TX, y TZ.

En consecuencia, Uribe (2018:27) presenta en la Sala 323 TS / HUTS / VACÍO. Con un inicial texto literario propio, donde ‘necesariamente’ tiene que aparecer el escultor y teórico vasco:

Oteiza trabaja en la búsqueda de una estética vasca. Y descubrió que los vascos damos mucha importancia al vacío, más importancia al hueco que a los dos extremos, más al contenedor que al contenido. [...] Y en su búsqueda, en las cercanías de Aralar, observó un crómlech prehistórico. Se preguntó qué era lo más importante en este círculo de piedras. [...] (Uribe, 2018:27)

La sala TS sorprende por su desierto (recordamos el cuento oriental de Borges) pues no alberga más que dos obras (una pintura y una escultura), pues busca “resumir de manera alegórica” la compleja noción de vacío. Oteiza ha concebido el vacío como el resultado de la “depuración” de las formas y la “desocupación del espacio”. Es el caso de sus esferas, ‘cubos’ (poliedros abiertos, maclas y cuboides fusionados) y, como en la obra expuesta en esta sala, “cajas en las que el vacío está construido” mediante la desaparición de la masa:

Este tipo de realizaciones se apoya en aspectos conceptuales, teóricos y metafísicos de una gran espiritualidad. [...] Desde el punto de vista emocional, por otra parte, el vacío interior que surgen de la traición y del arrepentimiento se resume en el san Pedro pintado por Murillo. A pesar de su distanciamiento formal y conceptual, las dos obras dialogan sobre el vacío físico y espiritual en términos próximos de existencialismo (Uribe, 2018:27).

Otro dígrafo vasco de Uribe (2018:28) corresponde a la Sala 324 TX / ETXE / CASA, del que ya apuntamos algunos aspectos.

Y el último dígrafo vasco de Uribe (2018:29) corresponde al siguiente espacio expositivo (salas correlativas: TS – TX – TZ) Sala 325 TZ / BIKOITZ / DOBLE. Podría

establecerse cierta afinidad con el ya citado texto de 2006 de Colomina (*Doble Exposición. Arquitectura a través del arte*) cuando Uribe apunta que:

Lo doble y lo dual están muy presentes en lo cotidiano y han sido, por extensión, fuente de teorías y pensamientos filosóficos, buscando su presencia en todos los fenómenos del universo y de la naturaleza humana (Uribe, 2018:28).

También pone como ejemplo algunos referentes orientales, como en el caso de la ‘popular’ teoría del *yin* y el *yang*, o el “principio de los contrarios y eternos”, como el maniqueísmo. En la exposición se puede apreciar la aplicación de la duplicidad en el “inquietante desdoblamiento real-onírico”, presente en obras surrealistas como la de Nicolás de Lekuona o el “carácter binario y aparentemente especular” de esculturas como las de Oteiza, Ángel Bados y Txomin Badiola reunidas en esta sala.

Nos interesa destacar que Mikel Uribe ha buscado “una palabra referente en euskera, español, inglés o francés”, que sirve de inspiración literaria y de “argumento curatorial” para la selección de las obras de arte. Sin quitar importancia al comisario, no hay que olvidar la colaboración para el montaje expositivo de los artistas Ana Isabel Román y Eduardo López.

No obstante, en los planos ofrecidos en el catálogo de mano por Uribe (2018:3) observamos alguna exigencia funcional que altera la ordenación alfabética. En la planta baja, siguiendo un largo pasillo se puede acceder a la letra A y seguir correlativamente las salas B-C-D-E-F y girando (en sentido horario) se puede seguir luego otro tramo correlativo con las salas G-H-I-J-K LL-L. Aquí observamos una anomalía al colocar la LL (sala 312 / LLUVIA / PLUIE) antes de la L (sala 313 / LETRA / LETTRE).

Con un nuevo giro se recorren correlativamente las salas L-M-N por la que se sale al distribuidor con la escalera. También encontramos otra curiosa alteración del orden alfabético, posiblemente debida a la seguridad en la evacuación, cuando desde la letra A podemos pasar directamente a la letra LL, por la que además se tiene acceso al ascensor (posible entrada por la LL). En la planta baja después de atravesar el citado distribuidor con escalera pasamos a la letra Ñ y mediante giro anti horario, seguir por las salas O-P-Q-R- para sorprendentemente, volver a pasar obligatoriamente por la Ñ.

En la planta superior entramos en la sala S y seguimos por la sala T y mediante giro horario, podemos seguir un tramo unitario dedicado a los diágrafos vascos TS-TX-TZ, para tener que volver a la sala S, para así poder salir. Volviendo a la zona de distribuidor con escalera entramos en la sala U, siguiendo correlativamente por las salas V-W, pero

aquí tenemos un conflicto alfabético / espacial. No es posible pasar directamente (‘pacíficamente’) de la sala W / 328 / WAR / GUERRA, a la sala 329 / X y luego a la sala 330 / Y / YO / JE, y finalmente a la sala 331 / Z / ZUBI / PONT, como ‘punto final’ con la salida a los ascensores. La distribución espacial obliga a realizar alguna ‘falta de ortografía’, pues o bien retrocedemos W-V-U→X, o de la W hacemos Z-Y-X y nos quedamos encerrados en ese rincón. También es posible desde la W pasar a la Z, salir finalmente del ‘laberinto’ (recuerdo de Borges) y ¡marcharse! Posibles recorridos ‘analfabéticos’ con ecos de la Parábola del Laberinto de Borges.

Recordemos finalmente el *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao* de Uribe: A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-K-LL-L-M-N-Ñ-O-P-Q-R-S-T-TS-TX-TZ-U-V-W-X-Y-Z (a comparar con la RAE). El anterior análisis expositivo sobre la corrección lingüística nos recuerda a la normativa de la RAE sobre exclusión definitiva de los signos «ch» (como también hace Uribe) y «ll» del abecedario (que Uribe mantiene), pues en realidad, “no son letras, sino dígrafos”, es decir conjuntos de dos letras o grafemas que “representan un solo fonema.” El abecedario del español queda así “reducido a las veintisiete letras” siguientes: *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, ñ, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z*. Desde la página electrónica de la RAE se explica que, al tratarse de combinaciones de dos letras, las “palabras que comienzan por estos dígrafos o que los contienen no se alfabetizan aparte”, sino en los lugares que les corresponden “dentro de la *c* y de la *l*”, respectivamente. La decisión de adoptar el orden alfabético latino universal se tomó en el X Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española, celebrado en 1994, y viene aplicándose desde entonces en todas las obras académicas.

Desde la Dirección del Museo de Bellas Artes de Bilbao no se informa sobre ninguna corrección ortográfica, pero sí de que existe un “precedente personal de este proyecto” (*ABC...*), pues Kirmen Uribe (Ondárroa, Vizcaya, 1970) en su obra de 2016 *La hora de despertarnos juntos* “ya incorpora las pinturas” de Aurelio Arteta o Antonio de Gueza, que son “parte fundamental de la trama”. De este modo se ordena un “itinerario compuesto por letras y palabras” en cuatro idiomas que recorre la historia del arte y la colección permanente a través de diversos períodos y estilos.

2.21 Lenguaje y literatura: comparativa multicultural

Tendremos una primera aproximación a la disciplina literaria desde sus fundamentos, tal como Aguiriano (1990) presenta al comienzo de su Proyecto Docente de Literatura Francesa. En su *Presentación* pretende “explicitar de modo sintético las grandes líneas” pedagógicas a seguir. Pero antes de exponer los distintos “criterios que orientan la confección” y organización del programa, desea establecer un fundamento:

[...] hacer una referencia explícita al concepto de ‘literatura’, como paso previo a la orientación y a los métodos que proponemos para esta disciplina. Por ello, exponemos en el primer punto unas reflexiones sobre el hecho literario y un breve análisis del mismo (Aguiriano, 1990:1).

Si Aguiriano se refiere al hecho literario y Vidaurre vimos que lo hacía al hecho arquitectónico, creemos oportuno introducir un hecho más, el multicultural. El acercamiento a otra cultura, como la francesa o la que realiza un japonés a la cultura española, implica ciertos problemas con las palabras, en el caso de Takeshi Nakagawa (2016:31) para expresar la poética arquitectónica:

Me gustan las iglesias españolas que entremezclan el estilo gótico y la arquitectura islámica. Siempre hay una primera sensación de quietud, hasta que el aire empieza a fluir libremente, como cuando se alborota el corazón para después sosegar. [...] Para mí es como música de silencio.

Takeshi también se emociona con la luz (y añadiríamos nosotros, que incluso por la oscuridad elogiada por Tanizaki, 1995) que atraviesa las celosías de distintos colores, formas, y materiales, superpuestas una tras otra: “Para mí, las más apreciadas son las pequeñas iglesias románicas” con nave central a dos aguas, construidas en piedra. Su “exquisitez es algo que no puede explicarse” con palabras sencillas. A este japonés le resulta muy útil el verbo entremezclar (también superponer) en el contexto de un lenguaje arquitectónico con gran implicación cultural (y gran complejidad), una actitud que nosotros compartimos en nuestro intento interdisciplinar. “Lo que más me gusta es la expresión y la forma de ser de la gente española”, que parece “entremezclar la alegría con la tristeza”. Con expresión literaria, Nakagawa (2016:31) en la *Adenda a la edición española* manifiesta la dificultad de una aproximación intercultural:

He visitado algunas veces España, porque quería conocer lo que esconde ese profundo pesar que asoma detrás de la sombra de los ricos matices de su creatividad [...] Sin embargo, a pesar de haber visto lo más importante de la historia de la arquitectura española, todavía no he conseguido entender del todo las casas o el estilo de vida de la gente común.

Por otra parte, un primer acercamiento al diccionario lingüístico nos certifica la valoración artística de la literatura, que entendemos puede ser compartida por las artes visuales (artes aplicadas, incluso). Redal (2005-LIT:16) aporta una primera definición expresiva (nos recuerda *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica* de Vidaurre): La literatura es el “arte que utiliza la palabra como principal medio de expresión”. Que se complementa con un sentido de identidad territorial (España o Japón): También se llama literatura al conjunto de obras literarias que se han producido en un “país, en una lengua o en una época determinada”.

La traducción puede utilizarse como factor cultural (cultura de la vivienda), como un fértil intercambio entre dos culturas, desde una adecuada contemplación. Nakagawa (2016:32) apuesta por el intercambio cultural, al afirmar que si esta traducción de su libro *La casa japonesa*, puede ser “útil para un intercambio en la cultura” de la vivienda entre ambos países, se sentirá muy feliz. Su experiencia cultural en desastres naturales (terremotos, tifones, tsunamis, etc.) le faculta para una mejor comprensión ecológica. Entiende que “no solo Japón sino todo el mundo se enfrenta ahora a una crisis importante”, pues él también observa que “hay cambios drásticos del clima y del entorno global”. Su cultura sintoísta próxima a la naturaleza, unida a la sencillez minimalista del budismo zen, aporta otra lectura, de lo que pueden parecer unos “infortunados desastres naturales”. Para Nakagawa (2016:32) en “realidad” debemos comprender que “somos nosotros” los culpables, “al habernos alejado gradualmente de una vida modesta, en armonía y respetuosa con la naturaleza”. Finalmente, este doctor japonés en Historia de la Arquitectura (Universidad de Waseda) propone una “contemplación” / ‘meditación’ intercultural e ‘interdisciplinar’ (arquitectura / naturaleza):

En este sentido, podemos aprender mutuamente sobre nuestros estilos de vida y sobre la cultura de la vivienda, contemplando la naturaleza en profundidad y buscando la belleza del disfrute en el mismo acto de contemplación. Creo que todavía no es demasiado tarde (Nakagawa, 2016:32).

Entre las características de la literatura destaca la comunicación, un rasgo que, como ya vimos, comparten otras disciplinas visuales. También nos remite a la confrontación conceptual con la dualidad, con la diferencia. Redal (2005-LIT:16) indica las *Características de la literatura*, que, no obstante, necesitan ser complementadas por el conocimiento de la identidad de la literatura frente a “otros procesos de comunicación”, y qué “diferencia” las obras literarias de “otros tipos de textos.” Aun así, en lo fundamental:

La literatura es, ante todo, comunicación un proceso mediante el cual se transmite una información. Sin embargo, se trata de un tipo de comunicación especial en la que el emisor o autor se comunica artísticamente (Redal, 2005-LIT:16).

Vidaurre (1975), como vimos, incorpora en el lenguaje gráfico de la arquitectura el espacio para conseguir una adecuada valoración de la forma. Ahora nos interesamos por el *Enfoque antropológico del uso del espacio* en el que encontramos referencias a la literatura y a la cultura francesa con el uso de metáforas. El anglosajón Edward T. Hall (1973:150) propone un acercamiento interdisciplinar a la literatura (además francesa):

Empleando un método historicista, el escritor francés Georges Matoré, en su obra *L'espace humain*, analiza las metáforas utilizadas en una serie de textos literarios, como medio de llegar a formar un concepto de lo que él llama “geometría inconsciente del espacio humano”.

El análisis de Matoré apuntado por Hall (1973:150) evidencia el “gran desplazamiento” producido a partir del conjunto de “imágenes espaciales” del Renacimiento (época “geométrica e intelectual”), una evolución cultural que llega hasta el momento en que el interés se sitúa sobre la sensación de espacio. Actualmente la idea de espacio comprende “más *movimiento*” y va “más allá de lo visual”, podríamos decir que está más cerca de una poética del espacio, pues se refiere a un “espacio mucho más profundo, sensual y sensitivamente”.

En la definición de la metáfora (que interesa a Matoré), al ser entendida ya como figura, encontramos así cierta reciprocidad con las artes visuales. Redal (2005-LIT:353) incluye necesariamente en la definición de metáfora, algún ejemplo de poesía como el que ya apuntamos con los “cinco toros del azabache” (García Lorca). Recordamos como apuntábamos anteriormente que en la metáfora pura se produce la “sustitución completa” del término real por el imaginario, por ejemplo: *las perlas de tu boca*; en la metáfora impura “se conserva el término real junto al imaginario”: *tus dientes son perlas*.

En su enfoque antropológico del espacio, Edward T. Hall considera *La literatura como una clave de la percepción* necesaria para su trabajo, por lo que estudia la literatura. Hall (1973:151) observa cómo “los escritores, como los pintores”, se suelen interesar con frecuencia por el espacio y lo hacen con éxito a la hora de “comunicar sus percepciones”, dependiendo siempre del uso que hagan de las “claves visuales” (o de otro orden) para transmitir la prosémica (grados diferentes de contigüidad). El autor se cuestiona sobre la posibilidad de otra lectura, más interdisciplinar:

La pregunta que yo me hice fue la de si podría utilizar como dato textos literarios tan sencillos como son las descripciones. ¿Cuál sería el resultado si, en lugar de contemplar las imágenes del autor en cuanto convencionalismos literarios, los examináramos en cuanto sistemas muy elaborados de recordatorio, destinados a desencadenar los recuerdos del lector? (Hall, 1973:151)

Edward T. Hall (1973:151) es consciente (en primera persona) de que para ello es “necesario estudiar la literatura”, para así “identificar los componentes básicos del mensaje” que el autor proporcionó al lector para que éste constituyera sus “propias sensaciones espaciales”. La ‘visualidad’ es compartida por varias disciplinas y, si Hall se interesa por la percepción, otros lo hacen poéticamente por la perspectiva (lingüística) al interrogarse pedagógicamente sobre *¿Qué es literatura?* (como Aguiriano). El siglo XX estuvo dominado por definiciones de la literatura desde una perspectiva lingüística. Tanto el idealismo lingüístico como el estructuralismo consideran la lengua literaria como un desvío de la lengua estándar.

Otro desvío de la lengua estándar es el que subraya Takeshi Nakagawa con la traducción del japonés al inglés, de una extraordinaria dificultad por los supuestos culturales implícitos. Nakagawa (2016:30) evoca como intentó presentar parte del material de su libro en inglés, en un simposio celebrado en el extranjero y todavía recuerda su sorpresa al descubrir que:

[...] a pesar de que como japonés contemporáneo sentía que la tradición era cosa de un pasado lejano, gran parte de mi escrito estaba basado en realidad en premisas que había dado por sentadas, y la traducción de estos supuestos implícitos a un idioma extranjero me pareció una tarea extraordinariamente difícil (Nakagawa, 2016:30).

Finalmente, Nakagawa agradece la publicación de *La casa japonesa* en inglés (inicialmente), pues así “introduce la cultura japonesa al mundo”.

Se observa que en la definición de literatura también interviene la dimensión histórica y social. Sin llegar a la sofisticación de matices que necesita expresar la literatura, la traducción de un simple texto japonés al alfabeto latino requiere también una normalización, concretamente el método Hepburn que pone en valor la traducción / transcripción como factor cultural de gran complejidad. Nakagawa (2016:6) en el epígrafe *Transcripción de términos japoneses* explica:

Gran parte de los términos japoneses usados en este texto ya tienen una transcripción oficial en el alfabeto latino, según el sistema de romanización Hepburn. Para el lector hispanohablante puede generar, en algunos casos, ciertos errores de pronunciación debidos a la particular fonética del idioma (Nakagawa, 2016:6).

Y sopesa la problemática de otras posibilidades, relacionadas con la investigación, al constatar que su “alteración ortográfica”, con relación a la “transcripción ya adoptada”, podría generar importantes “inconvenientes” tanto para “futuras consultas” como para un “trabajo de investigación”. Como resultado razonable se ha preferido “conservar la transcripción oficial”, con algunas advertencias. Nakagawa (2016:6) señala respecto a las *Vocales*: para las “vocales largas se ha seguido el modelo del sistema Hepburn tradicional”; con algunas excepciones que “se representan por un macrón” (el signo diacrítico situado sobre la vocal): “[a] a larga, se pronuncia [aa]” y similar duplicidad en la pronunciación se produce con [o] o larga, y [u] u larga. Curiosamente en la traducción / transcripción de un escrito se tiene muy en cuenta la pronunciación del original japonés. Nakagawa (2016:6) alerta de las dificultades que implican no solo las vocales, también las *Consonantes*, y otras peculiaridades que hemos renunciado a citar (solo intentamos apuntar globalmente la problemática). Algunas consonantes tienen una “pronunciación distinta a la oficial” (en español), así “[h] no es muda, se pronuncia como la j española”; por ejemplo, el término “*hisashi* debería leerse [jisashi]”. En beneficio de la comunicación (con alguna pérdida de la cultura original) se sigue el sistema occidental normalizado en la ordenación de los nombres, con inevitables excepciones culturales:

Se ha seguido el modelo occidental de poner primero el nombre, seguido del apellido, para evitar confusiones al lector hispanohablante. La única excepción que se ha hecho son los nombres propios de lugares conocidos, que se han conservado en su forma original (Nakagawa, 2016:6).

Las excepciones también se asumen en la pedagogía de la literatura que siempre presenta complejidad (anterior incluso a una traducción). Se constata la imposibilidad de ‘la’ fórmula única que nos prepara conceptualmente para la pluralidad

Para el estudio antropológico del uso del espacio, Edward T. Hall se interesa por la obra de un novelista japonés, que permite una sutil aproximación a las modalidades sensoriales de su cultura, ejemplificadas en la percepción del arriba y abajo. Hall (1973:157) en el epígrafe *La literatura como una clave de la percepción* se interesa por la obra del novelista japonés Yasunari Kawabata. Su obra se caracteriza por los “cambios de marco sensorial y del talante” de los personajes que ello implica:

Dijo que tenía que ir a Correos antes de que cerrasen, y ambos abandonaron la estancia.

Pero al salir a la puerta del albergue se sintió seducido por el monte, por su fuerte olor a hojas nuevas. Se lanzó decididamente pendiente arriba (Hall, 1973:157).

Aquí se puede captar algo del valor singular que tienen las “modalidades sensoriales” de su cultura:

Cuando se sintió agradablemente cansado, se volvió en redondo, y arremangándose los faldones de su kimono hasta dejarlos prendidos en la faja que ceñía su cintura, echó a correr temerariamente monte abajo (Hall, 1973:157).

En cierta reciprocidad, otro japonés se muestra interesado por la construcción como cultura asociada al *lenguaje* (en términos vigentes y también en los ‘disipados’ en la distancia), tal como apreciamos desde el título de la obra, *La casa japonesa. Espacio, memoria y lenguaje*. Nakagawa (2016:33) indica que la arquitectura doméstica tradicional de Japón poseía un “amplio vocabulario para referirse a sus diferentes partes”, componentes, elementos constructivos, límites, materiales, etc. Y precisamente es lingüística una de las “líneas de investigación” relacionada con esa arquitectura japonesa (muy espacial / vacía), consiste en “indagar en los términos ya perdidos” (también en los que aún siguen en uso) y evaluar los “factores que determinan si una palabra sobrevive o cae en el olvido”.

Relevantes escritores de diferentes épocas, valoran culturalmente el concepto espacial de la distancia. Hall (1973:151) explica como los “pasajes literarios” que veremos a continuación (algunos de ellos) se citan, “necesariamente, desligados de sus respectivos contextos” (al contrario que el estudio identitario de Nakagawa) y, por ello, puede que “pierdan algo” de su sentido original. No obstante, incluso así los fragmentos de textos ponen en evidencia la manera en que los “grandes escritores” consideran la “distancia, como factor cultural”, un hecho arquitectónico de gran “significación en las relaciones interpersonales.”

Otra distancia es la que puede observarse entre la experiencia individual de la literatura y su transferencia. No podemos olvidar que la literatura es una experiencia individual, personal e intransferible, tanto desde el punto de vista de la persona que escribe como de la que lee.

En la literatura también se establece la distancia mediante el uso de la perspectiva visual tridimensional, pudiendo utilizar incluso imágenes sonoras (sonidos y silencios). Hall (1973:151) hace referencia a la tesis de Marshall McLuhan, quien considera que la “primera vez” que en literatura se utilizó la “perspectiva visual tridimensional” fue en *El rey Lear*. El contexto espacial del relato intenta ser muy especial, pues Edgardo pretende

“persuadir” a Gloucester (ya “ciego”), de que “se encuentran en lo alto de los acantilados” de Dover:

“Venid, señor; aquí está la cima. Permaneced quieto. / ¡Qué escalofríos da dirigir la vista hacia allá abajo! [...]

No puedo mirar más desde tan alto. / Temo que mi cabeza no resista, y nublada mi vista / caiga en el abismo.” (Hall, 1973:151)

Aquí se condensa imagen tras imagen visual para “reforzar el efecto de la distancia” contemplada desde una altura ‘infinita’. Este magistral pasaje literario estudiado por Hall (1973:151) llega a su “culminación efectista” mediante el “uso de imágenes sonoras” (con sonidos y silencios). Al final, como al principio, se “evoca la sensación de vértigo”. El lector casi experimenta, con Gloucester, la “sensación de que falta el terreno bajo sus pies”.

Cuando los estudios de literatura establecen la Función de la Literatura como modelo de heterogeneidad (forma de creación / subversión, medio de comunicación, etc.), nos están facilitando su apertura a otras disciplinas, a las que también nos interesa una aproximación.

La aproximación también necesita de su antónimo el distanciamiento, que puede resultar problemático en ciertas arquitecturas literarias, como la descrita por Thoreau. Hall (1973:152) se hace eco de la vivencia del escritor en su ‘casita’ *Walden*:

Un inconveniente que sentí a veces en una casa tan pequeña fue el de la dificultad de contar con espacio suficiente para poder distanciarme de mi huésped cuando comenzábamos a expresar nuestros graves pensamientos en palabras mayores. Se necesita espacio para que los pensamientos de uno orienten sus velas y viren de bordo una o dos veces antes de arribar a puerto. [...] (Hall, 1973:152)

Esta vivencia daría una nueva dimensión al concepto de arquitectura (con lenguaje gráfico) y pensamiento apuntado por Vidaurre (1975):

Se necesita espacio para que los pensamientos de uno orienten sus velas y viren de bordo una o dos veces antes de arribar a puerto. [...] (Hall, 1973:152)

Edward T. Hall (1973:152) plantea los mecanismos inconscientes en la sensación de distancia como factores culturales relacionados con claves olfativas y térmicas. En este breve pasaje de Thoreau, se manifiestan algunos aspectos multisensoriales apuntados y

estudiados por Hall en su enfoque antropológico. Destaca su gran sensibilidad respecto a la “necesidad de permanecer fuera de las zonas olfativas y térmicas” (aquellas dentro de las cuales puede “olerse el aliento y sentirse el calor” del cuerpo de otra persona). Y la respuesta espacial correspondiente a la invasión de la burbuja personal, mediante:

[...] la especie de empujón que da a los muros para obtener más espacio en el que expresar libremente las ideas, apuntan en cierta manera a los mecanismos inconscientes de sensación de la distancia y de fijación o establecimiento de la misma (Hall, 1973:152).

Esta necesidad de distanciamiento y complementaria acción mental (exclusivamente) sobre la arquitectura para obtener más espacio en el que expresar libremente las ideas, sintoniza conceptualmente con la apertura a la pluralidad. En el sentido de consenso social, ya que, como se acepta generalmente, el concepto de literatura y la función de la misma escapan a toda definición. La obra literaria es siempre compleja y la aproximación a la misma ha de reconocer la pluralidad de elementos y funciones.

También el antropólogo valora el carácter literario tan singular de Mark Twain, en relación con la dislocación del espacio, en este caso con una dilatación/compresión ‘antónima’ de la vivenciada por Thoreau, hasta llegar al vértigo sugerido por el acantilado narrado en el *Rey Lear*. Hall (1973:154) considera que:

Una de las características personalísimas del estilo de Mark Twain era la distorsión del espacio. El lector ve y oye cosas que son imposibles, a distancias que también son imposibles. Por haber vivido al borde de la Gran Pradera, Mark Twain estuvo sometido a la influencia que emana de las tierras de la frontera. Sus imágenes son vibrantes, empujan, tiran, violentan y aprietan, hasta que el lector se aturde y comienza a sentir vértigo.

Interesándonos especialmente el sentido de la paradoja en Twain:

Su increíble sentido de la paradoja espacial puede ilustrarse citando su obra *La visita a los cielos del Capitán Stormfield*. Este personaje ha empleado en su viaje a los cielos treinta años y está relatando a su amigo Peters una carrera que sostuvo con un cometa de proporciones poco comunes (Hall, 1973:154).

La paradoja es una figura (casi visual) que se sitúa en el espacio entre dos ideas o conceptos contradictorios, pero que tienen un sentido profundo. Ya vimos a un jefe samoano (*Los Papalagi son pobres a causa de sus muchas cosas*, Tuiavii de Tiavea / Scheurmann, 1983) utilizando la paradoja y ahora Enric Redal la pone como ejemplo de polarización conceptual. Redal (2005-L2:354) cuando define la paradoja destaca su interés

conceptual antagónico, en sintonía con el concepto de fundamento / contraste que venimos tratando (Contrastes cromáticos de Itten, sinónimo / antónimo, etc.): “Figura” en la que se “relacionan dos ideas o conceptos que parecen opuestos o contradictorios” pero que en un sentido “más profundo no lo son”, por ejemplo, *el que más tiene es el más pobre*.

Cuando Hall dice que Saint-Exupéry tiene un esmerado sentido espacial y de la comunicación (incluso física), no apreciamos ninguna paradoja, pues sabemos (por cultura) que fue piloto en la segunda guerra mundial y escribió *Vuelo de noche*. Hall (1973:156) considera que Saint-Exupéry tiene un sofisticado “sentido del espacio personal” (e incluso e íntimo), así como una gran habilidad en la expresión literaria del “cuerpo y los sentidos para lograr una comunicación”. En algunos extractos de su *Vuelo de noche* (1931), describe en tres frases breves “tres sensaciones” (que no recogemos completamente) y “otras distancias”. Hall (1973:156) transcribe en primer lugar el impacto cercano del aire: “Ella, levantándose, abrió la ventana para sentir el viento en su rostro”. Inmediatamente aparece la dimensión urbana: “Su habitación daba a la calle y permitía contemplar Buenos Aires”. Y añade otras contemplaciones, mientras su marido el aviador (con ‘aires internacionales’) duerme:

Contempló sus fuertes brazos que, dentro de una hora, habrían de decidir la suerte del correo de Europa, asumiendo una gran responsabilidad, como un hado de la ciudad (Hall, 1973:156).

El contraste / compartimentación que ofrece Kafka, no es una paradoja sobre los comportamientos culturales europeos respecto a la distancia (olfativa, incluso), pues se trata simplemente de normas / convencionalismos. Hall (1973:156) aprecia que en *El Proceso* que Kafka establece un “contraste entre los comportamientos” de los europeos del Norte y del Sur. Sus respectivos convencionalismos, en lo relativo a la “distancia olfativa”.

La perspectiva comparativa entre dos modos del estudio literario (teoría y estudio crítico) fundamenta *El método* (con ‘ecos’ de Descartes y su *Discurso del Método*) seguido por Aguiriano (1990:21):

Para abordar la materia literaria nos serviremos de los dos modos que existen en términos generales: la ‘teoría’ y el ‘estudio crítico’. Comenzaremos por el primero de ellos, la teoría, distinguiendo los puntos de vista tradicionales que siguen teniendo vigencia para el estudio de la materia que nos ocupa, aunque no sean los fundamentales.

El espacio docente (con implicación del ‘marco *zeitgeist*’) interacciona con la estructuración literaria:

Lo que pretendemos es servirnos de una clasificación ya existente y que, teniendo en cuenta la realidad de los alumnos actuales, nos permita ofrecerle un marco en el que pueda situar las obras y los autores de forma conveniente (Aguiriano, 1990:21).

Kafka en sus escritos manifiesta un gran sentido espacial, respecto al cuerpo y sus exigencias espaciales, estableciendo una tensión narrativa entre ambos conceptos. Hall (1973:157) presenta un peculiar contexto arquitectónico con finalidad / funcionalidad docente:

[...] K* pudo ver un pequeño púlpito lateral, adosado a una columna, [...] Era tan pequeño que desde lejos parecía un nicho dispuesto para colocar allí una estatua. Ciertamente que no tenía capacidad suficiente para que el predicador pudiera dar un paso atrás desde la balaustrada.

Evidentemente Kafka tenía “conciencia” de su cuerpo y de sus “exigencias de espacio” para moverse, y el criterio suficiente para determinar lo que constituye una deliberada (y ‘algo’ pedagógica) restricción de movimientos:

[...] un hombre de mediana estatura no podría permanecer erguido bajo él, sino que tendría que mantenerse inclinado sobre la balaustrada. Toda la estructura estaba concebida para fatigar al predicador [...] (Hall, 1973:157)

Así Kafka, desde la literatura y mediante el término “fatigar”, está llamando la atención (indirectamente) sobre las artes aplicadas. Concretamente sobre el diseño ergonómico del puesto de trabajo, aquí un púlpito, que literalmente (dramáticamente) relaciona arquitectura y comunicación. Hall (1973:157) aclara que el empleo que hace Kafka de la palabra “fatigar”, nos muestra lo consciente que es de la “importancia que la arquitectura tiene para la comunicación”. El autor intenta aquí conectar con las vivencias espaciales del lector, y no sabemos si también con cierto sentido (oculto) anticlerical, relacionado con la tortuosa historia de la Iglesia (hogueras, mazmorras, etc.):

Sus espacios cinestésicamente opresivos provocan la afloración en el lector de sensaciones escondidas que se originaron en pasadas fatigas e incomodidades debidas a las formas arquitectónicas, recordándoles nuevamente que su cuerpo es algo más que una corteza insensible, que no es un caparazón pasivo que ocupa un número x de centímetros cúbicos (Hall, 1973:157).

La organización de la historia de la literatura por periodos en los manuales y estudios es parcialmente cuestionada (no solo por Aguiriano), ya que la aparición o desaparición de los diferentes movimientos literarios no tiene por qué coincidir con el

cambio de siglo. Aunque siempre se reconoce que este sistema tiene gran utilidad pedagógica.

Lo mismo ocurre en la historia del arte, a menudo clasificada en siglos. La mirada retrospectiva siempre diferencia lo más lejano en siglos, lo más cercano en años. Así cuando se trata de estudiar el arte del antiguo Egipto la mirada engloba siglos, si, por el contrario, se trata de revisar el arte del siglo XX, una década resulta a veces inabarcable.

La organización por períodos de la historia de la arquitectura, también la utiliza el historiador del arte que se apoya en el siglo como unidad de medida. No obstante, Nakagawa (2016:34) cuestiona parcialmente este sistema, que es ajeno a nuestra vivencia. Él prefiere una concepción de la arquitectura como devenir. Resulta sorprendente para los occidentales, el uso de términos que nos son familiares como período Medieval, pero con unas cifras distintas. Por ejemplo, en relación con Japón tenemos el periodo Antiguo (552-1185), el periodo Medieval (1185-1568), el periodo Moderno Inicial (1568-1868), el periodo Moderno (1868-1945) y el periodo Contemporáneo (1945-...). Es habitual que el “enfoque del historiador del arte” se apoye en una escala temporal “medida en siglos”, pero para Nakagawa, esto se encuentra “fuera del alcance” de nuestra experiencia inmediata. Una observación que viene de un estudioso, para el que uno de los temas principales de trabajo es: la “estructura del tiempo” en su relación con la arquitectura. Concretamente su campo de estudio es la historia de la arquitectura: “Entiendo la arquitectura como un proceso de cambio, creación, desarrollo y decadencia”.

Respecto a la consideración historicista de la literatura organizada por períodos, nos interesa la perspectiva comparativa, que también aporta una concepción dinámica, pues permite confrontar la evolución de un movimiento con otro.

Dondis (1980:154) también aporta otra concepción de la historia del arte organizando los estilos por conceptos, cambiando la periodización por la categorización. Considera que:

Casi todos los productos de las artes y los oficios visuales pueden relacionarse a lo largo de la historia del hombre con cinco categorías amplias de estilo visual: primitivo, expresionista, clásico, embellecido y funcional (Dondis, 1980:154).

Teniendo en cuenta que “los estilos” (y escuelas menores) “se relacionan por su carácter” con una o varias categorías generales, propone una *Síntesis del estilo visual* y señala que para entender y realizar estas categorizaciones, es necesario “elevarse por encima de las etiquetas estereotipadas”, situándose en el nivel de “definición arquetípica”.

Takeshi Nakagawa propone una metodología lingüística más personal para el estudio cultural de la casa japonesa. Utiliza una “terminología” concreta que empieza por estudiar el “proceso macroscópico” para pasar luego a un nivel “concreto y más personal.” Nakagawa (2016:35) busca las huellas que ha dejado la historia en los hechos que observa a “escala microscópica.” Este planteamiento adquiere el rango de metodología personal y que aplica en el campo de la arquitectura doméstica, a través de la “terminología específica” y los detalles concretos estudiados: “Espero ser capaz de entrever los procesos históricos más amplios” que han tenido lugar.

Taniguchi (2015) en sus historias también busca huellas a diferentes escalas en la cultura japonesa contemporánea. Después de pasear, detenerse y (‘vacío’), ofrece una mirada, oriental incluso, como sucede en *El caminante* de Jiro Taniguchi (el protagonista no tiene rasgos orientales, pero vive en Japón). En esta serie de novelas gráficas tiene una gran importancia el vacío / espacio, pues casi nunca pasa nada, simplemente “traza caminos mientras vaga sin rumbo.” Díaz de Guereñu (2015) explica como Taniguchi empezó a dibujar estas historias breves en 1990 y su sencillo planteamiento se resume fácilmente:

El protagonista y su mujer acaban de mudarse a un nuevo domicilio y él aprovecha los ratos libres para pasear por los alrededores, descubrir y disfrutar rincones, callejas y parques. Deambula por la ciudad y por sus arrabales casi campestres de día o ya de anocheada, quizá de regreso de un trabajo del que no sabemos nada (Díaz de Guereñu, 2015:7).

La mirada de Takeshi Nakagawa a la modernidad arquitectónica tiene ya una perspectiva histórica y observa el vacío, pues no ha pasado nada (de lo pensado). Las ideas de cambiar el mundo a través de la vivienda sin hacer nada ya “han caído en desgracia” (preeminencia a la “libertad” del proyecto). Nakagawa (2016:36) recuerda como en el “apogeo de la modernidad” se suponía que “la casa” debía entenderse como:

[...] un concepto ‘más amplio que la arquitectura’ debido a la poderosa influencia de factores como las circunstancias vitales de sus ocupantes o la conciencia de clase, y el ideal que había que seguir era ‘cambiar el mundo a través de la vivienda’.

En *El caminante* de Taniguchi tiene una gran importancia el vacío / espacio, pues “casi nunca pasa nada”, por lo tanto, “escasean las palabras, si las hay.” En cierto modo es un gran *gutter* o vacío entre viñetas, aunque el conjunto compone una historia en episodios. Es muy zen en la mirada (‘lectura’ a modo de sinónimo), pues como señala Díaz de

Guereñu (2015), y en sintonía con aquellos ‘relatos’ japoneses (estanque de viejas carpas o final feliz en un columpio) del arquitecto Christopher Alexander, 1981 (que ya vimos):

Solo sucede lo que de verdad importa: momentos en que la vida se deja sentir.

Al caminante a menudo le basta con observar el entorno, ver pájaros, dejarse mojar por la lluvia, pero de cuando en cuando [...] Díaz de Guereñu (2015:7)

Más allá de una cultura específica, Nakagawa (2016:36) descubre problemas fundamentales inherentes a la vivienda moderna y contemporánea. Reflexiona sobre ‘el lleno’ (antónimo del vacío), sobre la “enorme cantidad de formas” e imágenes que ocultan una “mentalidad cada vez más uniforme” en el estilo de vivir. El historiador japonés señala que la conjetura sobre la “libertad” es tan solo “superficial”, y este podría ser uno de los “problemas fundamentales” inherentes a la vivienda moderna y contemporánea.

Dondis (1980:149) también se interesa por el estilo (*visual*, en vez del estilo de vivir) y ensaya una especie de ‘sinopsis’ conceptual fundamentada en técnicas de expresión apoyadas en la sintaxis. Define el “estilo como la síntesis” visual de los elementos, las técnicas, la “sintaxis” (también la expresión y la finalidad básica). Para ello se interesa por el arte oriental, estableciendo un lenguaje comparado con el arte occidental, para lo que tiene en cuenta las “convenciones” que los gobiernan (clave de “diferencias” entre ambos):

De estos dos estilos culturales, el oriental es con mucho el más convencional, es decir, el gobernado por reglas más fuertes y principios básicos más rígidos que, en general, implican un consenso cultural aceptado (Dondis, 1980:149).

La cultura japonesa zen que atribuimos a la novela gráfica de Taniguchi también parece reflejarse en el estudio arquitectónico de Nakagawa, que recuerda la espiritualidad doméstica, ahora en peligro de extinción. Algo parecido a lo que ya sucedió hace siglos en la cultura latina, con el *lararium* o altar de los lares (hijos de Lara), dioses domésticos romanos con una pequeña hornacina / altar en la vivienda. Nakagawa (2016) se pregunta desde una perspectiva histórica, por el futuro de los altares budistas y sintoístas domésticos:

[...] y su eventual desaparición es probablemente solo cuestión de tiempo. Con ellos, la intimidad del nacimiento y la muerte de antaño también se alejan de nuestros hogares; [...] y si desaparece el altar familiar, la muerte también retrocederá en la distancia (Nakagawa, 2016:36).

Nakagawa dice que “el ideal que había que seguir era ‘cambiar el mundo a través de la vivienda’ y que hoy, sin embargo, esas ideas han caído en desgracia”. Esta afirmación sintoniza con el crítico texto escrito anteriormente por Junichiro Tanizaki (1886-1965), uno de los más reconocidos escritores de la literatura japonesa contemporánea. Tanizaki (1995:95) plantea la posibilidad de alguna vía, en la “literatura o en las artes” (por ejemplo), con la que se pudieran “compensar los desperfectos” culturales observados.

[...] me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando... Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado “literatura”, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo (Tanizaki, 1995:95).

Aunque no pretende que haya que hacer lo mismo en todas las casas, pues se conforma con que quedase, “aunque solo fuese una” de ese tipo, Tanizaki (1995:95) desea su experiencia vital: “Y para ver cuál puede ser el resultado, voy a apagar mi lámpara eléctrica”.

Dondis (1980:150) en el epígrafe *Síntesis del estilo visual* se interesa por el arte japonés y, por extensión, por la cultura japonesa, particularmente por las “reglas de la escritura” *haiku*, en tanto ejemplo característico de “*la norma*”:

Básicamente esto indica la manera de hacer las cosas, ya se trate de dibujar una imagen, de diseñar un jardín, de preparar el té o de escribir *haiku*. La aproximación a todas estas cosas implica criterios elevados, amor a la belleza, devoción por parte del individuo que emprende estas tareas (Dondis,1980:150).

Nakagawa (2016) y Tanizaki (1995) coinciden en la creciente depreciación de la cultura japonesa histórica, una pérdida vital marcada por los verbos (habitar y vivir) que pueden aportar una fértil confusión. Nakagawa (2016:36) recuerda algunas características de la cultura tradicional:

En el pasado teníamos una vida plena en el hogar y en la comunidad, en el sentido de estar vivos, y también en el sentido de habitar; pues existe, de hecho, una fértil confusión entre habitar y vivir.

Como “resultado de la modernización”, todas esas tendencias hace tiempo que han dejado de formar parte de la experiencia japonesa. Para Nakagawa (2016:36) ahora el papel de la casa (y no se refiere al translucido papel de arroz de los paneles correderos *shoji*) se ha

“cedido al mundo exterior”; y como parte de ese mismo proceso, “la comunidad se ha derrumbado”.

Paradójicamente, en la cultura occidental estimulada por Dondis (1980:150) se está revalorizando esta cultura oriental y crece el interés por la lengua / literatura japonesa para su labor pedagógica relacionada con la comunicación visual (*praxis* de la Cultura del Diseño). Su forma está rígidamente definida, pues “un *haiku* debe tener diecisiete sílabas” (exactamente) y “no se permiten variantes”, las técnicas y la expresión individual deben “encajar perfectamente en el formato prescrito”, se trata de “una convención”. Sin embargo, Dondis (1980:150) señala que los japoneses “no se limitan a aceptar las reglas absolutas” para escribir un *haiku*, sino que buscan también la “libertad dentro de la disciplina impuesta”. La catedrática norteamericana aprecia como los japoneses parecen “moverse cómodamente dentro de una estructura” (muy diferente a ‘nuestro’ *estructuralismo*, con gran tradición en la cultura francesa). Y una conclusión satisfactoria (aunque sorprendente para nuestra cultura), al final *la norma* libera:

Los resultados son aparentemente tan creativos como las formas poéticas más libres que permiten opciones subjetivas. En realidad, nadie podría considerar el *haiku* como un cliché en potencia (Dondis, 1980:150).

2.22 Simbolismo formalista

En el epígrafe anterior hemos visto que para Dondis (1980) el simbolismo (junto a la representacionalidad y la abstracción) forma parte de los múltiples niveles de expresión visual. Lo hace en tanto anatomía del mensaje visual, también presente en la forma dibujada que tiene sus nombres propios (en plural).

Por otra parte, en las peculiares interacciones disciplinares que estamos revisando (a destacar la interacción: visualidad / ‘textualidad’), procede aplicar ahora un gerundio... *hablando del dibujo*. Un título que Gómez Molina (2005:15) relaciona con la gramática, utilizando ciertas denominaciones, para una aproximación a ciertos interrogantes artísticos, concretamente para “definir en cada momento” ¿qué es el arte? Gómez Molina reconoce que no es posible hablar “solo de gramática del dibujo”, si es posible tomar en consideración los nombres para comprender mejor el sentido de sus representaciones.

En cierto paralelismo Omar Calabrese también se pregunta *¿El arte es lenguaje?* (en un epígrafe de *El lenguaje del arte*). Para facilitar una respuesta, toma complicados referentes semióticos que se interesan por un lenguaje sistemático, el defendido por E. Garroni⁷⁵. Calabrese (1997:142) explica que el planteamiento de Garroni es sustituir a la investigación semiótica que entiende como “cerrada y totalizadora”, por nueva semiótica (de segunda generación) a construir como “ciencia filosófica”. Será una “semiótica *metaoperativa*”, ya que recurrirá a un “lenguaje sistemático para hablar de las operaciones cognoscitivas”, entre las cuales están las “estéticas”.

En las relaciones del dibujo con el lenguaje Cassirer destaca la importancia de nombrar en relación con los signos (lingüísticos). Gómez Molina (2005:15) se interesa por el texto de Ernst Cassirer⁷⁶ donde afirma que:

[...] el proceso de formación del lenguaje muestra cómo el caos de las impresiones inmediatas, se aclara y ordena para nosotros solo cuando lo ‘nombramos’ y penetramos con la función del pensamiento y de la expresión lingüística.

Cassirer también aparece citado en el contexto del diseño, relacionado con el “concepto de lenguaje del producto” y la semiótica. Concretamente en sintonía con Susanne Langer y Charles W. Morris, representantes de la escuela semántica de la estética americana. Bürdek (1994:178) a propósito de la relación entre “usuario y producto”

⁷⁵ Garroni, E., “Une introduction théorique : le caractère métaopératif de l’art”, *Canadian Journal of Research in Semiotics*, VI : 3, VII: 1, 1979.

⁷⁶ Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 29.

destaca el interés de las funciones que facilitan la percepción y en este sentido la “semiótica” como modelo explicativo ha suministrado datos de gran importancia. Desde otra disciplina se considera a la filósofa norteamericana Susanne Langer como “precursora de la teoría del lenguaje” del producto. En sus estudios sobre la teoría de los símbolos, se une a Ernst Cassirer. Además, las “manifestaciones culturales” del hombre, sus idiomas, rituales, música, etc., son descritas por Langer como “expresiones simbólicas” de la vida.

Gómez Molina (2005:15) sigue citando *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer, donde aparecen términos lingüísticos como el fonema (en el contexto de “la diferenciación y la separación”), respecto a la “fijación de ciertos elementos del contenido mediante el fonema” que no solo “designa en ellos”, sino precisamente les “presta una determinada cualidad eidética”. Y entiende que Cassirer progresa formalmente del fonema al “lenguaje”, que entraña ya en “germen” aquella “labor intelectual que se manifiesta ulteriormente en la formación del concepto” (en tanto concepto científico), como “unidad formal lógicamente determinada”. Precisamente Gómez Molina entiende que para Cassirer este es un principio / fundamento dualista (como el contraste) que facilita la investigación científica (mediando el pensamiento):

Aquí se encuentra el principio de aquella función universal de separación y vinculación que encuentra su más alta expresión consciente en el análisis y síntesis del pensamiento científico (Gómez Molina, 2005:15).

Aquella “unidad formal”, lógicamente determinada de Cassirer, podría sintonizar con las unidades mínimas fonológicas que definen al fonema como fundamento lingüístico. Redal (2005-L1:334) define fonema como cada uno de los modelos de sonidos ideales o “unidades mínimas fonológicas” del sistema de una lengua que, al oponerse o diferenciarse entre sí, sirven para “formar y distinguir signos”. Pone como ejemplo *gato* y *pato*, que se diferencian en un fonema. Estos componentes básicos (“sonidos modelo”), tienen diferentes pronunciaciones llamadas *alófonos* y son estudiados por la fonología.

Esa unidad formal básica nos orienta hacia la fonología (con representaciones abstractas), donde inevitablemente aparece Saussure como referente. Redal (2005-L1:334) define la fonología como rama de la lingüística que estudia los sonidos, como “elementos funcionales o diferenciadores” dentro del sistema de una lengua (fonemas), mientras que la fonética se interesa por “aspecto físico” o material de los mismos. Sin olvidar que ambas disciplinas son indisociables, por lo que los generativistas proponen una sola especialidad

para ambas. La “fonología se inicia y desarrolla con el estructuralismo” (Jacobson, Trubetzkoi y el círculo lingüístico de Praga), y “se remonta a Ferdinand Saussure”.

Cassirer (*Filosofía de las formas simbólicas*) nos llevará a interesarnos por los elementos fundamentales de la forma, en diferentes versiones, como forma espacial o forma estética, que interesan más a las artes aplicadas, teniendo en cuenta que estamos *Hablando del dibujo*. Gómez Molina (2005:16) señala como para la concepción filosófica de Cassirer, en el campo de la “intuición artística” es evidente que:

[...] cualquier concepción de una forma estética en lo sensible solo es posible si nosotros creamos los elementos fundamentales de la forma. Todo entendimiento de formas espaciales, por ejemplo, va unido en última instancia a la actividad de su producción interna [...].

En el contexto del diseño, Bernhard Bürdek habla de la “forma natural”, pero en un sentido antagónico, el del nacimiento artificial de los símbolos estudiados por Cassirer, que él considera que tienen carácter representativo. Esta concepción del símbolo incluye aspectos como experiencia, intuición, valoración, etc. pero también “normas culturales.” Para Bürdek (1994:178) los símbolos son instrumentos del pensamiento y “no vienen dados de forma natural”, sino que “nacen de convenciones” (por medio de acuerdos, tradiciones, etc.)

En este juego de influencias y referentes cruzados descubrimos que Kant interesa a Cassirer cuando destaca la importancia del pensamiento (siempre con ecos de Descartes). Aspecto reflexivo que, como vimos, Vidaurre relacionaba con la expresión arquitectónica (implicando a los medios gráficos). Calabrese (1997:27) señala cómo básicamente la idea de Cassirer es la de “retomar la doctrina kantiana” del conocimiento como actividad “formadora del pensamiento.” No obstante, se “rechaza” toda formulación idealista de un “pensamiento creador”. El problema de Cassirer (como en Kant) es el de “fundamentar el conocimiento sobre leyes universales” válidas, pero que no dependan de una pretendida objetividad del mundo natural.

La expresión que fundamenta el estudio de Vidaurre (*El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica*) tiene conexiones con Cassirer y Kant, que también aparecen relacionados en un diccionario arquitectónico. Esto no sorprende demasiado pues Ernst Cassirer (1874-1945) fue un filósofo neo-kantiano que trabajó varias disciplinas como la sociología y la antropología (filosófica), practicando una teoría del conocimiento. Además, se interesó por el pensamiento francés, doctorándose en 1899 con un trabajo sobre Descartes. Arnau (2000:85) relaciona el término “expresión” con la filosofía de Ernst

Cassirer y que aplicada a la historia del arte implica el desplazamiento “de un arte de imitación a un arte de expresión.” En este sentido la expresión se convierte en un indicador privilegiado del “arte moderno.” El filosófico desplazamiento coincide con un tránsito de “lo objetivo a lo subjetivo”, pues la imitación (figurativa) lo es “de algo”, mientras que la expresión lo es “de alguien.” Previamente ya se ha producido otro desplazamiento, del acento sobre “el objeto bello, al sujeto” que cultiva el juicio del gusto, propiciado por la importancia que el “empirismo inglés” concede al gusto, además de la “idea kantiana del sentimiento” que valora lo subjetivo y lo sublime.

Desde otra fuente documental continuamos con la revisión del citado lenguaje de Ernst Cassirer, que luego nos llevará a interesarnos por el lenguaje literario de Julio Cortázar, concretamente por una dualidad esencial (que luego fundamentará nuestro contraste). Gómez Molina (2005:28) en el epígrafe *Aquí, allí, dentro y fuera*, entiende (en su lectura del filósofo y sociólogo alemán E.C. 1874-1945) que “la definición de las posiciones espaciales del sujeto” (que ejemplifica en el ‘tópico’ “*This is the table*”) “es el inicio del aprendizaje de una lengua”. Para luego extrapolar esta concepción a otra disciplina: “el fundamento del dibujo está radicalmente en su capacidad para definir la estructura topológica de sus afirmaciones”; añade que está en “su facultad nominativa” e implica a su “capacidad para determinar las operaciones de inclusión o exclusión”. Gómez Molina (2005:28) se fundamenta en la *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer (p.165) cuando afirma que la “exacta diferenciación de las posiciones espaciales” (también de las distancias espaciales) constituye el “punto de partida” (a modo de ‘nuestro’ fundamento) para proceder a la “estructuración de la realidad objetiva” y consecuentemente a la “determinación de los objetos”. Por tanto, la “diferenciación de lugares se funda” (‘lingüísticamente’) en la “diferenciación de contenidos, del yo, tú y él” (por un lado) y por otra parte “la esfera de los objetos físicos”. Y finalmente, en nuestro interés por las interacciones culturales (sin olvidar que estamos *Hablando del dibujo*) apreciamos como su vez Cassirer se fundamenta (críticamente) en Kant:

La crítica general del conocimiento enseña que el acto de posición y separación espaciales es la condición previa necesaria para el acto de objetivación en general, para la ‘referencia de la representación del objeto’. Ésta es la idea medular a partir de la cual Kant estructuró su ‘refutación del idealismo’ considerado como idealismo empírico-psicológico (Gómez Molina, 2005:28).

Omar Calabrese explica que el volumen fundamental de Cassirer es *Filosofía de las formas simbólicas*, pero de los tres tomos de los cuales se compone (*El lenguaje* de 1923, *El pensamiento mítico* de 1925 y *Fenomenología del conocimiento* de 1929) son

especialmente los dos primeros los que aparecen estrechamente relacionados con las sucesivas elaboraciones en el campo del arte. Calabrese (1997:30) explica que respecto a la “doctrina del arte”, Cassirer rechaza todas las “teorías objetivistas” es el caso de las que se fundamentan en la mimesis y también las románticas (lirismo o inefabilidad). Por el contrario, lo que más le interesa es el problema de las formas del arte, como elementos esenciales de la “objetivación” artística. Asume Cassirer que las formas del arte son “objetivantes en forma diferente” a lo que lo son las de la ciencia o las del “lenguaje”, aunque:

[...] comparten por lo menos algunos mecanismos de fondo: los de ser, por ejemplo, armazones intelectuales y racionales. En este sentido, todas las “formas simbólicas” se pueden reconducir al lenguaje: no porque sean sus variantes sino porque tienen un funcionamiento análogo (Calabrese, 1997:30).

Por utilizar el lenguaje de Ernst Cassirer, en *los nombres del dibujo* la dualidad espacial dentro / fuera tiene su paralelismo interno / externo, que nos llevará a interesarnos por otra dualidad con Julio Cortázar. Una dualidad esencial que vimos fundamenta el concepto de contraste (los 7 contrastes cromáticos de Itten, ya citados). Gómez Molina (2005:28) en su estudio de la *Filosofía de las formas simbólicas* destaca el concepto de la “representación del yo empírico”, que solo es posible “postulando simultáneamente un objeto” empírico, lo que implica la contraposición de lo “interno” y lo “externo”, dado que Cassirer considera que el ‘yo’ solo puede cobrar conciencia de los cambios de sus propios estados.

Si Gómez Molina (*Los nombres del dibujo*) relaciona los términos “aquí, allí, dentro y fuera” con Cassirer (contraposición de lo “interno” y lo “externo”), Julio Cortázar nos interpela por otra dualidad creativa ya que usa términos complementarios (contrastantes), “allá / acá”. Redal (2005-LIT:334) señala como en *Rayuela*, de 1963, hay muchos libros y sugiere “diversas lecturas” que implican la participación activa (y lúdica) del lector:

El primero de estos libros se lee en un orden lineal y termina en el capítulo 56. Está constituido por dos partes: “Del lado de allá” y “Del lado de acá”. En ellas se presenta la historia o trama esencial (Redal, 2005-LIT:334).

Rayuela (con minúscula y tiza) también aparece en ‘otra’ *Gramática [del arte]* entre el lenguaje artístico (poesía) y el científico (+ poesía), compartiendo la línea dibujada. Así, Beljon (1993:162) en el epígrafe *La poesía de la ciencia* manifiesta

(‘necesariamente’) que hay poesía en la ciencia, la tecnología y en las matemáticas. Un elemento que los integra es la computadora, que “dibuja tan claro” que recuerda a Platón cuando afirma que la belleza se encuentra solo en los “círculos y las rectas” (también preferidos por la tradición francesa). La “línea de la computadora” parece llegar al máximo nivel alcanzado por la “línea dibujada a mano”, aunque Beljon admite que las “líneas de tiza de una rayuela” dibujada en el suelo por un niño son de igual belleza.

La dualidad (sin olvidar “allá / acá”) también fundamenta la filosófica contraposición de lo ‘interno’ y lo ‘externo’ de Ernst Cassirer⁷⁷. Gómez Molina (2005:29) nos recuerda que para Cassirer: “La contraposición de lo ‘interno’ y lo ‘externo’ sobre la que descansa la representación del yo empírico, solo es posible postulando simultáneamente un objeto empírico [...]”

Al tratar de las formas simbólicas y particularmente de las “cassirerianas”, que dotan de sentido espiritual a los signos gráficos, el lenguaje arquitectónico de Vidaurre (1975:0.1) se interesa por la filosofía antropológica de Cassirer. Recordemos que para Cassirer el ser humano es un “animal simbólico” que para estructurar su mundo cultural utiliza símbolos. Con una perspectiva histórica, Julio Vidaurre afirma que esta concepción de Cassirer fue “enteramente cierta” en el mundo clásico occidental, y también sigue siéndolo en la actualidad, aunque “no en un sentido tan inmediato” como entonces.

La representación arquitectónica es una de las “formas simbólicas” “cassirerianas”, mediante las cuales “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él” (Vidaurre, 1975:0.1).

Las formas simbólicas y su relación con el dibujo geométrico tienen un apoyo teórico notable en *La perspectiva como forma simbólica* de Panofsky (1973:16) quien entiende que, en el Renacimiento, cuando se “parafrasea a Euclides” se le “enmienda” parcialmente el octavo teorema y se le hace perder todo su “sentido originario.”

Euclides aparece en relación con una concepción espacial que Vidaurre (1975:0.1) sitúa en el contexto de las *Funciones y usos de los sistemas de representación en el proyecto arquitectónico*. Señala como se aprecia una:

[...] complejización del concepto de espacio arquitectónico, que si en la cultura clásica fue exclusivamente *euclídeo* (el espacio como extensión acotada) y *perspectivo* (el espacio como profundidad visual y geométrica). (Vidaurre, 1975:0.1)

⁷⁷ Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 165.

En la cultura contemporánea es, además (no exclusivamente):

topológico (el espacio como experiencia psicológica del ambiente), *simbólico* (el espacio como conjunto de significaciones), *fenomenológico* (el espacio como descripción de la realidad en sus aspectos esenciales) [...] (Vidaurre, 1975:0.1)

De tal manera que tenemos varias concepciones del espacio (euclídeo, perspectivo, topológico, simbólico, fenomenológico) al que Vidaurre (1975:0.1) añade otro último con sentido cultural (comunicación) y *social* (el “espacio como medio de intercomunicación” humana).

Contrastemos estas tipologías espaciales con los cuatro campos estudiados por Marcolli (1978:4) para evidenciar su parcial coincidencia como fundamentos disciplinares (*Introducción*), como sucede concretamente con los términos *topológico* y *fenomenológico*. Aparece una curiosa valoración del color como separador / articulador entre estos campos de la educación visual. Aunque el aspecto simbólico no aparece referido directamente como campo, encontramos una amplia cita al trabajo de Panofsky en el epígrafe dedicado al *espacio perspectivo*, dentro del campo *gestáltico*. El curso de “estudios de educación visual”, está subdividido en cuatro partes correspondientes a cuatro campos, y “cada campo” es estudiado con este “articulado”: (1) estructura del campo / (2) composición de los objetos / (3) interacción objetos-campo (la acción recíproca que los objetos ejercen sobre el campo y éste sobre los objetos) / (4) tensiones y movimiento. Marcolli no trata el color como un quinto campo, sino que le da una categoría especial, pues al final de cada campo, “antes de pasar al campo siguiente”, se estudia nuevamente el color, evidentemente con el enfoque correspondiente a cada uno de los cuatro campos: “el campo *geométrico-intuitivo*, el campo *gestáltico*, el campo *topológico*, el campo *fenomenológico*”.

El aspecto simbólico que Vidaurre atribuye al espacio, entendido como conjunto de significaciones, Erwin Panofsky lo relaciona con la cultura del Renacimiento (más concretamente, la *forma simbólica*). Panofsky (1973:17) señala cómo en ese período se percatan de:

[...] la contradicción existente entre la teoría de la *perspectiva naturalis* o *communis* que solo perseguía formular matemáticamente las leyes de la visión natural (y por tanto relacionaba las dimensiones visuales con los ángulos visuales), y la *perspectiva artificialis*, desarrollada entre tanto, que, por el contrario, se esforzaba en formular un sistema prácticamente aplicable a la representación artística.

Causa cierta sorpresa una referencia espiritual en el contexto supuestamente ‘agnóstico’/técnico del lenguaje arquitectónico (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), concretamente la referencia es en relación con la perspectiva. Vidaurre (1975:0.1) con un sentido histórico entiende que anteriormente “la perspectiva” podía ser ese “signo sensible” que reflejaba unos “contenidos espirituales.” Pero en la actualidad considera que la perspectiva es “insuficiente para expresar” las dimensiones *topológicas*, *simbólicas* o *sociales* (por tanto, también culturales) del espacio arquitectónico contemporáneo.

La espiritualidad (no una religión específica) en el contexto de la perspectiva también aparece en el erudito estudio de Panofsky (1973:55) que contrasta la concepción perspectiva. Puede ser concebida e interpretada en el sentido de la “racionalidad y el objetivismo”, o bien en el sentido de la “contingencia y el subjetivismo”, no obstante, se funda en la voluntad de crear el “espacio figurativo.” Añade alguna crítica a cierta concepción de la perspectiva que intenta ordenar el espacio visual:

[...] reprocharle el abandono del ‘verdadero ser’ de las cosas a favor de la apariencia visual de las mismas, o reprocharle el que se fije en una libre y espiritual representación de la forma en vez de hacerlo de la apariencia de las cosas vistas (Panofsky, 1973:55).

La concepción perspectiva, que Erwin Panofsky (1973:55) sitúa en el campo de lo fenoménico, “impide el acceso del arte religioso al reino de lo mágico”. También se interesa por el reino de lo “simbólico-dogmático” además de por otro impedimento, el “acceso al reino de lo visionario.” Precisamente allí donde los sucesos sobrenaturales irrumpen en su propio espacio visual y por eso, les permite ‘penetrar’ en su “esencia realmente sobrenatural.”

Juan José Gómez Molina *Hablando del dibujo* también valora la espiritualidad en Cassirer⁷⁸ cuando este considera que en el sistema de símbolos puede expresarse el espíritu humano en campos tan aparentemente contrapuestos como el mito y la ciencia, o la religión y el lenguaje. A Gómez Molina (2005:16) le interesa el origen (casi con pecado original):

Y junto al mundo de los signos lingüísticos y conceptuales se encuentra entonces, sir serle comparable, pero encontrándose vinculado a él, por razón de su origen espiritual, aquel mundo de formas creadas por el mito o el arte.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

Cassirer reitera el parámetro espiritual:

El sistema de las múltiples manifestaciones del espíritu no nos es asequible sino recorriendo las diversas direcciones de su creatividad originaria. En ésta vemos reflejada la esencia del espíritu, pues ésta solo puede revelársenos en la configuración del material sensible (Gómez Molina, 2005:16).

De este origen espiritual / filosófico, que Cassirer relaciona con los signos lingüísticos y conceptuales, saltamos a la *praxis* docente de la perspectiva (como sistema de dibujo ‘representativo’) que forma parte de los recursos del lenguaje gráfico de los que dispone el arquitecto (a la hora de afrontar el “hecho proyectual” concreto). A Vidaurre (1975:0.1) le inquieta la dificultad de disponer de un lenguaje gráfico capaz de “expresar todas las sutiles particularidades” de las diversas dimensiones del espacio arquitectónico actual. Al tomar conciencia de que muchas de estas dimensiones (en sintonía con los campos apuntados por Marcolli), la “perspectiva clásica” o las proyecciones planas bidimensionales “no pueden satisfacer.”

En este proceso de concreción / aplicación de las formas simbólicas el Renacimiento aportó unas fundamentales (indispensables) leyes, que permitieron “racionalizar” totalmente “en el plano matemático” la imagen del espacio. Panofsky (1973:47) destaca el ‘hecho’ científico aportado por la perspectiva renacentista, una “construcción espacial unitaria” y no contradictoria, de extensión infinita en la cual los “cuerpos y los intervalos constituidos por el espacio vacío” se hallasen “unidos según determinadas leyes” al *corpus generaliter sumptum*.

En este sentido el arte se va aproximando a la ciencia, como siglos después sucederá con la lingüística elevada a ciencia con la aportación de Chomsky. Tom Wolfe (2018.b:5) apunta algunos hechos biográficos (descritos como hazaña) de su enemigo intelectual. Narra como en solo cinco años (1953-1957) un licenciado de la Universidad de Pensilvania, un “estudiante de doctorado” de poco más de 20 años (mientras trabajaba en su tesis doctoral):

[...] se había apoderado de todo un ámbito de estudio, la lingüística, transformándola de arriba abajo, endureciendo esa presunta ciencia social tan esponjosa y convirtiéndola en una ciencia de verdad, una ciencia dura, a la que puso su nombre: Noam Chomsky (Wolfe, 2018.b:5).

Según Panofsky, la forma simbólica de la perspectiva renacentista permite el desarrollo del concepto de infinitud desde el ámbito divino a la realidad empírica, controlable mediante

‘el punto’ (punto de vista). Panofsky (1973:47) indica la aportación que hizo la perspectiva al definir “un espacio sistemático” en correspondencia con lo que contemporáneamente los “teóricos del conocimiento” y los “filósofos de la naturaleza” habían descubierto. La científica perspectiva central con su espacio “ilimitadamente extenso” y organizado en torno a un “punto de vista elegido a voluntad”, desarrolla el concepto de una infinitud, no solo prefigurada en Dios, sino realizada de hecho en la “realidad empírica.”

Por medio de la perspectiva “el arte se eleva a ciencia”, utilizando una terminología propia del Renacimiento (en su *zeitgeist* se trataba efectivamente de una elevación), que Erwin Panofsky explica de una manera más sofisticada para la comprensión (docencia) del desarrollo de la forma simbólica. Panofsky (1973:49) entiende la función de la perspectiva renacentista como la domesticación de la impresión visual subjetiva (perversa), que había sido racionalizada hasta tal punto en que, podía servir de “fundamento para la construcción de un mundo empírico” (sólidamente fundado en la ciencia). Así se había logrado la “transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático”, con otras palabras: la “objetivación del subjetivismo”.

En un sentido comparativo / paralelo, recordamos la ‘perversa’ cita de Tom Wolfe a la repercusión del trabajo lingüístico inicial de Chomsky (su tesis doctoral), aludiendo críticamente a lo que consideraba un uso abusivo de un término: ‘lo científico’. Wolfe (2018.b:5) recuerda como a mediados de los años cincuenta “se estaba en el punto álgido de la *cientificación*”, que se había “puesto de moda” a partir de la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial, con el liderazgo de Norteamérica. Según Tom Wolfe la consigna cultural (casi militar) era: “hagáis lo que hagáis, que tenga aspecto científico” e incluso insiste en sus proclamas (un tanto peyorativas): “¡Quitaos de encima el estigma de estudiar una ‘ciencia social!’”, explicando que “entonces, ‘social’ significaba “atontado” (literalmente en el original)”. Ironiza sobre el uso masivo de la ciencia en disciplinas humanísticas, al que augura poco futuro (incluso en este artículo de 2018, año de su fallecimiento):

Los sociólogos debían observar y registrar, por ejemplo, horas de conversaciones, reuniones, conferencias, manifestaciones objetivas de inquietudes sobre la posición social, y ‘endurecer’ dicha información convirtiéndola en algoritmos llenos de símbolos de cálculo que le daban apariencia de exactitud matemática y fracasaron por completo en el intento (Wolfe, 2018.b:5).

2.23 Pluralidad de lenguajes

La concepción expandida del lenguaje desde lo verbal a lo arquitectónico tiene ahora una sugerente deriva en Álvaro de Sandoval que en el epígrafe *El lenguaje visual en la comunicación* practica de lo singular a lo plural (lenguajes, como sistemas organizados de signos). Sandoval (1996:3.1) recuerda que en “todas las culturas” (épocas y momentos históricos) el ser humano se comunica entre sí por medio de *lenguajes*, cuya variedad comunicativa apunta:

La lengua española, la enumeración decimal, la música, los gestos, el modo de expresión gráfico y plástico son *lenguajes*, esto es, sistemas organizados de signos, como son: las letras del alfabeto, los números arábigos, las notas, los trazos y pinceladas. A través de estos lenguajes se realizan la comunicación y la expresión (Sandoval, 1996:3.1).

Por su parte, Dondis (1980:35), en el epígrafe *Percepción y comunicación visual*, subraya la importancia de los polos de la comunicación (artista emisor y espectador receptor). Requiere una especial atención la “respuesta del espectador”, que modifica e interpreta a través de sus propios “criterios subjetivos.” No obstante, hay un conjunto de factores compartidos por artista y público, pues todo ser humano utiliza el “sistema físico” de sus percepciones visuales, también de los componentes “psicofisiológicos” del sistema nervioso, el funcionamiento mecánico, el aparato sensorial, que permite la visión.

Sandoval (1996:3.1) subraya el hecho de que las “imágenes *comunican y expresan*” a través del lenguaje visual, que considera el sistema más eficaz (más que cualquiera de los distintos medios de comunicación) para transmitir acontecimientos e ideas, difundiendo el conocimiento. Por ello es importante una formación docente acotada entre la percepción y el conocimiento:

La influencia del poder de la imagen en la educación es trascendente; “saber ver la imagen” constituye un proceso de formación y creatividad en la organización de la pantalla visual del individuo, que debe producirse en dos niveles: el de la *percepción visual inmediata* y el de la *comprensión conceptual* (Sandoval, 1996:3.1).

La percepción aparece implicada en la creación de un diseño visual, fundamentado en elementos “básicos” como son: “colores, contornos, texturas, tonos y proporciones”. Dondis (1980:33) en el epígrafe *Percepción y comunicación visual* también (como Sandoval) señala la importancia procesual del “mecanismo perceptivo” que dispone universalmente el organismo humano. Este mecanismo comparte la responsabilidad de la

“confección de mensajes” visuales (y de su recepción), en adecuada interacción con los elementos básicos citados (color, etc.), que activamente interrelacionados (“composición”) pretende un “significado.” Sandoval (1996:3.1) estima otros fundamentos similares o “*elementos formales* constantes” que se utilizan en combinaciones e integran el “alfabeto del lenguaje visual” y que son (en mayúsculas y con asterisco en el original): “*EL SIGNO Y LA LÍNEA, *EL COLOR, *EL VOLUMEN, *EL ESPACIO, organizadores de la *forma* a través de la *composición*.”

Dondis (1980:53) establece una lista básica de elementos (‘decálogo’) que constituyen la materia prima de toda la información visual. Cuando se dibuja, pinta, esculpe o diseña (incluso trabajando con gestos), la “sustancia visual” de la obra se extrae de una “lista básica de elementos” (no confundir con los materiales físicos utilizados / papel, madera, barro, ‘cuerpo’, etc.) que son los fundamentos comunicativos. La “estructura” del trabajo visual es la fuerza (compositiva) que determina qué *elementos visuales* están presentes y con qué “énfasis” (predominio) se utilizan (diez componentes):

Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es reducido: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento (Dondis, 1980:53).

Sandoval (1996:3.1) estima que, utilizando el citado “alfabeto del lenguaje visual”, pueden construirse otros “lenguajes” disciplinares, como el gráfico, el pictórico, el plástico y..., el lenguaje arquitectónico que estamos ‘pormenorizando’ con Vidaurre. Sandoval considera que toda imagen y toda obra de arte poseen un lenguaje visual fácilmente identificable en función del “predominio del elemento” constitutivo:

*El predominio del SIGNO o/y la LÍNEA sobre otros elementos genera el *lenguaje gráfico* del dibujo.

*La prevalencia del COLOR trae consigo el *lenguaje pictórico* de la pintura.

*El predominio del VOLUMEN conduce al *lenguaje plástico* de la escultura.

*La prevalencia del ESPACIO caracteriza el *lenguaje arquitectónico* de la arquitectura (Sandoval, 1996:3.1).

Para que se dé la mínima existencia de una *Percepción y comunicación visual*, Dondis estima que la materia prima / primaria (oculta en la citada lista básica de elementos) es la luz (‘fundamento’ del contraste), que se hace protagonista utilizando el concepto de “tono.” Dondis (1980:34) señala que obviamente en la comunicación “visual” el acto de “ver” implica una “respuesta a la luz” y, en consecuencia, todos los demás

elementos visuales citados se nos revelan mediante la luz, pero resultan “secundarios.” Apunta su sinónimo, el elemento “tono” que es de hecho, “luz o ausencia” de luz.

Además, Sandoval (1996:3.1) también subraya la importancia de las modulaciones de la luz, que implican todos los lenguajes artísticos citados (disciplinas). En una *pintura* (figurativa) cuando prevalece el sentido del volumen, está configurado con “modulaciones claroscuros.” Una *escultura* puede asumir características pictóricas cuando la “luz baña dulcemente” su volumen. En una *arquitectura* el “ensamblaje de sus volúmenes” queda realzado por la luz (especialmente en el barroco).

Otra interpretación de la dualidad claro / oscuro es la menos luminosa ofrecida por el papel y el trazo del dibujo (otra escritura sobre papel), presente en el estudio verbal / gráfico de Juan José Gómez Molina. En el epígrafe *Aquí, allí, dentro y fuera* hace referencia a la tradición artística francesa (de prestigiosos pintores) para el fundamento conceptual / operativo del trazado de simples óvalos. Gómez Molina (2005:29) hace referencia al estudio de E. H. Gombrich, en su trabajo “Los artistas en su tarea” (en *Temas de nuestro tiempo*, Barcelona, Debate, 1997), nos cuenta que:

Delacroix entretenía a sus amigos antes de cenar dibujando varios óvalos en una hoja de papel; después, unía esos óvalos con unos cuantos trazos diestros para convertirlos en imágenes de caballos y personas en diversos movimientos, como por arte de magia (Gómez Molina, 2005:29).

Gombrich explica que tanto Delacroix como Géricault habían “aprendido el truco” del barón Grosz, que a su vez (alegaba él) lo había aprendido del “arte griego y etrusco.” Otra afinidad se plantea entre *Las palabras y los nombres* que interesan a Gómez Molina, tienen su paralelismo en el término “palabra” en el que se unen ‘óvalos’ / letras, para finalmente generar literatura creativa. Antes de esta composición final con letras, recordamos que en nuestra búsqueda de elementos mínimos (fundamentos), ya comentamos como morfológicamente la palabra puede descomponerse en unidades aún menores (como el lexema y el morfema). Redal (2005-L1:346) define “palabra” como “sonido o conjunto de sonidos, o su representación” por medio de letras, que forman una “unidad de significado.” No obstante, señala que la “lingüística moderna cuestiona” la noción de palabra, pues los expertos consideran la “imposibilidad de explicarla desde criterios” fonéticos (también semánticos o morfológicos) indiscutibles. No obstante, el concepto sigue siendo operativo. Formalmente, pues desde el “punto de vista morfológico”, la palabra puede “descomponerse en unidades con sentido pleno” (lexemas) o con “sentido gramatical” (morfemas).

Puede incluso considerarse el lenguaje como una evolución gráfica, a partir de unos primeros esbozos que integraban además el nombre y la vivencia implicada. Gómez Molina (2005:29) señala como muchos artistas nos “hablan de su dibujo” como de un registro instantáneo de su actividad cerebral, que implica el esfuerzo de configurar una imagen, aquella que “ nombra el objeto y a la emoción” desde el cual “es nombrado.” Que son precisamente los primeros trazos “garabatos” con que el ser humano reconoce y “se reconoce genéticamente en su evolución hacia el lenguaje”.

En el epígrafe *Aquí, allí, dentro y fuera*, Gómez Molina (2005:29) se interesa por otros óvalos. Los dibujos de Canova utilizan unos “husos” dinámicos (sobre los que se articular las formas) que, a modo de un cúmulo de “topos”, (símil de notas musicales secuenciadas) facilitan la organización de la “estructura de la narración”, estableciéndose una afinidad musical / narrativa / del dibujo. Se establece cierto paralelismo disciplinar, pues lo que el dibujante hace, al igual que los músicos, es definir un conjunto de “notas que organizan la secuencia del pentagrama”, lugares sonoros que determinan “el aquí o el allí” (que interesa a Molina).

Por otra parte, estos topos se relacionan con una “taquigrafía topológica” del dibujo. Gómez Molina (2005:29) señala que mediante ese sistema el dibujo además de establecer “continuidades y discontinuidades” significativas, organiza “estructuras geométricas.” Estas permanecen, por encima del grado de “deformación” a que son sometidas, en la doble referencia del “qué y el cómo”, en un tensionamiento de la forma (producto de esa doble exigencia).

Buscando el término “topo” en el diccionario María Moliner (1984) aparece su aplicación en la estructura de vocablos con ‘cultura’, como toponimia, que tiene raíz del griego “topos”, “lugar”, y usada en la “formación de palabras cultas”: ‘ectopia, utopía; topografía, toponimia’.

Además, el término “toponimia” completa esta cultura lingüística identificando el “origen y evolución” de unos nombres propios del lugar dotados de una dimensión espacial. Redal (2005-L1:355) explica que estos nombres tienen (literalmente) un par de dimensiones más, la *mayor*, que comprende el conjunto de “grandes realidades” geográficas (países, ciudades importantes, grandes ríos, cordilleras, etc.). Y otra *menor*, que implica el conjunto de “realidades geográficas locales” o de menor importancia (arroyos, pequeños pueblos, altozanos, etc.)

El campo *topológico* (junto a los ya citados: *geométrico-intuitivo*, *gestáltico*, y *fenomenológico*) estudiado por Marcolli (1978:4), ofrece otra interpretación de *topos* que implica un sentido más espacial. Explica como *topológico*, deriva de la palabra griega *topos*, que “significa espacio”. No obstante, aunque la topología es “la ciencia del espacio”, Marcolli en su texto de educación visual, entiende el espacio topológico como “antítesis del espacio métrico” (el de la geometría “cuantitativa”). El espacio topológico es el estudio de la “relación de la parte con el todo”, es el espacio de la relación, añadiríamos que de la continuidad. Como por ejemplo la continuidad que mantienen dos puntos correlativos antes y después de efectuar un nudo en un pañuelo, que sería una simple deformación topológica.

En un sentido complementario, María Moliner (1984) define artísticamente el término “topografía”: “Arte de representar un terreno en un plano, con su forma”, (también sus “dimensiones y relieve”).

Otra valoración arquitectónica de “topografía” nos lleva a un concreto sistema de representación y a un trabajo de aplicación. Arnau (2000:258) precisa la etimología: Si la Geografía es la ciencia que describe la Tierra, la “Topografía es la ciencia que describe un lugar”. *Topos*, en griego, es lugar. La Geografía para la Arquitectura, supone un entorno de amplio horizonte susceptible de un asentamiento urbano (incluso una ‘fundación’). La Topografía reduce su objeto (no ya la Tierra inmensa) sino un determinado lugar, el que los romanos llamaban *locus*, “medido y acotado.” En este sentido Arnau considera que “la Topografía” (como la Geografía) “es descriptiva”, solo que, a pequeña escala. Y para su descripción se sirve de otra ciencia derivada de la Tierra y “apta para describir”, que por eso se llama “Geometría Descriptiva.”

La topografía forma parte de la Geometría Descriptiva y desde la más remota Antigüedad ha constituido literalmente el fundamento del proyecto arquitectónico. Arnau (2000:258) precisa:

La Geometría Descriptiva y, en particular, su sistema de representación por planos acotados, es el soporte de la Topografía que, por ese medio, da cuenta rigurosa del relieve de un terreno determinado.

El lenguaje arquitectónico utiliza sistemas de representación (incluyendo a la Geometría Descriptiva) dirigidos a la creación arquitectónica (por la mediación del proyecto) y con gran influencia sobre las artes aplicadas (particularmente en Diseño de Interiores). Vidaurre (1975:0.1) en el epígrafe *Funciones y usos de los sistemas de*

representación en el proyecto arquitectónico, enuncia algunos interrogantes al respecto, que luego intentará resolver. ¿Qué “niveles de información” nos pueden proporcionar los sistemas de representación existentes?, se pregunta Vidaurre (1975:0.1). Siempre en el sentido de que “dimensiones” del espacio arquitectónico es preciso “controlar en la representación gráfica”, para que ésta proporcione una “información completa” del proyecto.

En la preceptiva de la creación literaria, nos encontramos con un conjunto de hechos que forman un entramado muy interrelacionado. Progresando por los diferentes conceptos empezariamos por la definición misma de literatura. La tradición literaria tiene en cuenta el patrimonio histórico, así como su transmisión. La literatura popular y la literatura culta diferenciarían una literatura colectiva generalmente anónima y oral, de otra que suele estar escrita y tiene autor conocido. Una conceptualización fundamental en la expresión literaria es la diferenciación entre verso y prosa. La literatura en verso está regulada por una gran cantidad de referentes como son los principios y licencias métricas, los tipos de versos y una variada tipología de estrofas y poemas. Un aspecto compartido sería el del lenguaje literario con sus recursos estilísticos (fónicos y morfosintácticos) y también los recursos semánticos que afectan al sentido de las palabras. Finalmente se considera una triple categoría de clasificación, la de los géneros literarios: lírico, narrativo y dramático o teatral.

Enric Redal nos explica algunos recursos del lenguaje literario, concretamente los recursos estilísticos. Redal (2005-LIT:33) empieza por recordar una supuesta obviedad, que los autores de obras literarias intentan “captar la atención” de la persona que escucha o lee su obra. Para conseguir ese objetivo se sirven de “dos procedimientos básicos”, el primero se basa en “crear una historia” que interese al receptor, y el segundo procedimiento consiste en utilizar un “lenguaje de un modo especial.” Para dar “forma al lenguaje” el autor se sirve de los *recursos estilísticos* que se clasifican según a qué aspectos del lenguaje afecten. Así tenemos los *Recursos estilísticos fónicos*, que utilizan los sonidos con un sentido “estético y expresivo”, provocando una sensación determinada en el lector. La Aliteración y la Onomatopeya pertenecen a este nivel fónico, menos interesante, para nuestro trabajo ‘visual.’ Sin embargo, son más extrapolables a otras disciplinas, otros más formales como son los *Recursos estilísticos morfosintácticos*, que se producen al “añadir, suprimir o repetir” palabras, o al “alterar el orden” de las palabras en la oración. Estrategias creativas centradas en unos verbos que ya vimos como interesaban al escultor Richard Serra. Entre los *recursos por adición o supresión* de palabras, tenemos el Epíteto,

la Sinonimia, el Asíndeton y el Polisíndeton, también la Elipsis (generadora del vacío). Entre los *recursos por repetición* de palabras (muy apropiada para columnatas clásicas): destacamos la Anáfora y el Paralelismo. Y entre los *recursos por alteración del orden* destaca el Hipérbaton.

Vidaurre (1975:0.2) también nos ofrece otra panorámica de recursos, en este caso gráficos (o sistemas de representación) en el lenguaje arquitectónico. En primer lugar, ordena los denominados (profesionalmente y en la docencia) “*Sistemas de representación*” en cuatro grupos, de acuerdo a criterios dimensionales. Los más ‘sencillos’/ básicos y sin embargo los más utilizados en la práctica profesional (‘los planos’) son los sistemas BIDIMENSIONALES (mayúsculas en el original), que son aquellos que “ofrecen una información mensurable de dos de las tres dimensiones físicas” (por ejemplo, el “*Diédrico*”). Los sistemas TRIDIMENSIONALES aportan una “información mensurable de las tres dimensiones físicas” (por ejemplo, el “*Axonométrico*”). Vidaurre (1975:0.2) aporta luego otro sistema (habitual en singular y con ‘énfasis’: *la perspectiva*), es el que constituyó un hito histórico y conceptual en la representación, como vimos con Panofsky (1973). Al utilizar un número variable de puntos de fuga (y otros conceptos), se denominan (ya en plural) sistemas PERSPECTIVOS, que ofrecen una “información mensurable de las tres dimensiones físicas”, pero al menos una de ellas “no es real” ya que “obedece a las leyes ópticas” (por ejemplo, el “*Cónico*”). Por último, Vidaurre (1975:0.2) aporta una nueva categoría más contemporánea, dado que está muy relacionada con lo simbólico y especialmente con la semiótica, donde por ejemplo el tamaño de los componentes se atribuye según su valor jerárquico (ya utilizado en otras culturas, como la egipcia). Así finalmente tenemos los sistemas ADIMENSIONALES, que “no nos ofrecen ninguna dimensión mensurable”, por ejemplo, aquellos que establecen un “código de referencias no físicas”, es el caso de “tamaños simbólicos” del espacio y también el de las “relaciones topológicas” del espacio.

Para la descripción objetiva de la forma tridimensional, Sandoval (1996:XI.1) nos recuerda un par de “tipos de proyecciones” que se utilizan en los sistemas de representación, siempre en el contexto del dibujo técnico. Considera que dos son los tipos de proyección que fundamentan los sistemas de representación, son la *Proyección paralela o cilíndrica*, que puede ser Ortogonal y Oblicua. Y la popularmente conocida como perspectiva o *Proyección central o cónica*, que suele tener uno o dos puntos de fuga (generalmente). De estas proyecciones se derivan los Sistemas de representación, definidos como conjunto de principios que determinan la “representación” de un objeto, “empleando

proyecciones.” Se consideran dos tipos de sistemas en función de que “la imagen” del objeto, (determinada por sus proyecciones sobre el plano de dibujo), tenga sus dimensiones o no, en “verdadera magnitud.” En base a esta consideración, pueden clasificarse en SISTEMAS “DE MEDIDA”: Diédrico y Acotado y SISTEMAS “PERSPECTIVOS”: Axonométrico y Cónico.

Este repertorio lo ponemos en paralelo (sin intentar una correspondencia) con los recursos que Redal añade a los antes comentados (estilísticos) del lenguaje literario. Redal (2005-LIT:34) define los *recursos semánticos* como aquellos que “afectan al sentido” que las palabras adquieren en el texto. La ironía, la paradoja, la antítesis, el símil, la hipérbole, pertenecen a este tipo. Entre ellos, hay un grupo que se basa en el empleo de “una palabra en el lugar de otra”: los tropos. Los principales tropos son la metáfora, la metonimia y la sinécdoque.

Una variante semántica sería aquella que utiliza los recursos basados en la *semejanza*, es el caso de la “metáfora”. Redal (2005-LIT:35) pone como ejemplo una poética metáfora de Garcilaso de la Vega (con la nieve como ‘clave’ y con negrita en el original): [...] *coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes que el tiempo airado / cubra de **nieve** la hermosa cumbre*. En este caso (nieve), además puede hablarse de alegoría porque el discurso presenta un sistema de “metáforas que funcionan conjuntamente” para expresar una misma idea. Redal (2005-LIT:35) ejerce la docencia: la *alegre primavera* es la juventud; el *dulce fruto*, el presente gozoso; el *tiempo airado* o invierno, la vejez; la *nieve*, las canas y la *hermosa cumbre*, la cabeza. Sin embargo, la metáfora no es el único recurso semántico que se crea atendiendo a este tipo de relaciones. El “símil” y la “imagen” también presentan estas características. Ramón Gómez de la Serna, ofrece algunas ingeniosas frases que él denomina *greguerías*, que sirven como ejemplo docente para Redal (2005-LIT:35): *La lava parece un cocodrilo que avanza. Las ranas se tiran al estanque como si se echaran al correo. (SIMIL). / El 8 es el reloj de arena de los números. El calzador es la cuchara de los zapatos. (IMAGEN o metáfora impura).*

Además, para el lenguaje literario, Redal (2005-LIT:35) establece una clasificación de los *recursos estilísticos de carácter semántico*, según el tipo de “relación que se establece entre las realidades” a las que se refieren, lo que da lugar a tres grupos que matizan los aspectos ya comentados. Están los basados en la “contraposición de ideas” (ironía, paradoja y antítesis). También existen los basados en relaciones de semejanza

(metáfora, imagen y símil). Y el tercer grupo está basado en relaciones de contigüidad (metonimia y sinécdoque).

En el lenguaje gráfico se van a utilizar cuatro sistemas de representación (bidimensionales, tridimensionales, perspectivas y adimensionales) relacionados con el dibujo, y se hará en “niveles” con intención informativa, usos y funciones concretas. Vidaurre (1975:0.2) utiliza 5 niveles desde los que se puede ofrecer información del hecho arquitectónico (que nosotros reagrupamos):

El FORMALIZADOR que hace referencia a la forma de definir y contener unos espacios.

El ESPACIAL que hace referencia al volumen fluido definido por la formalización.

Entendemos que existe una reciprocidad complementaria entre el lleno de la forma y el vacío del espacio. Por otra parte, la funcionalidad y lo constructivo corresponden a una *praxis* operativa:

El FUNCIONAL que hace referencia al uso que se va a hacer de los espacios.

El CONSTRUCTIVO que hace referencia al proceso de materialización de la formalización definidora de los espacios.

Finalmente entendemos que lo semántico corresponde a un aspecto comunicativo más sutil, relacionado con lo simbólico y otras sofisticaciones ‘intelectuales’:

El SEMÁNTICO que hace referencia al conjunto de significados de los espacios (Vidaurre, 1975:0.2).

Según predomine alguno de estos niveles tendremos diferentes géneros arquitectónicos, que predominan en diferentes períodos históricos. Como, por ejemplo, el constructivismo ruso y el funcionalismo con su axioma “la forma sigue a la función”. En ambas tendencias, como sucede en literatura, la definición de género viene condicionada por la actitud del autor.

Enric Redal nos explica que los géneros (lírico, narrativo y dramático) son las distintas categorías en las que se clasifican las obras literarias. Constituyen los diversos modelos de los que dispone el escritor y han sido establecidos por autores precedentes. Sin pretender instaurar un paralelismo literal, podríamos establecer cierta afinidad conceptual entre el género lírico y lo formal, y también entre lo semántico y los sentimientos de los personajes; el género narrativo podría sintonizar con lo funcional y con lo constructivo en la estructuración de un lenguaje más ‘práctico’ usado por el narrador; por último, la

tridimensionalidad del teatro sintonizaría en el espacio escénico con lo espacial. Redal (2005-LIT:37) presenta las *Características de los géneros literarios* de acuerdo a unos criterios básicos que definen un género, es la “actitud del autor” ante la materia tratada y la “forma que tiene de expresarla”. Según este criterio, diferencia (consensuadamente) tres géneros literarios:

El género lírico: Pertenecen al género lírico las obras que se caracterizan por presentar desde un punto de vista personal el contenido tratado (Redal, 2005-LIT:37).

Las obras líricas suelen reflejar el “estado de ánimo”, también los pensamientos e incluso los sentimientos del personaje que se expresa.

El género narrativo: Se incluyen en el género narrativo las obras en las que el autor crea una voz, denominada *narrador*, que relata una historia (Redal, 2005-LIT:37).

Suele ser el narrador quien precisamente sitúa los hechos en un tiempo y en un lugar determinados, describe ambientes y personajes, plantea unos diálogos y va tejiendo la trama (argumento).

El género dramático o teatro: Como el género narrativo, el género dramático presenta una acción desarrollada por unos personajes en un espacio y en un tiempo (Redal, 2005-LIT:37).

En este sentido es curioso cómo las obras de teatro se crean para ser representadas en otro espacio y tiempo, el correspondiente a un escenario ante el público (en disposición variable, según su clasicismo o vanguardismo). Esto da lugar a que las obras dramáticas presenten unos rasgos específicos de “contenido y forma.” En el lenguaje arquitectónico los sistemas de representación (4) “informan” sobre los citados niveles arquitectónicos (5) teniendo una narrativa temporal en progresión, desde la percepción sensorial inicial (sistemas perspectivos), pasando por un conocimiento más intelectual (sistemas tridimensionales), para culminar en una descripción objetiva (sistema bidimensional, especialmente el habitual sistema diédrico de plantas, alzados y secciones). Vidaurre (1975:0.3) intenta definir en qué medida los “SISTEMAS de Representación” son capaces de ofrecer información de los cinco “NIVELES” arquitectónicos. Se plantea una certeza empírica: todo proceso de entendimiento de un hecho físico, “parte de una Percepción, para seguir con un Conocimiento y poder terminar con una Descripción” detallada del mismo. Entendiendo por *Percepción* la “visualización” de un hecho en el tiempo y en el espacio (impresión sin llegar a comprensión). Por *Conocimiento* se entiende la

comprensión del hecho como “fenómeno general” (visión de conjunto). Y entendiendo por *Descripción* la comprensión del hecho como un compuesto de “partes integradas de una unidad” (incipiente concepción del detalle).

En el segundo tomo del Lenguaje arquitectónico de Julio Vidaurre, se realizan clarificadoras matizaciones sobre las interacciones en los sistemas de representación, interesándonos especialmente para nuestro análisis la lingüística “adjetivación” arquitectónica. Vidaurre (1976:51) desde los enunciados de la Cátedra, está desarrollando una “adjetivación de los niveles” de entendimiento que se proponen para aproximarse al hecho arquitectónico. No supone esto, sino una “reiteración de los niveles básicos” (ya expuestos).

Vidaurre (1976) propone posteriormente algunas refinadas matizaciones que establecerán interacciones entre las tres categorías de información (*percepción, conocimiento y descripción*). Más allá de la adjetivación, Enric Redal ofrece los recursos retóricos de la palabra para una interacción dirigida a una adecuada y elegante expresión del lenguaje docente (incluso). Redal (2005-LIT:35) se expresa en tiempo pasado cuando define la Retórica, que era la disciplina que estudiaba el arte de saber “expresarse correcta y elegantemente mediante la palabra”, con la finalidad de convencer (también agrandar o entretener) a los oyentes. Por definición, las figuras retóricas (o recursos literarios) se encontraban también dentro de su objeto de estudio. En la Edad Media, la Retórica junto a la Gramática y a la Dialéctica formaban parte del *Trivium* (que significa “tres caminos”) o enseñanza de materias relacionadas con la elocuencia.

Julio Vidaurre (catedrático de arquitectura) amplía las matizaciones en los sistemas de representación y habla de sutiles interacciones informativas entre percepción, conocimiento y descripción. Vidaurre (1976:51) amplía el repertorio conceptual del lenguaje gráfico, así en el nivel de la “Percepción, podríamos abrir tres calificaciones”: ‘Percepción estricta’, ‘Percepción cognoscitiva’ y ‘Percepción descriptiva’. La *Percepción estricta*, podría definirse como la impresión (convencionalismo) que se tiene del hecho arquitectónico, “sensorialmente” abarcado. La *Percepción cognoscitiva* se manifiesta al añadir la “comunicación de lo esencial” en el hecho arquitectónico. Y la *Percepción descriptiva* se manifiesta, al introducir intencionalmente una determinada “información particularizadora” en el conjunto del hecho percibido. Estas definiciones aparentan una naturaleza “intelectiva” pero al explicar otros niveles, comparativamente la percepción (y sus variantes) aparecerá con una “actitud más sensorial.”

Más allá de la percepción, el conocimiento también aparece como función de la literatura, incluso con cierto sentido docente, cuando el autor intenta modificar la actitud o pensamiento del lector. Redal (2005-LIT:37) precisa una orientación interdisciplinar, pues “otra de las funciones de la literatura”, que “comparte con disciplinas” [como la Psicología o la Filosofía], es la del conocimiento. En este sentido la obra literaria sirve para comprender mejor el mundo, para reflexionar sobre la vida y sobre el ser humano. Facilita el acceso a situaciones (también a informaciones) a las que la experiencia personal le es más difícil llegar de manera directa. Esto sucede, por ejemplo, cuando intenta “entretener o conmover” al lector, pero también la literatura puede tener cierta “finalidad política o social” y pretende “modificar su actitud o pensamiento” para acercarlo a determinada tesis (incluso transformar el mundo que lo rodea). Según Redal esta concepción “se conoce” (de conocimiento) como literatura “comprometida.”

La oportuna adjetivación de los niveles del lenguaje gráfico arquitectónico desglosa (adjetiva) las variantes del conocimiento, apuntando también sutilmente ciertas aproximaciones hacia la percepción y la descripción. Vidaurre (1976:52) continua con la exposición aclaratoria, aquella que pueda significar el “adjetivar estos niveles” (5) utilizando las 3 intenciones informativas (*percepción, conocimiento, descripción*). Podría definirse el *Conocimiento estricto* como la comunicación que, desde una “actitud intelectual”, se obtiene al “sintetizar lo esencial” del hecho arquitectónico. Se considera *Conocimiento perceptivo* cuando, al conocimiento en sí, se le añaden las manifestaciones de “componentes sensoriales” sobre la globalidad. Y el *Conocimiento descriptivo* se evidencia al introducir, de modo intencionado una “determinada información”, también sobre aquella globalidad.

En este contexto de la docencia del lenguaje arquitectónico aparecen conjuntamente dos de los autores citados. En el segundo tomo del Lenguaje arquitectónico de Vidaurre se realizan clarificadoras comprobaciones en las que surge (el subrayado es nuestro) Gómez Molina en el puesto nº13 como profesor Encargado de Curso, en un listado no ordenado alfabéticamente. Vidaurre (1976:3) también nos aporta ‘conocimiento’ cuando describe su trabajo:

La presente publicación ha estado planificada por: Julio Vidaurre Jofre; Catedrático.

Profesor Encargado de Curso: Helena Iglesias, Joaquín Aramburu, Emilia Checa, F. Rodríguez Partearroyo, J.L. Yuste Pescador, Agustín Agudo, Mayte Muñoz, Ginés Sánchez Hevia, Salvador Pérez Arroyo, Joaquín Ibáñez, Luis González Sterling, J. Gómez Molina, Javier Alau, Javier Velles, Alfonso Valdés, José Velasco.

En calidad de alumnos-ayudantes han trabajado: Luis Burillo, [...]

Los trabajos publicados pertenecen a los alumnos siguientes: J. Carlos Saucedo [...]

Al igual que esta concepción del lenguaje gráfico reivindica el aspecto comunicativo, la literatura también lo hace y se define prioritariamente como comunicación con un valor artístico añadido. Por otra parte, la etimología de la palabra “literatura” establece la preeminencia de la palabra escrita, como el dibujo para la arquitectura, pero al igual que existe la literatura oral, también existe arquitectura sin dibujos (sistemas de representación). Redal (2005-LIT:16) apunta algunas *Características de la literatura*, que estimamos tienen una proyección interdisciplinar (artística “comunicación”):

La literatura es, ante todo, comunicación: constituye un proceso mediante el cual se transmite una información. Sin embargo, se trata de un tipo de comunicación especial en la que el emisor o autor se comunica artísticamente (Redal, 2005-LIT:16).

Al considerar la “etimología” de la palabra *literatura* encontramos algunos términos interdisciplinarios (forma y expresión, los venimos estudiando). Tiene su origen en la palabra latina *lettera*, que significa ‘letra’. En este sentido el término *literatura* hace referencia (en principio) al empleo de la palabra escrita como “forma de expresión.” No obstante, ya desde sus orígenes la literatura se manifiesta “no solo por escrito”, sino también de forma oral, aunque este aspecto es menos pertinente para nuestro trabajo.

Completando el proceso de “adjetivación de los niveles” del lenguaje gráfico arquitectónico, de nuevo encontramos desglosadas las variantes, en este caso de descripción. Apuntando también en reciprocidad a las otras variantes, con sutiles aproximaciones ‘híbridas’ hacia la percepción y el conocimiento. Vidaurre (1976:51) entiende la *Descripción estricta* o información que, desde una actitud estrictamente intelectual, se obtiene u ofrece al “analizar parcialmente” el hecho arquitectónico. El *carácter cognoscitivo de la descripción* sitúa a ésta en el “marco referencial” del hecho arquitectónico, como globalidad. El *carácter perceptivo de la descripción*, se manifiesta al introducir “componentes sensoriales” necesariamente convencionalizados, sobre lo descrito.

Por otra parte, la descripción literaria tiene sus propias características y la primera de ellas está en relación con un “mundo de ficción”, donde “todo es posible.” En este sentido conceptualmente afín a la idea de proyecto arquitectónico (ficción gráfica), todavía solo dibujado (una invención casi literaria), sin construir como obra (aspecto fundamental de nuestra tesis A.D.E.N. de 2011). Redal (2005-LIT:16) sobre las *Características de la literatura* señala que una noticia o un texto científico “informan sobre una realidad”, y sin

embargo los “autores literarios suelen inventar” personajes, lugares, acciones, etc., o “transforman el mundo según su visión.”

El lenguaje arquitectónico también realiza sus propias “lecturas particularizadas” de la descripción y el conocimiento, interesándonos la ‘lingüística’ ambigüedad del binomio sustantivo-adjetivo en relación con el lenguaje gráfico. Vidaurre (1976:51) hace una última lectura de algunas características que pueden ayudar a la utilización de los niveles de entendimiento. Así observa cómo el conocimiento tiene una capacidad “más comunicativa que informativa”. La “descripción” tendría posiblemente unos “valores recíprocos a los anteriores”. También se reflexiona sobre la resolución gráfica de la ambigüedad comunicativa, pues la “ambigüedad del binomio sustantivo-adjetivo”, puede especificarse, precisamente, en la “elección del sistema gráfico adecuado”.

Otra de las características de los textos literarios tiene relación con un uso especial del lenguaje, y cuando su forma no es habitual, se produce un *extrañamiento*, que también apreciamos en la arquitectura de vanguardia. En ambos lenguajes se da una voluntad estética que para su interpretación requiere un esfuerzo para llegar a su conocimiento. Redal (2005-LIT:16) señala como los textos literarios muestran un “uso especial del lenguaje”, y aunque el código empleado en la “literatura y en el lenguaje corriente” es el mismo (la lengua), no se usan de la misma manera. El autor intenta dar al texto una forma que “atraiga la atención” del lector y por eso crea un *extrañamiento*, es decir se produce así una sensación de extrañeza debida a que se “comunica de una forma que no es habitual”. Ese recurso que implica un “uso especial del lenguaje” es lo que se denomina *lenguaje literario*, que evidencia una “voluntad estética”, intentando crear “arte a través de la palabra.” Con este objetivo el escritor utiliza con frecuencia unos “recursos estilísticos” (ya comentados), esto hace que ocasionalmente la literatura (creativa) exija un cierto “esfuerzo para ser interpretada.”

Las citadas intenciones informativas (percepción, conocimiento y descripción) del lenguaje arquitectónico también orientan los sistemas de representación hacia la formalización. Vidaurre (1975:03) indica que a partir de aquella “adjetivación de los niveles” que matiza el lenguaje gráfico arquitectónico, sobre cualquiera de los “NIVELES” se debería poder ofrecer una especialización en la intención informativa, es decir en Percepción, Conocimiento y Descripción. Por tanto, si en un cuadro de doble entrada colocamos en columnas verticales los cinco niveles (*formal, espacial, funcional, constructivo y semántico*) podría cruzarse con las tres intenciones informativas básicas (*percepción, conocimiento, descripción*, dispuestas horizontalmente). Así del primer

NIVEL tendremos la necesidad de poder: “Percibir la FORMALIZACIÓN, Conocer la FORMALIZACIÓN y Describir la FORMALIZACIÓN”.

La morfología forma parte intrínseca de la sintaxis en lingüística. Redal (2005-L1:95) indica que, aunque actualmente se tiende a estudiar los “morfemas en relación con la oración” y las relaciones que se establecen con ella, y así surgen los estudios de morfosintaxis, se sigue asumiendo como válida la definición original. La morfología: Es la parte de la lingüística que estudia la “forma de las palabras y su estructura interna”.

La bidimensionalidad, característica de la lingüística en el texto escrito (sobre la ‘planitud’ del papel), tiene su reflejo en los dibujos arquitectónicos más frecuentes, que son sistemas de representación bidimensional, muy apropiados para describir objetivamente la forma volumétrica mediante planos. Vidaurre (1975:04) sostiene que los SISTEMAS de Representación BIDIMENSIONALES nos ofrecían una “información mensurable de dos de las tres dimensiones”. Por tanto, con ellos “no podemos *Percibir*” un objeto en el tiempo y en el espacio, “ni *Conocerlo*”, como fenómeno general. Pero sí en cambio “podemos *Describirlo*”, estableciendo el convenio (normativa docente) de efectuar en el objeto unos cortes verticales (“secciones”) y otros horizontales (“plantas”), en suficiente cantidad y proximidad como para poder “descomponer el volumen total” en planos parciales (dibujos que formaran parte de un proyecto arquitectónico).

Por su parte la formación lingüística puede descomponer y combinar la morfología y la sintaxis. Redal (2005-L1:343) explica estas posibilidades potenciadas en la definición de Morfosintaxis: Parte de la lingüística que “combina el estudio de la morfología y la sintaxis”, ya que se entiende que “no son disciplinas independientes”.

El lenguaje arquitectónico estudia pormenorizadamente los sistemas de representación orientados hacia la forma (‘morfología’ arquitectónica). Vidaurre (1975:04) en el epígrafe *Funciones y usos de los sistemas de representación en el proyecto arquitectónico*, establece unas sofisticadas relaciones (hacia un lenguaje) y empieza su proceso pedagógico por (mayúsculas en el original) 1. DESCRIBIR la FORMA → SISTEMAS BIDIMENSIONALES. Los Sistemas Tridimensionales ofrecen una información “mensurable” de las tres dimensiones, lo que permite *Conocer* el objeto arquitectónico como “fenómeno formal total.” Sin embargo, no ofrecen una satisfactoria *Descripción* de las partes que componen la totalidad, ni tampoco permiten *Percibir* el objeto arquitectónico en el espacio y en el tiempo. Ello se debe a que la *Percepción* debe “cumplir las leyes ópticas”, que solo las pueden satisfacer los Sistemas Perspectivos. Por lo que Vidaurre (1975:04) establece las otras dos relaciones: 2. CONOCER la FORMA →

SISTEMAS TRIDIMENSIONALES y luego 3. PERCIBIR la FORMA → SISTEMAS PERSPECTIVOS. En el caso de la relación (1.) es imprescindible que la tercera dimensión no aparezca ni “oscurezca” la descripción de las otras dos. En la relación (2.) cada una de las tres dimensiones debe “referirse a un eje”, de manera que en ningún caso dos de ellas puedan coincidir y confundirse (imposible ambigüedad visual).

Gestalt es otro sinónimo de forma, incluido en la *Gramática del arte* y que Beljon (1993:238) acompaña con alguna referencia a la cultura literaria francesa (Flaubert) equiparando literatura y arquitectura. Beljon utiliza como referente el diccionario de lengua inglesa Oxford, que describe *Gestalt* como: “Un todo organizado en el cual cada parte individual afecta a cada una de las otras, siendo el todo más que la suma de las partes.” Que podría leerse como “una melodía es más que la suma” de sus notas, o una “frase es más que la suma” de sus palabras, que incluso podrían ser la concepción interdisciplinar de:

Gustave Flaubert, [que] comparó la belleza del Partenón con la de una novela bien escrita, en la que los diversos componentes se generan unos a otros y donde la palabra exacta es una palabra descriptiva y musical al mismo tiempo (Beljon, 1993:238).

Recordamos que en *Arte y Percepción visual* Rudolf Arnheim le dedica a la forma un gran espacio (aquí sería más apropiado decir gran volumen), ocupando desde la 57 a la 185 de las 505 páginas totales. Con gran interés para nuestro trabajo, Arnheim (1979:62) plantea una pregunta fundamental: ¿Qué es la forma? Concluye diferenciando forma material y perceptual, añadiendo una luminosa valoración que destaca el exterior. Indica como la “forma material” de un objeto viene “determinada por sus límites” (y que Dondis 1980, denominaba “contorno”), por ejemplo “el borde” rectangular de un pedazo de papel. Por otra parte, el concepto “percibir la forma” que señalaba Vidaurre (1976), podría sintonizar con:

La forma perceptual es el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso que actúa como transmisor de la información y las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador (Arnheim, 1979:62).

De aquí se desprende la importancia / ‘fundamento’ que Dondis (1980) concedía a la luz (integrada en el término “tono”). No obstante, Arnheim (1979) insiste en la peculiaridad de la luz de no atravesar los objetos (excepto en los translúcidos o

transparentes). Esto quiere decir que los “ojos solo reciben información de las formas externas”, no de las internas, incidiendo sobre el predominio del aspecto externo de la percepción visual de la forma.

La forma / *gestalt* ocupa múltiples ámbitos de creación, desde el pequeño clip (sujeta / ordena papeles, literarios incluso), al mobiliario y la arquitectura, compartiendo todas estas disciplinas una valoración semántica de la forma. Beljon (1993:238) propone una “lista parcial” de trabajos de “arte y arquitectura” que merecerán el “epíteto *Gestalt*” (donde aparece ‘reiteradamente’ la cultura francesa):

[...] la pirámide de Keops, el clip (sujetapapeles), la silla Barcelona, la capilla de Le Corbusier en Ronchamp, el bumerang, la plaza de San Marcos en Venecia, el molino de viento holandés, la torre Eiffel, la estatua a Balzac de Rodin, la tabla de surf, las cúpulas bulbiformes del Kremlin, etc. etc. (Beljon, 1993:238)

Destaca el nivel simbólico de estas formas, su incidencia sobre la identidad, mediando su valoración semántica. Esta lista de obras no solamente posee gran unidad y coherencia (presencia, etc.), sino que casi todas ellas son “símbolos para algo”. La torre Eiffel para París o el molino de viento para los Países Bajos. Lo que sentimos sobre ellas según Beljon (1993:238) “no puede ser explicado” solamente por sus propiedades visuales objetivas, puesto que “su significancia es una realidad subjetiva”, depende de lo que tengamos en nuestra mente.

Sobre el ‘insignificante’ clip que aparece en el listado, Juli Capella (arquitecto y autoridad en cultura del diseño) afirma que es un invento de paternidad discutida de mediados del siglo XIX (Samuel Fay 1867, Gem 1870 y Johan Vaaler 1899). Un objeto que desafía la ley de la evolución y permanece inalterado con el paso del tiempo. Así, como hace Beljon, en sentido irónico podríamos colocarlo simbólicamente (y desde nuestro contraste reiterado) junto a la pirámide de Keops. Capella (2010:34) en el epígrafe *Ni más ni menos, la forma sigue a la función* (ingenioso juego de palabras, con vanguardista tradición cultural) destaca el valor semántico de este elemento mínimo.

El clip fue el símbolo del Año del Diseño celebrado en España en 2003, pues identifica el diseño con la creación de objetos baratos, funcionales, bellos, ingeniosos y simples, y no de piezas firmadas por autores reconocidos, con prestaciones sofisticadas y precios elevados (Capella, 2010:34).

Además, este pequeño objeto tiene varias lecturas (alternativas incluso), gráficamente como silueta el clip es un “icono del orden”, mientras que un clip metálico desdoblado sirve para “resetear” algunos aparatos electrónicos y, con un poco de habilidad abrir candados, esposas y maletas. Pero, sobre todo para Capella (2010:34) es una forma que sigue funcionando, pues “a pesar de su longevidad, el clip sigue agrupando papeles a la perfección”.

2.24 Minimalismos, acrónimos y otros fundamentos morfológicos

La valoración de la forma como fundamento en arquitectura y en lingüística nos lleva a insistir sobre las unidades mínimas, partiendo del concepto básico de la palabra. Redal (2005-L1:94) explica que las palabras son unidades de la lengua “dotadas de significado.” Pero también puede encontrarse el valor semántico a un nivel más básico, aún más esencial, a modo de fundamento mínimo y además en relación con la forma, dado que las palabras están constituidas por “una o varias unidades menores”, también “con significado”, llamadas “morfemas”. Las palabras en español se caracterizan por la “inseparabilidad y el orden fijo” de los morfemas que las constituyen. Estas normas impiden extraer el sufijo *miento* de una palabra como *nombramiento* y decir **nombra* y *miento*; tampoco es posible la palabra **mientonombra*.

El morfema es el componente mínimo de la palabra que suma significados a esta como conjunto. Redal (2005-L1:94) insiste en que cada palabra está formada por una o más piezas llamadas “morfemas o monemas” (en referencia a la unidad, en varios sentidos) definidas como: las “unidades mínimas dotadas de significado que constituyen las palabras”. Sin olvidar el nivel semántico, pues cada morfema tiene un significado, y el “significado de la palabra” depende de la “combinación de los significados parciales.”

No obstante, entre los gramáticos no hay unanimidad sobre los auténticos mínimos. Redal (2005-L1:94) indica que hay distintos tipos de morfemas: los morfemas léxicos o “lexemas” y los “morfemas que se añaden” a ese lexema. No obstante, el tema relacionado con la terminología está abierto a la pluralidad, puesto que algunos “gramáticos restringen el término morfema a los morfemas derivativos y los morfemas flexivos”, y excluyen de esa denominación “a la raíz o lexema”.

En el desarrollo de nuestro estudio pasamos de la forma / *gestalt* a la formación / construcción de las palabras. Entre los procedimientos creativos para formación de palabras tenemos los acortamientos léxicos característicos del habla juvenil. Las siglas y los préstamos, procedentes sobre todo del inglés, invaden nuestro vocabulario y la acronimia es un fenómeno novedoso, aunque menos frecuente, que Redal nos explicará.

Nuestra también novedosa asignatura (optativa derivada de nuestra anterior tesis doctoral), comentada en el próximo capítulo, utiliza esta novedad lingüística que, como veremos, tiene referentes culturales históricos. Como título de nuestra asignatura utilizamos una peculiar variante de acronimia, con cierto préstamo anglosajón. *I+D+n* es un acrónimo inverso (construcción anglosajona que empieza por el último término) y que

corresponde a *Notas Doctorales Interdisciplinarias*. A su vez quiere remitir semánticamente a las conocidas siglas *I+D*, correspondiente a *Investigación y Desarrollo*, a lo que incluso se puede añadir otra “*i*” correspondiente a *Innovación*, dando lugar a la ‘trilogía’ *I+D+i* (la última ‘*i*’ a menudo en minúscula). Curiosamente pocos años después la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Vitoria / Gasteiz, tras un cambio en la Dirección, pasaría a denominarse *ID. arte.* (la *e* en cursiva, favorece la lectura anglosajona / internacional como ‘art’)

Nuestro término inventado, por su sentido creativo / compositivo, estaría más próximo al concepto aditivo de acronimia. Redal (2005-L1:101) define:

La acronimia consiste en la formación de una palabra a partir del fragmento inicial de una palabra y el fragmento final de otra (*ofimática*, de *oficina* e *informática*). Es un fenómeno muy relacionado con la composición.

Redal nos explica que en la acronimia no hay separación gráfica ni guion, aunque el guion ‘negativo’ se convierta en ‘positivo doble’ (+ matemáticas) en *I+D+n*, aspecto que le dota de una cualidad léxica / compositiva difícil de clasificar. Además, su cualidad de fenómeno novedoso a nivel semántico sintoniza con nuestro ‘innovador’ *I+D+n*. Redal (2005-L1:101) aclara algunas características de los acrónimos, sin olvidar que el “significado de la nueva palabra” resulta de la “combinación” del significado de las palabras originarias. Gráficamente el acrónimo es distinto a nuestra ostentosa utilización de los ‘guiones’ (+):

No hay separación gráfica o guion entre los componentes de la nueva palabra.

Es un fenómeno novedoso en español, y si bien se crean muchas palabras con este procedimiento, son pocas las que llegan a lexicalizarse (Redal, 2005-L1:101).

La acronimia en cuanto procedimiento de formación de palabras (contextualizada en la morfología) se circunscribe a la categoría de los *acortamientos léxicos*, con importantes implicaciones semánticas. Redal (2005-L1:100) indica como estos acortamientos son el resultado de un proceso mediante el cual una “palabra pierde parte de su significante” (normalmente una o varias sílabas), pero “mantiene su significado” y categoría gramatical. Esta fundamental diferenciación entre significante y significado, corrobora la reiterada insistencia en los aspectos semánticos que hemos mantenido en nuestro trabajo. Además, los acortamientos afectan “sobre todo a los sustantivos” (*tele*, de *televisión*) y en menor medida a los “adjetivos” (*extra* de *extraordinario*). Lo habitual es que el acortamiento afecte a las “sílabas finales” de la palabra (*bici*, de *bicicleta*).

Académicamente las siglas, al formar una sola palabra (generalmente pronunciable), también se consideran acrónimos. Redal (2005-L1) recuerda ciertos aspectos normativos relacionados con “siglas y acrónimos” diferenciados en su posibilidad de ‘pronunciamento’:

El Diccionario de la Real Academia denomina también como acrónimos a las siglas que se pronuncian como una sola palabra, como *RENFE* (*Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles*), frente a las siglas como *IPC* (*Índice de Precios al Consumo*). (Redal, 2005-L1:101).

Conviene, por otro lado, recordar las diferencias con la abreviatura que enfatiza el aspecto gráfico que tanto nos interesa. Redal (2005-L1:101) respecto a “siglas y abreviaturas” apunta algunas diferencias de concepto:

No se debe confundir las siglas con las abreviaturas, que son la representación gráfica reducida, es decir escrita, no oral, de una palabra mediante la supresión de las letras finales o centrales, y que suele cerrarse con un punto (D., por Don, o SS.MM. en lugar de Sus Majestades).

Para explicar estas afinidades / diferencias nos conviene un acercamiento clarificador a las siglas, en las que, claro está, la fonética resulta relevante. Redal (2005-L1:100) indica que la “formación de siglas” consiste en crear palabras mediante la “unión” de varias “letras de otras palabras” y generalmente están compuestas por las “letras iniciales” de las palabras del grupo. No obstante, sobre el texto escrito tiene incidencia la fonética, pues ocasionalmente y para “facilitar su pronunciación”:

[...] se toman más letras de las iniciales de algunos de los constituyentes (*RENFE*, *Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles*).

Los artículos, preposiciones y conjunciones no suelen estar representados en las siglas, salvo que sea necesario para su pronunciación (*PYME*, *Pequeña y Mediana Empresa*) (Redal, 2005-L1:100).

Incluso puede llegarse a una normalización lingüística de las siglas. Redal (2005-L1:101) señala como curiosamente algunas “siglas se integran” en la lengua como una “unidad léxica” más (con la ayuda del tiempo). Apunta como prueba el hecho de que “gráficamente pierden los puntos tras cada letra” que la forman y que admiten la “flexión de número” (*el talgo / los talgos*, *Tren Articulado Liger Goicoechea Oriol*).

Como ya hemos visto, con nuestra asignatura *I+D+n*, que corresponde a *Notas Doctorales Interdisciplinares*, aparece una inversión ordinal en los componentes que estaría conceptualmente próxima a la idea de “préstamo lingüístico” (a modo de ‘cita’) con

implicaciones verbales y ortográficas. Redal (2005-L1:101) define los préstamos como palabras “tomadas de otros idiomas” que pasan a formar parte del léxico del español, tras pasar por un proceso de adaptación que implica algunos cambios y que afectan sobre todo a su “pronunciación y ortografía.” En la lingüística también pueden apreciarse modas:

En la actualidad casi todos los préstamos lingüísticos que se incorporan al español proceden del inglés. En otros tiempos fueron sobre todo del francés y del italiano.

Carné (del francés *carnet*), *yogur* (del turco *yogourt*), *estándar* (del inglés *standard*). (Redal, 2005-L1:101).

Anticipando el desarrollo de este epígrafe, y en la ‘órbita’ lingüística de Chomsky, encontraremos ecos de un acrónimo del Renacimiento que marcó la historia de la cultura y que nosotros relacionaremos con diferentes disciplinas (sintonía con varias asignaturas).

Pero antes retomemos nuestro acróstico *I+D+n*, correspondiente a una revisión y cita de una tesis, que nos invita a un acercamiento a la histórica tesis doctoral de Chomsky (hito en la cultura lingüística).

Luego el término ‘re’ (visión) nos acercará al Renacimiento (cultural retorno al clasicismo con la ayuda de un famoso acróstico) y a otro retorno, a un cierto primitivismo, con implicaciones lingüísticas.

Nuestra aproximación a la cultura italiana nos lleva a interesarnos por un emblemático libro del Renacimiento, en el que se efectúa una influyente “descripción” (con implicaciones en la “percepción” y el “conocimiento”, apuntados por Vidaurre) que marca el *zeitgeist*. En el epígrafe *Los tratadistas y el jardín de Polifilo* apreciamos como Francesco Fariello (2000:68) señala que la “descripción” de un “jardín ideal” incluida en el libro *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna –editado en Venecia a finales del siglo (1499)- “resume” de forma casi exacerbada esta “tendencia de la época.”

Allí aparece el término acróstico, como lenguaje peculiar, que llega a ser fundamental por su sentido interdisciplinar y que la *Teoría de la arquitectura* hace suyo. Lammers-Schütze (2003:48) nos desvela que:

Las 38 letras capitulares del primer y segundo libro forman juntas el acróstico “POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT” (“Fray Francesco Colonna amó mucho a Polia”). Se suele considerar al personaje de Francesco Colonna, nombrado aquí, como el autor de *Hypnerotomachia*.

También tratamos (*Los tratadistas y el jardín de Polifilo*) otro notable texto latino, (*Quod vitae sectabor iter?*) que aun sin ser un acróstico marcará el camino vital de

Descartes, un sueño hecho realidad. Ferrero (2011:85) en el epígrafe *Notas a la Segunda Parte* señala que es significativo que:

[...] otro de los libros que aparece en este tercer sueño, una antología de poetas latinos, muestra al abrirlo la siguiente inscripción: *Quod vitae sectabor iter?* (“¿Qué camino he de seguir en la vida?”) (Ferrero, 2011:85)

Un texto estudiado por Ferrero (2011) que debe situarse en “relación directa” con las palabras con que Descartes finaliza la Primera parte del *Discurso*: “tomé la resolución de [...] emplear todas las fuerzas de mi espíritu en la elección del camino que debía seguir.” Descartes (2011:20)

Recordamos que el estudio de la perspectiva renacentista lleva a Panofsky (1973:49) a afirmar literalmente que, con este descubrimiento el arte se eleva a ciencia y lo hace a partir de la exclamación del pintor Paolo Ucello: “¡Qué dulce es la perspectiva!”. Una expresión acorde con lo que aquel descubrimiento suponía en aquella época.

No solo el arte se elevaba a “ciencia” (para el Renacimiento se trataba de una elevación): la impresión visual subjetiva había sido racionalizada [...] fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado [...] (Panofsky,1973:49)

En este sentido recordemos que siglos después la lingüística también aparece elevada a ciencia con Chomsky. Wolfe (2018.b:5) señala la aparición estelar de Noam Chomsky entre 1953 y 1957 y desde la Universidad de Pensilvania:

[...] un estudiante de doctorado de poco más de 20 años, se había apoderado de todo un ámbito de estudio, la lingüística, transformándola de arriba abajo, endureciendo esa presunta ciencia social tan esponjosa y convirtiéndola en una ciencia de verdad, una ciencia dura.

Continuamos con aquella referencia histórica, cuando el *zeitgeist* impulsado por Chomsky (mediados de los años 50 del siglo XX) llega a varias disciplinas humanísticas (Sociología, Lingüística, entre otras), que quieren dan una apariencia científica a sus investigaciones. Y recordamos como Wolfe (2018.b:5) ironiza sobre esta “cientificación” (término inventado), con el conocido ‘aforismo’: “Hagáis lo que hagáis, que tenga aspecto científico”. No obstante, el trabajo lingüístico de Chomsky es ejemplar (con y sin ‘apariencia’ científica), pero Wolfe (2018.b:5) es muy crítico con la nueva teoría del lenguaje:

Solo Chomsky lo consiguió, en lingüística, transformando a todos –o a casi todos– los pensadores blandengues en científicos puros y duros. Incluso antes de concluir el doctorado, lo invitaron a dar una conferencia en la Universidad de Chicago y en Yale, donde presentó una teoría del lenguaje radicalmente nueva.

Según la explicación de Wolfe interpretando críticamente a Chomsky:

El lenguaje no era algo que se aprendía, se venía al mundo dotado de un ‘órgano del lenguaje’. Entraba en funcionamiento en el momento de nacer, del mismo modo en que el corazón y los riñones ya latían, filtraban y excretaban (Wolfe, 2018.b:5).

Otros críticos también citan ese aspecto científico / ‘orgánico’ de Chomsky. Mora (2018:8) comenta irónicamente como Tom Wolfe decía que para “sentirse vivo” cada mañana, necesitaba estar “peleándose” con alguien. Llega incluso a poner en “duda la teoría de la evolución”, con una finalidad concreta:

Y todo para atizar a Noam “Carisma” Chomsky, el hombre que con su descubrimiento de que el lenguaje no se aprendía, sino que venía al mundo dotado de un “órgano del habla”, igual que se nacía con un corazón que latía, revolucionó en los años sesenta la disciplina de la lingüística (Mora, 2018:8).

Precisamente Jaime Mora (2018:8) refiere unos apuntes biográficos de Chomsky: “El intelectual superlativo” que trabaja a un “ritmo asombroso”, con 118 libros (dos al año), 271 artículos (4,7 al año), numerosas conferencias. Complementemos este artículo con el texto original de Wolfe. En *El reino del lenguaje* también se cita la última etapa de Chomsky, estudiando el pensamiento que utiliza la “recursividad” como estrategia que permite poner una frase –un pensamiento- dentro de otra. En cierto sentido es un recurso condensador como el acrónimo. Wolfe (2018:104) nos aporta la misma referencia: “271 artículos, a razón de 4,7 al año”, innumerables conferencias que le obligaban a “salir de su despacho y coger aviones” para ponerse frente a “atriles muy lejanos”.

Además, su producción de “artículos lingüísticos” se multiplica culminando en 2002 con la “teoría de la recursividad” (concebida junto con dos colegas). Según decía Chomsky (‘interpretado’ por Wolfe), la infinita recursividad consiste en “poner una frase – un pensamiento- dentro de otra”, en una “serie” que, en teoría podría resultar “interminable”. Por ejemplo, una “oración” como: “Supuso que, ahora que ella se había sumido en la oscuridad, él podría brillar y alcanzar la celebridad que siempre había ansiado”. Wolfe (2018:105) ejerce de docente:

Englobados en la idea que empieza con “Supuso” hay otros cuatro pensamientos, colocados uno dentro de otro: “ella se había sumido en la oscuridad”, “él podría brillar”, “podría alcanzar la celebridad” y “siempre había anisado celebridad”.

Para Wolfe (2018:105) la “recursividad” es de gran eficacia integradora pues, por ejemplo, “cinco pensamientos” / empezando con Supuso / “se pliegan y repliegan en veintidós palabras..., *recursividad...*” Tom Wolfe irónicamente afirma que “todas las lenguas dependían de la recursividad” de Chomsky. La recursividad era la capacidad singular que “distinguía el pensamiento humano de cualquier otra forma cognitiva”, y “explicaba la primacía del hombre” sobre todos los animales del globo.

Se produce también un curioso encadenamiento crítico (entre la intertextualidad y el metalenguaje), cuando otros críticos critican al crítico. Mora (2018:8) matiza la ‘tergiversación’:

Chomsky interpreta a la perfección el papel de “valeroso intelectual” que Wolfe, republicano confeso, deforma en *El Reino del lenguaje*, un libro vapuleado por la crítica estadounidense.

Jaime Mora explica que desde el punto de vista científico:

[...] puede que sea discutible la conclusión a la que llega Wolfe: que el lenguaje es una creación humana, como lo puede ser internet, y no algo inherente; que el habla no solo no es el resultado de la evolución, sino que “ha puesto fin a la evolución del hombre, haciéndola ya innecesaria para la supervivencia” (Mora, 2018:8).

La conclusión llega, finalmente, con la dicotomía entre vida y muerte, incluso la de Wolfe que recoge la prensa. Mora (2018:8) precisa que *El reino del lenguaje* (Anagrama) es el “último título que publicó Wolfe, dos años antes de su muerte”, en mayo, y supuso su “regreso al ensayo tras dieciséis años” centrado en la novela. Se da una curiosa superposición temporal de textos, que podría calificarse de ‘juego de antónimos.’ También podría interpretarse como un palimpsesto (borrado de un texto) el lanzamiento de este último libro de Wolfe en España. Él que no busca sino “parodiar la erudición inagotable” de Chomsky, “coincide con la publicación” de *Malestar Global* (Sexto Piso), en el que el lingüista y a la vez filósofo político y activista de izquierda despliega toda su “gama de saberes.”

Nos hacemos eco de la prensa que anuncia cómo el gran maestro del Nuevo Periodismo, polemista irredento que falleció en mayo 2018, carga contra el maestro de la

lingüística en su último ensayo. Wolfe (2018.b.5) recuerda como la idea chomskiana del “órgano del lenguaje” generó un gran “revuelo entre los jóvenes lingüistas.” Con Chomsky

[...] la disciplina parecía más noble, más rigurosamente estructurada, más científica, más conceptual, más platónica, y no solo un enorme montón de páginas apiladas que los estudiosos de campo traían de sitios que nunca se había oído mencionar...

En este artículo ‘terminal’ de Wolfe (2018.b.5) (‘casi’ póstumo) incluso ironiza sobre la corrección lingüística (y antropológica) cuando afirma que “la lingüística ya no significaba hacer trabajos de campo entre pueblos primi..., ejem..., poblaciones indígenas”, utilizando unos términos muy despectivos y etnocéntricos. Esta referencia a las poblaciones indígenas nos remite a un polémico lenguaje indígena, el ‘actual’ de los pirahás. Millán (2018:6) explica cómo Wolfe para su ataque a Chomsky utiliza al misionero y lingüista Daniel Everett, quien en su libro *No duermas, hay serpientes* (Turner, 2014) describe una “perdida tribu amazónica, los pirahás.” De modo que para Eneverett, “su lengua era un claro contraejemplo” (indica que posiblemente sea el primero encontrado) de la “teoría chomskiana de una ‘gramática universal’, generativa”. Allí explica Wolfe como en pirahá “no hay pasado, ni futuro, ni subordinación”, que entiende como útil capacidad de “poder ir añadiendo a una frase elementos que la expanden, prácticamente sin límite”. Puntualiza Millán (2018:6) que esto sucede mientras que “el hablante y el oyente mantienen perfectamente el control del conjunto”. Paradójicamente en esta descripción nos ‘resuenan’ algunos aspectos (por añadidura) de la última teoría de Chomsky (*recursividad*). No obstante, en resumen, para Millán (2018:6), con los pirahá tenemos “una lengua cuya sola existencia podía poner en entredicho la teoría de Chomsky”.

Precisamente con otro tipo de ‘indígenas’ concluye también su crítico discurso Annie Le Brun (2018:201), interesada críticamente por la cultura artística contemporánea. Señala la autora que a pesar de la “confusión del discurso”, parece difícil imaginar una “sumisión” más completa en la “era del residuo”, que engendra a sus “actores culturales” como productos y agentes de la “gran domesticación” en curso. Excepcionalmente se han “consagrado” algunos de entre los “más desvalidos”, pienso en los grandes inspirados del *Arte bruto*: “Ya se trate del cartero Cheval: [...]”

Le Brun (2018:201) alude a este personaje de la cultura francesa (Cheval) que otro autor podría denominar *margivagante* constructor / artista, que literalmente se dedica a construir ‘un sueño’ (un palacio de ensueño) piedra a piedra (‘extraña’-miento). La autora francesa narra como en abril de 1879, Joseph Ferdinand Cheval, cartero rural de 43 años,

se “tropieza con una piedra tan extraña durante su reparto cotidiano, que le provoca un sueño”. Explica como este autodidacta dedica 33 años de su vida a construir “un palacio de ensueño”, un “palacio ideal” en su huerto (en Hauterive, Drôme, Francia), inspirado por la naturaleza y por la documentación aportada por su trabajo (postales y primeras revistas ilustradas que distribuye). Annie Le Brun termina de construir el extraño relato:

Cada día recorre unos treinta kilómetros como cartero, y recoge todas las piedras “extrañas” que encuentra. En su monumental palacio, terminado en 1912, dejará inscrito: “Trabajo de un solo hombre” (Le Brun, 2018:201).

Contrastamos otra fuente documental en la que Ramírez revela la ensoñación del imaginativo *margivagante*, citando el mismo acontecimiento narrativo fundacional (“eraz una vez”) y, como veremos, en cierta sintonía con el *art brut*. Tanto Ramírez como Le Brun coinciden en destacar como mejor texto sobre el tema⁷⁹ uno a cargo de Jouve y los Prévost. Por su parte, Ramírez (2006:19) denomina *Revelación* (sub-epígrafe) al relato que protagoniza el cartero rural francés Luis-Ferdiand Cheval, para el que “un hecho fortuito se convirtió en una revelación”, concretamente “el día 19 de abril de 1879”. Cuando va a repartir la correspondencia “tropieza con algo mientras hacía su recorrido habitual, a pie”. Y del tropiezo surge un proyecto vital, cuando “intrigado”, estudio el objeto causante de su caída y “descubrió que se trataba de una piedra singular”. Ramírez (2006:19) continúa su poético relato: “la miró bien y reconoció en ella una belleza enigmática que no era capaz de explicar”; después “la envolvió en un pañuelo, la guardó en su bolsa y decidió llevársela a su casa” en Hauterives (una aldea próxima). Literalmente fue la primera piedra fundacional:

Ése fue el origen de una extraña pasión que le conduciría a acumular muchos guijarros en primer lugar, y a construir después, con esos mismos materiales encontrados, una especie de ‘palacio’ descomunal que habría de levantar (Ramírez, 2006:19).

El proyecto vital del ‘inculto’ Cheval es inclasificable culturalmente. Ramírez (2006:19) el cartero mantiene su profesión, pero dedica a su sueño arquitectónico todos los ratos libres y, además, “gastó sus escasos ahorros” en comprar cemento y algún “material auxiliar.” Podríamos decir que a la vez planteó un problema de definición lingüística, pues

⁷⁹ Jean Pierre Jouve, Claude Prévost y Clovis Prévost, *Le palais idéal du facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*, París, Moniteur, 1981.

era “imposible calificar” una obra como aquella, “carente de función”, y ejecutada en su totalidad por un “hombre sin formación artística ni arquitectónica”.

Ramírez (2006:35) comenta equiparables ejemplos ‘de altura’ repartidos por varios continentes (algunos en USA). En el epígrafe *Reciclaje* explica una obra maestra construida con todo tipo de “desechos”, la *House of Mirrors* que Clarence Schmidt “construyó en Woodstock”, Nueva York, llegó a ser (hasta su destrucción por un incendio en 1968) una gigantesca estructura de “siete pisos”, (con 35 treinta habitaciones) apoyada en la ladera de una colina.

Según Ramírez (2006:35) son incontables los autodidactas que han seguido este lenguaje del reciclaje. Con este sistema Simón Rodia levantó sus *Torres Watts* con hierros, cristales y cerámicas “encontradas”, lo mismo que hicieron Picassiete, Nek Chand Saini, u otros tan diferentes entre sí como el “artista conceptual” Ben Vautrier en su *Cunégonde et Malabar* y el “reverendo” Howard Finster, creador del Paradise Garden.

Entre los autores referidos por Ramírez, posiblemente el más popular sea Simón Rodia. De hecho, con anterioridad otros estudiosos se interesan por esta obra USA (‘da’). Shelter (1979:74) explica el caso de las *Torres Watts* que fueron construidas a lo largo de 33 años, “sin planos, licencia, ni ayuda de nadie.” El caso de la construcción de Simón Rodia (hoy se conocen en Los Ángeles como *Watts Towers*) tiene cierta similitud con la actitud del antes citado cartero francés Cheval. Rodia (inmigrante italiano llegado a USA a la edad de 12 años) utilizó “acero, tubos, botellas y baldosines de desecho” (también cemento y 70.000 conchas marinas) para autoconstruir las torres, que superan los 20 metros (la mayor).

Además, Ramírez se interesa por el lenguaje desde “la terminología” que él hace propositiva. Por ejemplo, con los términos esculturas-arquitecturas ‘construye’ la palabra *escultecturas*. Ramírez (2006:20) observa cierta afinidad semántica en la “terminología empleada por los distintos autores” que se han ocupado del fenómeno y que tiene mucho que ver con los “aspectos que cada uno de ellos ha pretendido enfatizar”. Muy generalizada (y difundida) está la aproximación de toda esta concepción al *art brut* (apuntado por Le Brun), tal como fue “caracterizado” por Jean Dubuffet. Partiendo de su interés por muros y suelos deteriorados (habría que decir brutalmente) al salto (o ‘asalto’) hasta la arquitectura, resulta congruente que Dubuffet hiciera en la última etapa de su vida abundantes “edificios inútiles”, pintados de blanco y negro:

Uno de los más espectaculares es el gran conjunto de Closerie Falballe, cerca de París, con esculturas-arquitecturas (o *escultecturas*, según la terminología que proponemos aquí) de cemento y polietileno colocadas en un territorio de varias hectáreas (Ramírez, 2006:20).

Annie Le Brun (2018:208), estudiosa de la tradición artística, también valora ‘necesariamente’ la obra de Dubuffet, entre la cultura y la incultura ‘brutal’, que incluso le lleva a interesarse por la cultura italiana más histórica, a propósito de los jardines renacentista de Bomarzo. A la autora le interesa la insistencia de Jean Dubuffet en negarse a incluir bajo la “denominación de Arte bruto” toda expresión que no fuera el hecho por personajes “indemnes de cultura artística”, falsea la perspectiva. Esta pureza lingüística es menos importante, que comprender que ello “no es debido a la incultura” de los autores de esas obras, como pretende Dubuffet. Para Le Brun lo es a causa del “descentramiento” con que operan estos artistas autodidactas, pero no solo con respecto a los “pontífices del arte” sino con respecto a la “vida obstaculizada” que las genera. Y se desprende una sugerente comparativa:

¿Qué diferencia hay entre el cartero Cheval [...], y el duque Orsini que, alrededor de 1560, emprendió la metamorfosis del paisaje que rodeaba su castillo de Bomarzo, haciendo surgir de él monstruos, sirenas y dioses de piedra [...]? (Le Brun, 2018:208)

Este lugar también interesa a Gustau Gili, quien nos aporta notables apreciaciones culturales. En ese texto la primera obra estudiada es el Sacro Bosco di Bomarzo, en Viterbo, Italia (1552), destacando la culta narrativa. Gili (1999:20) aporta algunos datos culturales sobre Vicino Orsini, con una curiosidad insaciable y una amplia cultura humanista:

Había leído a autores contemporáneos como F. Rabelais, T. Tasso y L. Ariosto, y estaba especialmente interesado en los libros sobre la India, la alquimia, los tratados sobre longevidad, la Cábala y las epopeyas. Soñó con viajes a Oriente (Gili, 1999:20).

Al origen del famoso jardín se le atribuye cierto componente poético pues Orsini había sufrido una “gran pena de amor”, debido a que su primera mujer (Giulia Farnesio) murió joven. En esta “trágica nota biográfica” están algunos de los referentes para comprender el jardín. En su diseño le ayuda Pirro Ligorio (arquitecto, arqueólogo y pintor napolitano) organizando a lo largo del “sendero” algunos “enigmáticos monumentos.” Además, aparece otra poética ensoñación cuando Gili (1999:20) relaciona el relato de Polifilo con el jardín Bomarzo, valorando las múltiples lecturas que posibilitan todo un

sueño. Los sorprendentes monumentos del jardín han sugerido “múltiples lecturas”, desde considerarlas una referencia al “pasado bélico” de los Orsini, hasta múltiples “interpretaciones mitológicas o basadas en la literatura”:

Difícilmente pueden establecerse conclusiones definitivas, pero, entre todas ellas, destaca la lectura del Bosque Sagrado a través del libro *Hyperotomachia Poliphili (El Sueño de Polifilo)*, considerado el libro más bello y enigmático del renacimiento italiano (Gili, 1999:20).

Le Brun (2018:208) también se interesa por varios ‘sueños / ensueños’ del mismo lugar. Destaca la ‘sinonimia’ entre el cartero Cheval declarando: “De un ensueño, he sacado el sueño del mundo.” Y el noble Gianfrancesco Vicino Orsini que (alrededor de 1560) transformó el paisaje alrededor de su castillo de Bomarzo, haciendo surgir en él “monstruos, sirenas y dioses de piedra.”

La valoración de ‘toda’ (varias disciplinas) la cultura antigua, más allá de la simple descripción de los modelos clásicos, forma parte de la intención de este relato con implicaciones interdisciplinarias que Gili relaciona con la culta arquitectura de jardín, como sucede entre la narrativa de Polifilo en Bomarzo y la novela ‘amatoria’ (incluso con alegoría) de *El Sueño de Polifilo*, editado en Venecia en 1499. Gili (1999:20) señala como el desarrollo de esta obra sigue el “esquema de una novela amorosa”, en el transcurso de la cual Polifilo “cuenta a su amada el sueño” que, en cinco etapas, “le conduce a la unión” con ella. Este jardín tiene como intención preferente la de relacionarse con la “cultura antigua” (obras arquitectónicas, jardines, “el arte y la moda”), sin limitarse a la simple “descripción” de los modelos clásicos (desde la visión del Renacimiento), sino pretendiendo “superarlos con la imaginación.” En complicidad con algunos *recursos estilísticos* (ya comentados) propios del lenguaje literario, pues “tanto el libro como el jardín constituyen la narración” de una historia de amor, que representa la “alegoría de un itinerario espiritual”.

Por su trascendencia cultural podríamos relacionar este sueño renacentista en cinco etapas (imaginariamente) con otros tres sueños posteriores, interesándonos los de Descartes de 1619. Ferrero (2011:84) en el epígrafe *Notas a la Segunda Parte* (del *Discurso*) comenta el famoso episodio de los “sueños”, a los que tanta “importancia otorgó el filósofo” y, con él, los intérpretes de Descartes. Históricamente la noche del 10 al 11 de noviembre de 1619 Descartes tiene “tres sueños consecutivos” (que incluso son comentados, por el propio “Freud”, a petición de Maxime Leroy) y “él mismo anota” en un opúsculo que lleva por título *Olympica*:

10 de noviembre de 1619, mientras estaba lleno de entusiasmo y descubría los fundamentos de una ciencia maravillosa (*scientia mirabilis*) [...]. En el margen del original latino, el propio Descartes escribía un año después; “11 de noviembre de 1620; he comenzado a entender el fundamento del descubrimiento maravilloso” (Ferrero, 2011:84).

“Oscuramente” (con nocturnidad) surge la razón que se aplicará metódicamente desde la cultura francesa, a toda la cultura occidental:

[...] el contenido de esos sueños tiene que ver con los pensamientos que Descartes va a exponer a continuación en el *Discurso*, y, muy en particular, con la idea de la unidad de la ciencia que otorga la universalidad del nuevo método (Ferrero, 2011:84).

Así el *Discurso del método* publicado en 1637 debe mucho a tres sueños que tuvo Descartes en 1619 y en los que aparecen implicados un par de libros. Se trata de un diccionario y una antología de poetas latinos. Ferrero (2011:85) recuerda como:

[...] en el tercero de esos sueños (según el relato del propio Descartes) aparece sobre una mesa un libro. Al abrirlo Descartes descubre que se trata de un diccionario, esto es, una recopilación de la totalidad de las palabras de una lengua, al modo como esa ciencia maravillosa sería la recopilación de todo lo que es dado a conocer al hombre.

De un modo igualmente significativo (en relación con la cultura clásica) apunta Ferrero (2011:85) que además del diccionario, “otro de los libros” que aparece en este tercer sueño, una “antología da poetas latinos”, muestra al abrirlo, como ya avanzábamos, “la siguiente inscripción: *Quod vitae sectabor iter?*”

Le Brun (2018:209) se interesa por soñadores de la cultura francesa, literarios como Victor Hugo, que ella relaciona con constructores de sueños como el citado Cheval, pues tampoco hay diferencias fundamentales entre todos esos “soñadores-constructores y Victor Hugo, que utiliza como ellos objetos encontrados”. Con una “determinación pareja” (‘sinonimia’) a la del cartero Cheval:

“Mi voluntad ha sido tan fuerte como la de esa roca”, dice lo que los otros presienten o resienten, y ante todo se trata de una lucha entre el soñador y su sueño, que tiene que arrancar a la materia. “No olvidéis esto: el soñador tiene que ser más fuerte que el sueño, de otra manera, peligro”, recordará en *El Promontorio del sueño* (Le Brun, 2018:209).

Imágenes tan fantásticas (incluso exóticas) que parecen sacadas de un sueño (con las que siglos después la iconografía de Dalí sintonizará. Por ejemplo, los elefantes

portando arquitecturas en *La tentación de San Antonio*, 1946) interesan a Gili (1999) en Bomarzo que, no olvidemos, él relaciona con la soñada narrativa fantástica de Polifilo:

Elefante rematado por una torre que nos remite tanto al elefante de Polifilo con el obelisco como a los innumerables elefantes indios portadores de palanquines. En este caso es portador de una torre, la *Turris Sapientae*. El elefante levanta al neófito con su trompa (Gili, 1999:23).

En otro texto se comenta otra curiosa ilustración de la narrativa de Polifilo construida en Bomarzo y que también utiliza un elefante, que en este caso aporta Lammers-Schütze (2003:53): Elefante portando un obelisco (1ª etapa). En el interior del pedestal, Polifilo contempla las tumbas de un rey y una reina. *Cuaderno b, VIII v. Grabado sobre madera*.

Además de las imágenes de animales (también de humanos), de Bomarzo nos interesa su arquitectura, sorprendentemente inclinada (menos conocida que la famosa Torre de Pisa) y otra torre, que parece caída del elefante antes citado. Geoffrey y Susan Jellicoe (1995:166) califican de siniestro al parque de la Villa Orsini, y consideran a Bomarzo como un “producto único” del nuevo Manierismo, un movimiento caracterizado por la “reflexión individual” (paradigma de Descartes) en contraposición al pensamiento universal. El conjunto situado en un valle está ocupado por “gigantes primitivos” de piedra, que dan la impresión de estar dictaminando la “destrucción del orden” humano (y su cultura). La arquitectura, ese “antiguo símbolo del equilibrio”, aquí “se tambalea” dramáticamente. Solo un “pequeño *tempietto* cristiano” en un alto “promete la salvación” de esas terribles fuerzas.

Gili (1999:25) relaciona una torre de Bomarzo con la lectura y su significado no parece estar muy lejano de aquella *Turris Sapientae* sobre el elefante: “La Torre de la Meditación”, una casa de planta cuadrangular, seguramente destinada, en su día, a la “lectura y a la meditación”, donde se “reunían los cardenales” amigos de Vicino Orsini.

Otros autores estudiosos de la jardinería se interesan ‘naturalmente’ por Bomarzo. Lo relacionan con textos renacentistas de influyentes tratadistas, como Alberti, que recomiendan textualmente (escrito en un tratado) que las ‘plantas’ se adapten a las ‘plantas’ arquitectónicas. Fariello (2000:67) apunta a Leon Battista Alberti como primer erudito renacentista que escribe algunas sugerencias relativas a la “implantación del jardín”, desde su tratado *De re aedificatoria*. Alberti como humanista recomienda la “elección del lugar” en relación con las “vistas del paisaje” y naturalmente (como arquitecto) da algunas normas acerca de la “disposición de las plantaciones” y del diseño

de los cuadros, recomendando que esta vegetación se adapte “a las plantas de los edificios que hemos alabado.”

Alberti deriva de la escritura a la construcción (renacentista), siguiendo ciertos ideales a partir de un conjunto de reflexiones sobre el papel del arquitecto. A Lammers-Schütze (2003:22) le llama la atención el hecho de que la “actividad del escritor Alberti disminuye” a medida que se implica cada vez más como “consejero en materia arquitectónica”, hasta ser considerado un “arquitecto de pleno derecho”:

Este recorrido atípico que lleva a Alberti a abandonar poco a poco su faceta de autor para convertirse progresivamente en arquitecto a partir de 1450 puede explicarse por el ideal de Cicerón del antiguo *perfectus orator*, el perfecto orador, secundado por Alberti (Lammers-Schütze, 2003:22).

En el tratado *De re aedificatoria* que entrega a Nicolás V en 1452, Alberti expone el conjunto de sus “reflexiones sobre el papel” del arquitecto y la “función de una arquitectura” que quiere ser “algo más que un simple amontonamiento de piedras”, como apunta Lammers-Schütze (2003:22). Si retomásemos la ironía crítica de Tom Wolfe, podríamos decir que Alberti primero hace el doctorado en arquitectura y luego se dedica a ‘aplicar las artes’ (‘casi’ una homofonía de artes aplicadas).

Más explícito con el diseño de jardines (que su maestro Alberti 1404-1472) es Francesco di Giorgio Martini (1439-1501). Este concreta sus propuestas utilizando una geometrización perfecta, que culturice la ‘salvaje’ naturaleza. Fariello (2000:67) señala a Francesco di Giorgio, en su *Tratto*, es más explícito: aunque admite que la “forma del jardín” puede estar influida por “la conveniencia del lugar.” Afirma también que:

[...] el diseñador se las debe ingeniar para dejarla reducida a alguna clase de figura perfecta, como la circular, la cuadrada o la triangular; después de éstas, las más evidentes son la pentagonal, la hexagonal y la ortogonal (Fariello, 2000:67).

Francesco di Giorgio Martini realiza una importante aportación en los libros / tratados al ilustrar pedagógicamente el texto normativo con la imagen, aspecto novedoso respecto a otros tratados clásicos precedentes. Así apreciamos cierta sintonía con el uso normativo (preceptos) de un diccionario. Lammers-Schütze (2003:41) señala como Francesco solo consigue organizar de una manera “más o menos racional” la gran variedad de temas tratados y su “ilustración detallada” en la segunda redacción. En siete *Trattati*, correspondientes a libros, examina los siguientes aspectos: (1) preliminares a la construcción y conocimiento de los materiales; (2) construcción de casas, palacios, y

métodos para encontrar agua; (3) ciudadelas y urbanismo; (4) el templo; (5) obras fortificadas; (6) instalaciones portuarias; (7) máquinas de transporte. Nos ‘sorprende’ relativamente no encontrar un tratado específico sobre jardinería, aunque nos interesa su uso del lenguaje del cómic (¡ojo con esta personal aberración lingüística!) integrando textos y dibujos, que frecuentemente sitúa en la parte inferior y ambos laterales de la hoja con dos columnas de texto centrales. No obstante:

Todas las redacciones del tratado también tienen en común el estilo de presentación de Francesco, que consiste en ilustrar profusamente el texto, a diferencia de los escritos de Vitrubio y Alberti que le sirvieron de modelo (Lammers-Schütze, 2003:41).

Francesco va más allá del lenguaje verbal, pues la importancia que da al dibujo como modo de expresión puede considerarse uno de los precedentes históricos del lenguaje gráfico arquitectónico que tanto interesa a Vidaurre. En otro sentido narrativo su paralelismo entre texto e imagen también podríamos considerarlo un referente histórico de la novela gráfica, que no aparecerá hasta el siglo XIX. Lammers-Schütze (2003:41) indica como en los libros 5 y 6, Francesco desarrolla:

[...] la importancia que da al dibujo en general y al *disegno* en particular, o sea al dibujo de arquitectura como modo de expresión fundamentalmente específico que permite al arquitecto ir más allá que con el lenguaje verbal.

Francesco di Giorgio Martini lo expresa rotundamente (siglos antes de que el catedrático de arquitectura Julio Vidaurre (1975) nos guíe con *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica*): “Sin el dibujo el arquitecto no puede expresar su concepto con la claridad suficiente”, apunta Lammers-Schütze (2003:41).

Los preceptos de los tratadistas (casi una normativa tipificada por una Real Academia de la Lengua) tienen su “traducción” a otros idiomas, pero no como aplicación construida. Fariello (2000:68) explica como los “preceptos de los tratadistas” no aparecen “traducidos en realizaciones concretas”, habría que entenderlos como una “tendencia puramente imaginativa”, que se concreta en la búsqueda de “esquemas abstractos” y el desarrollo del *disegno* geométrico. A modo de paradigma de este *zeitgeist*, un referente literario:

La descripción de un jardín ideal incluida en el libro *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna –editado en Venecia a finales del siglo (1499)- resume de forma casi exacerbada esta tendencia de la época (Fariello, 2000:68).

No obstante, la autoría de Colonna es objeto de discusión y por eso se prefiere considerar este texto *Anónimo*, interesándonos también el término acróstico que aquí deviene fundamental. Lammers-Schütze (2003:48) puntualiza algunos aspectos del texto citado anteriormente: “POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT” (“Fray Francesco Colonna amó mucho a Polia”). Aunque “se suele considerar” al personaje de Francesco Colonna, como el autor de *Hypnerotomachia*, algunas opiniones “discrepan acerca de la identidad” de la persona que se oculta tras ese nombre. Ciertos “investigadores cuestionan” hoy en día:

La antigua atribución que se hizo de la obra al monje veneciano Doménico Francesco Colonna (1433/34 – 1527) y prefieren atribuirle a Francesco Colonna (1453 – 1517), miembro de una familia de la nobleza romana (Lammers-Schütze, 2003:48).

Más allá de esta problemática con los ‘sinónimos’ (casi ‘hagiónimos’ o nombres de santos / ‘culturales’), desgraciadamente hasta es posible que afecte a nuestro acróstico. Pues la “anterioridad del segundo libro” con respecto al primero implica que “el acróstico que une ambas partes no existiera en su origen” y, por tanto, se introdujera posteriormente como apunta Lammers-Schütze (2003:48).

El concepto del término acróstico queda recogido como acronimia en el *Glosario e índice analítico* de Redal (2005-L1:324) con un sentido ‘unitario’ en su definición. Acronimia: “Procedimiento de formación léxica” que consiste en la formación de “una palabra por la unión del principio de una con el final de otra”.

En la RAE encontramos como ejemplo “**ofi**(cina infor)**mática**”, previamente la misma fuente documental define *acrónimo* como “tipo de sigla que se pronuncia como una palabra” y como ejemplo aporta “**o**(bjet) **v**(olante) **n**(o) **i**(dentificado).” Además, la RAE define *acróstico* con un sentido más poético (muy apropiado para el amor de Polifilo), incluso lúdico (“pasatiempo”): “Dicho de una composición poética: constituido por versos cuyas letras iniciales, medias o finales forman un vocablo o una frase.”

“Acróstico” también es un término usado en nuestro ‘relato’ docente ($I+D+n$) y que requiere alguna puntualización (poética incluso) desde otra fuente documental. Marius Serra (2000:176) lo define como una palabra o una frase “inserta en una composición literaria” (habitualmente un poema), que se puede leer en vertical o en diagonal “reuniendo las letras” que ocupan unas “posiciones determinadas.” Por tanto, aquí también se ofrece la posibilidad de elegir la situación de las letras para formar el acróstico, inserto más o menos legible o velado.

El acróstico tiene una tradición cultural (latina, incluso) a la que parece ajustarse relativamente bien nuestro caso. Serra (2000:177) hace referencia a Tolosani quien reproduce una “definición más restringida” atribuida a Cicerón: “El acróstico es una combinación que consiste en leer una a una, de modo que formen un sentido, las primeras letras de cada verso de un poema”. Lo más frecuente es que el “mensaje oculto” (juego intelectual o enseñanza) se forme con las iniciales de cada verso, no obstante “la situación de las letras” (clave) es variable. Cuando ocupan una “posición central” el acróstico recibe el nombre de *mesóstico* y cuando son las últimas de cada verso se denomina *teleóstico*.

Finalmente, Serra (2000:182) nos remite con el acróstico al anterior relato renacentista de ensoñaciones múltiples. Antes amplía el espectro de utilización, cuando explica que el acróstico es un “artificio eminentemente poético”, pero “también los prosistas” lo han practicado. Uno de los “acrósticos en prosa más apreciados” por los “bibliófilos” y los amantes de la “tipografía” es el que atraviesa las páginas de *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Allí se relata poéticamente en prosa, como Poliphilo (el héroe) no consigue dormir por la noche (su amada Polia lo ha abandonado), luego el cansancio le lleva al descanso y “sueña que se pierde en un bosque laberíntico”, del que a lo largo del relato “le costará mucho salir”. Y se produce un segundo sueño ‘encadenado’ (recordemos que Descartes tuvo tres) y Serra (2000:182) sitúa en un claro del bosque que Poliphilo consigue encontrar. “Exhausto y feliz, cae dormido a los pies de un árbol”, entonces acontece un “segundo sueño” (sin haber salido todavía del primero), en el que “busca a Polia desesperadamente”. Esta historia de amor va progresando hacia “un final feliz”, pero entonces “Polia se desvanece en el sueño soñado”, precisamente cuando “Poliphilo está a punto de tomarla en brazos”.

Hay que subrayar (interés para nuestro trabajo) que artísticamente el acróstico (mediando las letras capitulares) implica, incluso la enigmática autoría (Colonna). Serra (2000:183) se hace eco de la polémica sobre el término COLUMNA / Colonna del título, con la posibilidad de que únicamente se trate de “un mero personaje de la onírica obra”. Aunque es indiscutible que el diseño gráfico / conceptual de las letras siempre será un referente histórico:

Las bellísimas capitulares que presiden cada capítulo en la valiosa edición del veneciano Aldo Manuzio forman acrósticamente un mensaje lapidario: “POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT” (El hermano Francesco Colonna ha amado apasionadamente a Polia). (Serra, 2000:183)

Los “lingüistas” también participan en el cuestionamiento de la autoría de este texto sobre Polifilo. Lammers-Schütze (2003:48) apunta que “algunos giros” concretos, poco frecuentes, pero “significativos”, obligan a atribuir la obra a un “autor veneciano.” No obstante, los “historiadores del arte” llevan décadas subrayando que, por las numerosas descripciones de la arquitectura y la referencia a la estética de las “ruinas exaltadas por primera vez” en este libro (*Hypnerotomachia Poliphili*, 1499), el autor tuvo que conocer las “antigüedades de Roma de primera mano.” Aquí se plantea un conflicto disciplinar (lingüistas e historiadores), pues estas “dos observaciones no son compatibles”, por tanto, “ni con un Colonna veneciano ni con un Colonna romano”. Pero “si encajan bien” con la biografía del “humanista paduano” Niccolò Lelio Cosmico (hacia 1430/40-1500), quien estuvo “al servicio de varios príncipes” (de la Iglesia o de mundo) desde 1476.

Otro tipo de ‘lingüista’ es Marcel Duchamp, que en su *ready-made* titulado *Fuente* (1917) firma como “R. Mutt 1917”, un enigmático seudónimo (sin ser un acrónimo, como en el clásico *Poliphili*) en clave artística provocativa, que ya se ha hecho clásica. Ramírez (1993:59) apunta con sentido “freudiano”, la asociación que Duchamp estableció entre la inicial del “seudónimo elegido y la bolsa para ganar dinero”⁸⁰, quizás anticipando ya el sentido crítico del comercio artístico (que venimos apuntando):

Mutt viene de Mott Works, el nombre de unos grandes fabricantes de equipamiento sanitario (le dijo a Hahn). Pero Mott era demasiado parecido, de modo que lo cambié a Mutt, como en la tira humorística “Mutt and Jeff” que aparecía por aquella época y todo el mundo conocía. Así es que desde el principio había un juego con Mutt, un hombrecillo gordo y divertido, y con Jeff, alto y delgado [...] Yo añadí Richard [monedero en francés popular. No es un mal nombre para una *pissotière*. ¿Lo entiende? Lo contrario de pobreza. Pero ni siquiera tanto, sólo R. MUTT (Ramírez, 1993:59).

Fuente de 1917 es uno de los “emblemas míticos de la vanguardia”, tan revolucionario como la coetánea Revolución de Octubre en Rusia (1917). Ramírez (1993:52) lo describe como un “urinario masculino de porcelana firmado por R. Mutt, presentado como obra de arte” en la primera exposición pública de la Society of Independent Artists (inaugurada el 9 de abril de 1917). Esta agrupación artística se había constituido en Nueva York en el mes de diciembre de 1916, siguiendo el modelo de la “homónima institución parisina: sin jurado o comité de selección”, tampoco otorgaba premios ni distinciones. De modo que todo el que quisiera “pagar la cuota tenía derecho a

⁸⁰ Otto Hahn, “Passport No. G255300”. *Arts and Artists*, I, núm, 4, julio de 1966, p. 10.

exponer” (pagando un total de 6 dólares), por lo que no es de extrañar que en aquella ocasión unos “mil doscientos artistas colgaran sus obras a lo largo de dos millas de paneles”. *La Fuente*, sin embargo:

[...] no figuró entre ellas: a pesar de los estatutos explícitos de la Sociedad los organizadores decidieron no exponer aquel objeto, lo cual provocó importantes discusiones y la dimisión de Marcel Duchamp, que formaba parte del comité directivo (Ramírez, 1993:52).

Para Juan Antonio Ramírez (1993:52) está claro que “el asunto había sido una provocación”, una manera de “poner en entredicho las limitaciones” de las más reciente y progresista de las instituciones artísticas americanas. Es muy probable, como ha dicho William A. Camfield⁸¹, que Duchamp tuviese presente la censura ejercida en 1912 por los Independientes parisinos (exposición 20 de marzo de 1912) contra su *Desnudo bajando una escalera*, (también escandaloso en el Armory Show de 1913, como ya vimos) y quisiera “repetir de alguna manera aquel acontecimiento”.

Por otra parte (y dentro de la cultura francesa), la influencia de ciertos textos y tratados es enorme. A propósito de los jardines franceses del Renacimiento encontramos en el volumen de jardinería de Michel Baridon extensas citas de algunos textos fundamentales. Baridon (2005:365) observa como los jardines de Mauricio de Nassau y los de Claude Mollet de comienzos del barroco época barroca, tienen influencia de Alberti (nacido dos siglos antes). Durante todo este período, y en el siglo siguiente:

[...] la geometrización de la imagen de la naturaleza da al jardín regular lo esencial de sus formas. Todo deriva de ello: la poda de la vegetación, la circulación del agua, la disposición en terrazas, la relación con el paisaje. Así, abrimos la serie de textos referentes a los jardines del Renacimiento con extractos del *De re aedificatoria* (Alberti 1404 – 1472) (Baridon, 2005:365)

Baridon (2005:370) enlazará el texto de Alberti con Polifilo utilizando otros sueños ‘naturales’. Señala en Alberti este interés por la naturaleza, que incluso remonta hasta los clásicos en *De re aedificatoria* Libro IX, cap. V:

En cuanto a lo que hemos dicho hasta ahora, nuestros antepasados, al tratarse de nociones obtenidas de la propia naturaleza y al no dudar que, si las dejaba de lado, no conseguirían nada que contribuyera al enaltecimiento y decoro de la obra, con toda justicia determinaron que había que imitar el proceder de la naturaleza (Baridon, 2005:370).

⁸¹ Camfield, W.A., *Marcel Duchamp Fountain*, Houston Fine Arts Press, 1989, p. 20.

Incluso desde la cultura francesa se comentan los sueños, con alusión a este importante e influyente referente de la cultura italiana renacentista. Baridon (2005:370) hace referencia a La Fontaine, un poeta que “amó mucho el sueño”, y más todavía en los jardines, cuando escribe “¿Qué hacer en un lugar sino soñar?” Considera que el poeta lleva razón porque los verdaderos jardines “no placen solo a los ojos.” El sueño implica a todo un conjunto de componentes (estatuas, las “masas oscuras” de las arboledas, las grutas o el “simbolismo de las plantas”), que establecen una “relación directa o mediatizada” del hombre con la naturaleza. Esta relación “significó mucho para el Renacimiento” y el “libro que primero lo exploró”, *El sueño de Polifilo*, gozó de una “carrera triunfal”.

El sueño racionalista de todo arquitecto parece trazado / escrito en el jardín narrado (a continuación) de Polifilo, que es normativo y de rotunda geometrización. Fariello (2000:68) realiza una descripción, donde el *gran jardín de la isla de Citerea* se imagina en el libro con una “forma circular y con elementos concéntricos.” Se realiza un relato desde el círculo exterior con agua salada, hasta el centro más elevado y con agua dulce, según la reconstrucción ideal de Italo Cilento y Marco Guerra. Tiene un cierre vegetal periférico de mirto (planta aromática símbolo del amor y la belleza) y ciprés, de donde salen “en estrella veinte paredes con cancelas de mármol blanco y rojo”, orientadas hacia el centro “segmentando los círculos” en otras tantas zonas. La formalización es tanto radial como concéntrica, Fariello (2000:68) indica que el “primer círculo está plantado de cítricos”, mientras que el segundo está “subdividido por calles emparradas en tres órdenes de prados”, contiene “pabellones, fuentes y obras topiarias”, que conducen a un “peristilo de mármol”. La culminación de la narrativa vegetal / arquitectónica tiene género femenino, como la temática misma del texto. El centro funcionará a modo de foco de la atracción amorosa y seguirá una estructura concéntrica en la que se integra el agua. Así tenemos un “arroyo cubierto por una pérgola”, que está atravesado por “pequeños puentes” que “marcan el comienzo de otros tantos paseos”, todos dirigidos hacia el centro. Fariello (2000:69) va describiendo alternancias de elementos vegetales y artísticos ‘aplicados’, siempre en progresión decreciente (centrípeta):

Más allá del arroyo hay primero una zona de pequeños prados, y después un gran pórtico que se eleva sobre gradas, seguido de una calle enlosada de mármol. Mas adelante hay varios círculos de vegetación con obras topiarias, y luego una vía circular con arboledas atravesadas por arroyos (Fariello, 2000:69).

La *promenade* amorosa soñada por Polifilo tiene ‘centro’, un desenlace apoteósico, una culminación a modo de ‘diana’ (incluso Diana) que tiene género femenino y deidad, Venus; popular diosa romana del amor y protectora de la naturaleza (también de los jardines) y que en el sueño tiene relación temática con la amada Polia. Para concluir felizmente este sueño romántico Fariello (2000:68) señala “un último círculo con ornamentos topiarios”, se trata de “una amplia vía con mosaicos” que culmina esplendorosamente en “un anfiteatro con la fuente de Venus en el centro”.

Desde ‘la antigüedad’ ha surgido un tipo singular de fuente, aquella en la que las figuras orinan, siendo más frecuentes las que tienen a “niños como personajes”, aunque en la “comuna francesa de Lacaune” aparecen hombres adultos. Esta acuática singularidad escultórica la presenta Juan Manuel Ibeas-Altamira en la conferencia “De las representaciones medievales de San Cosme y San Damián a la fuente de Duchamp: la estetización homoerótica de la seducción urinaria”⁸². Señala Ibeas que es precisamente desde la aparición del *Sueño de Polifilo* cuando los “spiritelli d’acqua” (expresión de Victor Coonin) tienen gran difusión. En esta obra literaria aparecen varias fuentes, entre las que destaca la denominada “Fuente Ridícula, formada por dos ninfas que sostenían a un niño que meaba”, con la peculiaridad de que “al acercarse el enamorado, cambiaba la dirección de su chorro y le regaba generosamente la cara”.

Ramírez (1993:55) considera que al *ready-made* que Duchamp titula en 1917 *Fuente* se le otorga cierta imagen humanoide (“una Madonna o un Buda”). Era un urinario previsto para el uso público y masculino: al emplearlo como tal “la orina describe una parábola más o menos pronunciada hasta caer, formando una pequeña cascada”, en la blanca concavidad de porcelana. Esta obra podría relacionarse con la “chute d’eau” del *Gran Vidrio* (1915-1923) y también se puede considerar un anticipo de *Etant donnés* (1946-1966). En su nota “Transformateur [...]” Duchamp se planteó la caída de la orina (y otras actividades corporales) como un asunto de aprovechamiento energético:

Transformador destinado a utilizar las pequeñas energías desperdiciadas como: / el exceso de presión sobre un interruptor de luz. / la exhalación del humo del tabaco. / el crecimiento del cabello, de los pelos y de las uñas. / la caída de la orina y de los excrementos. / [...] la caída de las lágrimas. / [...] (Ramírez, 1993:55)

⁸² Ibeas-Altamira conferencia en las Jornadas Culturas Queer, celebradas el 29 de septiembre de 2021 en la Facultad de Letras de la UPV/EHU, en Vitoria/Gasteiz.

Para Juan Antonio Ramírez (1993:55) un tipo similar de “asociación escatológica de la meada con la muestra artística” aparece en la nota manuscrita que Duchamp añadió a una tarjeta de la exposición de Suzanne y Jean Crotti en la Galería Paul Guillaume (17-27 de noviembre de 1923): “Prohibido orinar en la galería”

Juan Ibeas señala que a partir de la Fuente Ridícula en el literario jardín de Polifilo, este tema iconográfico es retomado por otros autores como “Eustache Le Sueur”, también “Jacques Antoine Vallin con su fuente del Amor, en la de Andrea Vaccaro de Susana y los viejos o en los grabados de Abraham Bosse o de Jean Mignon.” El tema aparece en diferentes contextos, donde la escultura del niño que evacua sin pudor, tanto en los lavabos de las sacristías (“Catedral de Florencia”) como en los jardines o plazas públicas, ‘ejemplarizante’ (de urbanidad cuestionable) “el celeberrimo Manneken Pis de Bruselas.”

Destaca Ibeas como estas esculturas infantiles son “símbolos de pureza, de salud, de fertilidad” o incluso de “buena fortuna”, pero siempre están dotados de una “cierta picardía que se refleja en sus rostros risueños de mirada cómplice”. Añade algunas miradas exteriores sobre el acto infantil, siendo algunas ya “más despiertas”, como apreciamos en este “grabado de Hogarth donde la niña contempla ojiplática el instrumento de su amiguito”.

La mirada cómplice de Duchamp también expresa cierta picardía en su sonrisa de complicidad mirando a la cámara, posando entre varias de sus obras en la exposición del Pasadena Art Museum en 1963. Ramírez (1993:57) en el pie de foto (45) apunta que el urinario / *Fuente* (1917) figuró debajo del *readymade* de (1916) *Pliant... de voyage*, una funda vacía de máquina de escribir Underwood, que “se concibió para que pareciera una falda femenina”. Ramírez (1993:56) recuerda que Duchamp colocó la reproducción en miniaturizada del urinario junto a la parte baja del *Gran Vidrio* (1915-1923) cuando concibió su propio museo en miniatura y transportable, *Boîte en valise* (1941). De hecho, alguna intencionada foto en la exposición de 1963 en Pasadena:

[...] muestra al artista junto a la Fuente, como si ésta fuera a utilizarse a modo de cenicero para el puro ostentoso que Duchamp sostiene junto a su sexo; Eve Babitz, desnuda [jugando al ajedrez], detrás del urinario, sugiere su identificación con el cóncavo recipiente de porcelana. Entonces si el urinario recoge la “cascada” masculina, ¿cuál es en realidad su género? (Ramírez, 1993:56)

Las fotos de 1963 sugieren su “función como utensilio masculino y ‘recipiente’ femenino.”

Para Juan Antonio Ramírez se trata de un “objeto bisexual”. La fotografía del número 2 de *The Blind Man* lo muestra asociado a una cierta masculinidad, la misma que se encuentra en su dibujo de 1964 con la leyenda: “Un robinet original revolutionnaire ‘Renvoi Miroirique’?” Ramírez (1993:56) explica este “reenvío especular” que alude a lo que sucederá si “utilizamos el urinario con el giro de 90 grados” (de la pared pasa al pedestal): “el fluido será devuelto (cascada de sentido inverso)” a su inicial emisor (‘discípulo’ del Manneken Pis de Bruselas). Se produce una risible y artística (incluso ‘pedagógica’) transgresión funcional, pues el usuario hipotético del objeto recibirá “devuelta” su propia orina, como cascada en sentido inverso, a través del agujero por donde normalmente entra el agua que limpia el urinario.

Duchamp le da al utensilio de fontanería “un giro de noventa grados”, según Ramírez (1993:57) con la intención de:

[...] evocar también el sentido solipsista de la acción (amorosa) masculina. Con el “molino de chocolate”, pieza central de la maquinaria de los solteros, se nos recuerda que “el soltero muele su chocolate por sí mismo”, es decir, que el movimiento amoroso masculino puede ser circular, masturbatorio. *La Fuente*, en la disposición que fotografió Alfred Stieglitz [foto ‘oficial’ publicada en el nº 2 de *The Blind Man*] o en la elegida para la exposición de Pasadena [1963], parece evocar el mismo juego de significaciones (Ramírez, 1993:57).

El *Gran Vidrio* relata las andanzas amorosas de los solteros para llegar hasta la novia, Polifilo también relata un proceso amoroso para llegar hasta su amada Polia.

Michel Baridon, también conecta Bomarzo con el texto de Polifilo que reproduce muy extensamente la *promenade* / relato por el jardín, en la parte poética de *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*. Quien haya “visto Bomarzo y leído *El sueño de Polifilo* encontrará entre ambas creaciones un misterioso parentesco”, un poco como si una fuese la parodia de la otra. Baridon (2005:372) explica que los extractos que siguen han sido escogidos para dar una idea del “desarrollo y del tono general” del libro:

Polifilo abandona la selva espantosa y descubre una pirámide en forma de escalinata.

“Salido de la espantosa selva y del espeso bosque, y habiendo abandonado los otros lugares a que primero me referí, son el dulce sueño que [...]” (Baridon, 2005:372)

Esta narrativa tiene algo de tratado, en el sentido de disciplina normativa (a modo de Real Academia de la Lengua), utilizando la expresión “el jardín debe ser...”, tal vez con ecos del narrativo y tipificado ¡Érase una vez! Fariello (2000:69) en el epígrafe *Los tratadistas y el jardín de Polifilo* considera que más que en las “escasas realizaciones” (no han llegado

hasta nosotros), la “aportación del siglo XV” radica en esta concepción con la que se establece que:

[...] el jardín debe ser una composición unitaria, geométrica y disciplinada por una norma arquitectónica, a la que deben quedar sometidos todos los elementos de la jardinería, tanto los de piedra como los vegetales (Fariello, 2000:69).

Concretamente Baridon reproduce el texto de Polifilo a lo largo de 14 páginas de su libro de jardinería (sentido retórico), concluyendo con nuevos textos (extensos) de otros autores (Erasmus de Rotterdam 1467 – 1536, citando *El Banquete Religioso* y *Coloquios*). Baridon (2005:385) señala que, si los “tratados de Alberti y el *Sueño de Polifilo*” no tardaron en ser conocidos por la “Europa sabia”, es porque los medios por los que “circulaban las ideas nuevas” los consideraban como “obras fundadoras.” En este sentido cultural resulta particularmente interesante ver como Erasmo (el apodado Príncipe de los humanistas) utiliza el “tema del jardín para servir a sus aspiraciones de moralista”.

Concluimos esta extensa referencia a la intelectualidad francesa (Michel Baridon es profesor emérito de la Universidad de Borgoña) con una revalorización de la cultura interdisciplinar, fundamental para nuestro trabajo. En el paratexto se presenta a Baridon (2005) como estudioso del arte de los jardines y del paisaje, en tanto “fenómeno cultural esencial”, mostrando que la representación de la “naturaleza se halla vinculada tanto al movimiento científico como a las artes y a la literatura”.

Más allá del acróstico renacentista y en relación con la tradición gala (implicada desde el término *art brut*), Juan Antonio Ramírez se interesa por el lenguaje y por sus dificultades de traducción. Ramírez (2006:21) apunta cómo el concepto *art brut* al traducirse al inglés como *raw art* (“arte crudo”), algo que se ha producido de manera frecuente, no deja de constituir una “licencia algo abusiva.” En el arte contemporáneo la “cuestión terminológica ha preocupado mucho” y no parece haber dejado totalmente “contento nunca a nadie”. Aporta además un enriquecedor conjunto de sinónimos aproximados, con referencia a Roger Cardinal, autor de un prestigioso libro dedicado al *arte marginal*⁸³, que ya en 1987 planteaba la problemática terminológica (carta a Seymour Rosen). Allí dudaba de la pertinencia de “términos como *arte aislado*, *arte bravío*, *arte marginal*, *arte folklórico*, *arte visionario*, *arte esquizofrénico*.”

⁸³ Cardinal, R., *Outsider Art*, Nueva York, Praeger, 1972.

Annie Le Brun también manifiesta cierto descontento con el lenguaje, tanto visual como textual, cuestionando su interacción, al ser manipulado desde la posmodernidad cultural. Le Brun (2018:211) empieza por observar el hecho de que “miles de imágenes nos agreden” diariamente, una invasión reiterada en todo el entorno cotidiano para dirigirnos hacia el “orden de esa realidad genéticamente modificada”, que pretende llevarnos a “confundir con la vida.” La autora no es menos pesimista con el lenguaje contemporáneo:

[...] las palabras no salen mejor paradas. Constantemente manipuladas, como hemos visto, ahí están, condenadas a ser falsos testigos, desmintiendo las imágenes y dejándose desmentir por ellas (Le Brun, 2018:211).

Su finalidad inconfesable: “impedir que nos demos cuenta” de que son nuestras “últimas reservas de libertad las que están siendo atacadas”, apunta Le Brun (2018:211)

La búsqueda de sinónimos que practica Roger Cardinal supone un enriquecimiento semántico del *arte marginal*. Ramírez (2006:21) señala como a Cardinal tampoco le parecían “suficientemente incisivos” otros términos, que enfatizaban la “supuesta independencia” de estos creadores, como los supuestos sinónimos:

[...] *arte autodidacta*, *arte espontáneo*, *arte idiosincrásico*; desdeñaba también etiquetas como “*solo suyo*”, “*estética proscrita*”, *arte alienado*, “*posiciones anticulturales*”, *arte de los sin arte*, *arte sin trabas*, *arte de ruptura*, *arte inmediato*, o *arte sin precedentes ni tradiciones* (Ramírez (2006:21).

Otras ‘apostasías’ apuntadas por Le Brun (2018:210) toman decisiones radicalmente creativas y rupturistas. Precisamente en relación con la “supervivencia de la especie”, señala que, si acaso aún queda “alguna esperanza”, solo puede venir de ahí donde conducen las más “singulares deserciones”.

Como las que también toma Ramírez, que se ve obligado a crear otro lenguaje, a inventar nuevas palabras. Ramírez (2006:22) justifica su ruptura lingüística por tratarse de un fenómeno tan “heterogéneo y tan rebelde”, por ello poco apropiado para la “domesticación del análisis académico” y parece requerir “otro lenguaje crítico”. Por eso “nos hemos aventurado a inventar palabras nuevas y compuestas”. Se trata de una tentativa “algo desesperada” por hacer “más comprensible” (y relativamente más abarcable), lo que “no puede ser definido” ni caracterizado con un criterio único y reductivo. Como

referencia para la invención está el término *fantástico* que figura en los títulos de los “principales libros internacionales.”

Y reinterpreta el modelo lingüístico, para generar sus propias palabras. El ‘anti-académico’ Ramírez (2006:22) confiesa que no se ha hecho “eco de esta tradición”, puesto que básicamente se trata de “un término amplísimo”, y que muchas obras del llamado “*arte fantástico*” no se incluyen en el ámbito temático que ahora le ocupa. Por eso insiste: “necesitábamos completar el título de este libro con otras palabras inventadas para la ocasión”.

Así nos encontramos con nuevas palabras como *escultecturas* o *arquiescultura* que no siguen exactamente las ortodoxas derivaciones lingüísticas que Redal nos apuntó. Brüderlin (2005:16) alude a los teóricos que evitan utilizar una definición conceptual (o a una diferenciación analítica de géneros) con el fin de “sustraerse a una fusión dinámica de términos”, prefieren ceñirse a la arquitectura. En una línea similar ciertas publicaciones recientes se centran en la arquitectura y en su “expresión de formas esculturales”, aunque esto implique “perder así un importante intercambio entre los géneros de la arquitectura y la escultura” como afirma Klaus Jan Philipp. Precisamente esta es la línea conceptual planteada en la exposición realizada en el Guggenheim Bilbao en 2005:

En *ArquiEscultura* se trata precisamente de este intercambio. Por eso se presentan ambos sectores de un modo equitativo, como demuestra la lista de obras, en la que figuran en igual medida artistas y arquitectos (Brüderlin, 2005:16).

Esta invención de palabras funciona a modo de “*Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*” (subtítulo del texto de Marius Serra, *Verbalia*,) y nos interesa la interacción texto e imagen que propone. Serra (2000:109) observa como la combinación de elementos genera “dos subgrupos verbales.” En primer lugar, están los artificios que se basan en la “mera combinación de letras” (también palabras o versos) en el plano longitudinal. El mecanismo emblemático es aquí:

[...] el anagrama (CROISSANT: SÁNSCRITO) y sus variantes más reconocidas: el bifronte (ROMA – AMOR), el palíndromo (RECONOCER) o el contrapié (DOS CAJONES DE SASTRE: DAS COJONES DE SASTRE). (Serra, 2000:109)

La “combinación de sintagmas” también ha generado una sugerente tradición de “poemas múltiples”, destacando los famosos *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, que apunta Serra (2000:109).

Las diversas direcciones de lectura que ofrece el acróstico (renacentista como el citado “POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT”) también forman parte del artificio textual que combina creativamente las palabras. Serra (2000:109) explica el segundo subgrupo de los *Artifícios de combinación* que se caracteriza por una “disposición geométrica” que lo proyecta más allá de la “longitudinalidad textual” y lo relaciona con la imagen. Contiene los artificios poéticos (o prosaicos), que se basan en la disposición de los elementos. Aquí se parte de las “diversas direcciones de lectura” que ofrece el acróstico. Puede añadirse una “lectura transversal” que va más allá del plano longitudinal (primer subgrupo) y se plantea “camino irregulares” en el contexto de las figuras geométricas. Incluso se puede aumentar la complejidad de los artificios, mediante los “artificios multiacrósticos de cierta poesía religiosa”, que dan paso a verdaderos “laberintos de letras que transforman la lectura en un trayecto sinuoso”.

Esta combinación artificiosa (a veces con lúdica inventiva) puede llegar incluso a la ‘con-fusión’ de escritura y dibujo. Serra (2000:109) apunta un referente de la cultura italiana, es el caso de la inscripción latina conocida como el “cuadrado mágico.” Se trata de un “referente técnico insoslayable” en el contexto que “precede a los crucigramas” y otros “pasatiempos lingüísticos”, fundamentados en la disposición geométrica de las letras que los componen. Incluso se puede alcanzar un interesante ‘límite’ disciplinar, pues los “laberintos de lectura en espiral” o los “multiacrósticos” se inscriben en un territorio de “fusión entre escritura y dibujo” (caligrafía y trazo o letra e imagen), ocupado por la “poesía figurada”.

Esta utilización de la geometría en relación con el texto y su disposición espacial sintoniza con el título *Arquiescultura*, un término inventado que, no obstante, tiene ciertos referentes históricos de vanguardia con nombres tan singulares como los *architektona* (1920-26) de Kazimir Malevich (más que pintor). Brüderlin (2005:16) también concibe una metáfora espacial (especificar los “géneros mediante una matriz”) para la exposición museística. Podría imaginarse como una amplia avenida, uno de cuyos lados lo formarían las arquitecturas “puras” y el otro las esculturas “puras”. En la calzada propiamente dicha se encontrarían las “formas mixtas”, más próximas a una interdisciplinariedad:

La mediana estaría formada imaginariamente por las auténticas arquiesculturas: los *architektona* (1920-26) de Kazimir Malevich, el *Contrarrelieve en esquina* (1915) de Vladimir Tatlin, el *Pabellón (Pavillon)*, 1996-97) de Dan Graham y la gran escultura arbórea (2004) de Herzog & de Meuron (Brüderlin, 2005:16).

Juan Antonio Ramírez mantiene esta tradición creativa que alcanza al lenguaje llevando incluso al título (más allá del citado *Sin título*, del arte minimalista y conceptual) algunas palabras ‘necesariamente’ inventadas. Ramírez (2006:22) descubre:

[...] necesitábamos completar el título de este libro con otras palabras inventadas para la ocasión: *escultecturas*, porque se trata de obras híbridas en las que sus autores hacen arquitecturas comportándose como verdaderos escultores.

E incluso conciben muchas veces sus esculturas con “propósitos típicamente arquitectónicos” y ocasionalmente hasta urbanísticos. Todo ello realizado frecuentemente con “sus propias manos.” Y ‘descubre’ el término *margivagantes*, que integra marginales con extravagantes, es la otra creación lingüística que Ramírez necesita para completar su título *Escultecturas margivagantes*. Ramírez (2006:22) culmina su creación lingüística:

Y *margivagantes* porque a la condición de “marginales” (en el sentido de que esas obras no entran en los circuitos o hacen caso omiso de las corrientes dominantes) hay que unir su “extravagancia” o su rareza.

Proceso del ‘acrónimo’: ESCULTuras + arquiTECTURAS + MARGInales + extraVAGANTES. Las creaciones de estos autores suelen pasar “desapercibidas para el sistema del arte” (cuestionado por el mismo Ramírez y también por Le Brun, Zulaika y otros), pero llaman la atención por su singularidad, interesando a espectadores de “cualquier nivel social o cultural.”

En al término *Arquiescultura* podemos apreciar referentes históricos recientes. Brüderlin (2005:25) se refiere a la combinación conceptual de “arquiescultura”, que parece ser fue “empleada por vez primera” en 1966 por Eva Grauss en su artículo “Plaidoyer pour une archisculpture” en la revista francesa *Aujourd’hui*, nº 53. Y añade una referencia expositiva posterior. En la Kunstverein de Hannover se celebró en otoño de 2001 la exposición *Archisculptures* con objetos, entre otros de Achim Bitter, Rita McBride y Manfred Pernice. *Archisculptures Über die Beziehungen zwischen Architektur, Skulptur und Modell*, Stephan Berg (ed.), cat, expo. Kunstverein Hannover 2001.

El término *ArquiEscultura* se utiliza para inventar una exposición (en el ‘seductor’ Guggenheim Bilbao, según Zulaika) que intenta relacionar arquitectura y escultura, pero que es cuestionada por basarse solo en pruebas circunstanciales (utilizando irónicamente una terminología casi policial/jurídica). Maderuelo (2005:18) utiliza en su crítica una metáfora interdisciplinar:

De la misma manera que un montón de piedras, por muy bien tallada que esté cada una de ellas, no configuran un edificio, una exposición, por muchas piezas interesantes que se acumulen, no logrará hilvanar un discurso si no hay detrás un trabajo analítico medianamente coherente.

Javier Maderuelo quizás se muestre ‘extra-crítico’ con esta tesis por su condición de doctor arquitecto, especialista en arte contemporáneo y con práctica docente:

De esto adolece *ArquiEscultura*, una exposición que pretende plantear una tesis sobre las relaciones entre arquitectura y escultura, desde la Ilustración hasta ahora mismo, basándose solo en analogías formales y en las apariencias circunstanciales (Maderuelo, 2005:18).

La crítica a la inconsistencia de algunas de estas “APARIENCIAS CIRCUNSTANCIALES” sirve a Maderuelo para inventar el título de su artículo, *Las apariencias engañan*, (casi refrán) a modo de antónimo de *ArquiEscultura*. Maderuelo (2005:18) añade que por encima de estas circunstancias realmente:

hay profundas relaciones e interferencias entre ambas artes que no se deben buscar en la mera superficialidad de las apariencias, en la similitud casual de algunas formas o en la constatación de que ciertas siluetas parecen ‘darse un aire’, porque las apariencias engañan.

No obstante, las polémicas críticas van más allá del lenguaje, cuando se considera el edificio como *superescultura* (otro término inventado). Brüderlin (2005:8) entiende que la exposición *ArquiEscultura* trata de mostrar que:

[...] la relación entre la arquitectura y la escultura no es antropófaga, sino que, a lo largo de los siglos, ha sido y es una relación fructífera.

Y propone una “confrontación lúdica de obras” de artistas como Hans Arp, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, etc., (casi a nivel de metalenguaje), con el lugar de la exposición (Guggenheim Bilbao de Ghery):

[...] con el interior escultural de Frank Ghery, y la presentación amplia de las maquetas de trabajo del singular edificio, intensifican este diálogo y ofrecen al visitante una ocasión única de experimentar el edificio como *superescultura*, y a la vez revivir de una forma nueva la historia de la escultura (Brüderlin, 2005:8).

Pero en las críticas no se puede dejar de reconocer algunas certezas incontestables, incluso en la disciplinar relación histórica entre escultura y arquitectura.

Finalmente, se nos plantean nuevos interrogantes lingüísticos / semánticos. Surge un cuestionamiento evidente a nivel jerárquico, sobre que disciplina influye más en la otra (o es más importante), cuando al inventar el término expositivo *ArquiEscultura* primero se sitúa Arquitectura y luego Escultura. Maderuelo (2005:18) certifica que la relación entre ambas artes por supuesto que existe, y se puede apreciar desde los “orígenes de la arquitectura como arte”, como ejemplos a recordar:

[...] algunos de los más grandes arquitectos de Occidente, tales como:

Brunelleschi,

Miguel Ángel o

Bernini,

fueron también (y, sobre todo) los más grandes escultores de sus respectivas épocas.

3. APLICACIONES DOCENTES

En este capítulo incorporaremos extractos de los programas de cuatro asignaturas de Artes Aplicadas impartidas ‘casi’ en una misma época, aquella inmediatamente posterior a la presentación de la tesis ADEN (2011) y en la que ya se apuntaban algunos aspectos relacionados con filología, a los que nos referimos en INTRODUCCIÓN. Durante aquella práctica docente, mediando el uso cotidiano de la bibliografía de estas asignaturas (parcialmente reflejada en el epígrafe 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS y más ampliamente en cada epígrafe concreto), ya se detectaron algunas de las referencias filológicas interdisciplinares que venimos desarrollando en el presente trabajo.

Para contextualizar nuestra labor docente en la actual frontera legal (Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior) entre la Universidad y la Escuela Superior (Artes Aplicadas, no universitarias) empezaremos por hacer una leve alusión en 3.01 a la asignatura I+D+N (a la que hicimos referencia en el epígrafe anterior). Esta asignatura optativa ‘argumentada’ con nuestra tesis de 2011 tuvo un carácter experimental, fue un ensayo de aproximación del nivel investigador (MECES 4) al nivel de grado (MECES 2), en tanto ‘anticipo conceptual’ a un futuro (hipotético) nivel de máster (MECES 3).

Desarrollaremos con más extensión (sin pretender ser exhaustivos) la asignatura Cultura del Diseño (3.02) dado que aparece reflejada en el título de esta tesis. Hemos integrado un par de textos culturales con finalidad docente (y potencialidad de generar artículos propios) que interaccionan conceptualmente y también de manera complementaria entre ellos, situándolos junto a la asignatura afín (Cultura del Diseño), estableciendo así cierta unidad temática disciplinar (3.02 + 3.03 + 3.04).

Como derivada de la asignatura Cultura del Diseño (3.02) hemos redactado un apartado específico dedicado a la cultura francesa del diseño (contemporáneo), al que hemos aplicado un título ‘orientativo’: *Made in France* (3.03). Aquí se hace una referencia concreta a un diseñador representativo y popular como es Philippe Starck, aunque solo se trata de unos apuntes semánticos con finalidad docente y con potencial desarrollo futuro.

En el contexto del diseño de aquella misma asignatura (3.02) y con similar intención didáctica, aportamos otro texto complementario al *Made in /.../*, que establece una dialéctica entre la Cultura local y la global del diseño (3.04), aplicándola a nuestro contexto docente (Vitoria / Gasteiz). Esta orientación pedagógica comparativa ya se empezó a esbozar en el epígrafe anterior (dedicado a la cultura francesa), al contrastar aquella cultura local con otras más exóticas, dado que en un mundo globalizado entran ‘naturalmente’ en interacción.

Concluimos las referencias docentes (ya anunciadas en el título de esta tesis) con un par de asignaturas que se complementan entre sí y constituyen un segundo agrupamiento disciplinar (3.02 + 3.03 + 3.04 y 3.05 + 3.06). En consonancia con la importancia que en esta tesis hemos dado al ‘concepto color’, presentamos la asignatura Color Básico en Diseño Interiores (3.05), que se relaciona muy específicamente con otra de la misma especialidad, Fundamentos de Diseño Interiores (3.06). Así, finalmente llegamos a ‘uno mas’ de los “Fundamentos”, ya presentados inicialmente en el título de la tesis (*Fundamentos interdisciplinarios y cultura del diseño: un lenguaje comparativo en la docencia de artes aplicadas*), que ahora adquiere nuevo ‘esplendor’ (homenaje al conocido lema institucional de la R.A.E.) al completar nuestro trabajo, justo antes de las Conclusiones (4).

3.01 Asignatura: I + D + n

El título (algo críptico) de esta asignatura optativa ya apunta su carácter experimental. La utilización del peculiar ‘acróstico’ anticipa su manifiesto interés por la lingüística. A nivel semántico pretende interesar / motivar a los profesores (no universitarios) de Artes Aplicadas por la investigación (característica del posgrado), aludiendo lúdicamente al conocido I + D + i (Investigación + Desarrollo + innovación). Estas siglas, en las que hemos cambiado el orden lingüístico al modo anglosajón (actualmente más internacional), corresponden aquí a “**notas Doctorales Interdisciplinares**”. El uso del acrónimo semántico ya lo utilizamos en el título de nuestra tesis ADEN (con *zeitgeist* investigador del ADN) *Arquitectura, Diseño, Escultura, Naturaleza: una identidad proyectiva*.

Además, en aquella tesis, esquematizando lúdicamente el título y teniendo en cuenta la identidad, obtuvimos una publicitaria simplificación: *A.D.E.N. 1 dni P.* (2011), impresa en el canto de los volúmenes. Casualmente años después, como avanzábamos en el capítulo anterior, nuestra Escuela de Artes Aplicadas de Vitoria utilizará una denominación equiparable: “I.D arte” (con la *e* cursiva, para facilitar la lectura ‘internacional’ anglosajona “art”) que corresponde a “Escuela de Arte y Superior de Diseño de Euskadi”.

I + D + n intenta un acercamiento informal a una tesis (en este caso la nuestra de 2011), para empatizar con los sistemas de investigación que valoran el contraste entre fuentes documentales, y fomentar así la afición por la lectura reflexiva y crítica (poco habitual en este nivel educativo).

Se ha mantenido la redacción original (sin ‘re-editar’ las deficiencias) de los textos facilitados en el curso (una selección de ellos) y se presentan organizados por bloques pedagógicos, organización que también se mantiene en las asignaturas (3) que iremos presentando:

Datos de Identificación:

-Plan de Estudios: *Título de Graduado o Graduada en Diseño*, inicialmente definido en el BOE 137 del 5 de junio de 2010. -Especialidad: Diseño Gráfico.

-Nombre de la asignatura: (*I.+D.+N. / 3DG*) *Notas Doctorales Interdisciplinares*.

-Tipo de asignatura: Optativa. -Curso: Tercero.

-Año académico: 2013 – 2014. -Departamento: Artístico

-Créditos (ETCS): 4 -Organización temporal: Anual.

Descripción general de la asignatura:

Materia asociada a la cultura proyectiva (del diseño). Anticipando / presentando una concepción aportada desde el nivel de *posgrado* (master y doctorado). Ensayo la generación de unas actitudes formativas optimizadas (*qum laude* / versus / 'excelencia') con unos recursos humanos procedentes de "... *una identidad proyectiva* (A.D.E.N.)". De tal manera que finalmente fructifique el interés por la investigación, consensuada seña de identidad del nivel doctoral.

-Implica una consecuente utilización ('normalización') de la lectura reflexiva, teniendo a la cita (*intertextualidad*) como principio de ilustración (en sentido enciclopedista, con 'I+D... incluso').

-'Fundamentalmente' (de fundamento) se trata de una indispensable reflexión culta sobre la vida (DNA científico) y el humanismo ('ser' humano) para su natural integración en el proyecto.

-Se propone también como...: erudita fundamentación teórico / práctica, introductoria a una concepción 'superior' de los FUNDAMENTOS DE DISEÑO (¡ya! con mayúsculas) y que por definición va más allá del Proyecto Final (identidad proyectiva a nivel posgrado) al tiempo que es PREPARATORIO de... su adecuada conceptualización.

-Consecuentemente se investigará el equilibrado desarrollo ('I+D') entre: teoría, metodología, ideación y concepción. Y que conclusivamente... dota de 'verdadero' sentido a la expresión utilizada en todas las asignaturas del Grado (o asimilable): "*métodos de INVESTIGACIÓN y experimentación propios de esta materia*".

-Partiendo de aquella sólida y reflexiva fundamentación teórica (*bibliografía*), radicalmente no icónica ('iconoclasta' ausencia de imágenes) en su origen doctoral (*Tesis A.D.E.N.*), en esta re-lectura como asignatura optativa parece conveniente la realización de una versión 'ilustrada', utilizando abundantes imágenes 'ilustrativas' de los textos citados.

-También algunos ejercicios de aplicación reforzarán la asimilación *intertextual* (a modo de comentario de textos).

(Fin del extracto tomado del **Programa original**)

Podríamos documentar otros aspectos pedagógicos, pero en esta mínima alusión a la asignatura, no consideramos necesario desarrollarlos aquí. Por tanto, nos limitamos a enumerar ('filología') algunas de sus denominaciones, que también aparecen en otras asignaturas: competencias, objetivos, conocimientos recomendados, unidades didácticas, evaluación, bibliografía, etc.

3.02 Asignatura: Cultura del Diseño

De los textos utilizados en la primera parte de este trabajo queremos destacar el uso de *Un lenguaje de patrones* de Ch. Alexander (1980) en la Práctica 05, en relación con el cuarto de baño. También de Alexander (1981), *El modo intemporal de construir* se utiliza en la Práctica 08 y, finalmente, en la Práctica 09 aparece *Urbanismo y participación* (1976), completando así la trilogía pedagógica de este autor (y equipo).

El término lingüístico “aforismo” lo usamos como parte de una estrategia pedagógica que trabaja la palabra / concepto para potenciar la creatividad. Lo utilizamos con referencia a Capella (2010) en *Así nacen las cosas*, que citamos en la Práctica 01 con el ‘provocador’ aforismo de Bruno Munari: “El huevo es una forma perfecta, aunque este hecha con el culo.”

El concepto de trabajo con las palabras, en un sentido amplio, puede apreciarse en la Práctica 02 *Activación de los apuntes de clase*. En primer lugar, se solicita la entrega de algunos apuntes reflexivos del estudiante a partir del material visual y teórico facilitado en clase. Luego, bajo la denominación *Piedrecitas en el estanque*, utilizamos la propuesta de Gianni Rodari para estimular la creatividad ‘jugando’ con palabras / concepto (*Gramática de la fantasía. Introducción a arte de inventar historias*). Completamos este trabajo creativo utilizando ‘la palabra’ con la realización de un *Mapa conceptual* (Buzan) estableciendo relaciones entre palabras utilizadas en clase. En gran parte de las Prácticas se usa esta referencia combinada a Rodari (*Gramática de la fantasía*, 1983) y Buzan (*El libro de los mapas mentales*, 1996).

Al efecto, recordemos ahora a Rodari (1983:13) y su deriva creativa con sinónimos y ‘asociados’ conceptuales, lúdicos incluso. Se hace referencia a una triple estimulación, en superficie, en profundidad y en el fondo, poniendo en relación objetos / aspectos heterogéneos (recordar la surrealista mesa de quirófano que Lautréamont utiliza para yuxtaponer objetos heterogéneos). El relato comienza utilizando un juego lingüístico con el término “canto” (piedra y ‘cántico’) en el epígrafe *El canto en el estanque*. Experimentamos como al tirar una piedra, guijarro o “canto” a un “estanque” se producen una serie de “ondas concéntricas en su superficie” que, amplificándose alargándose, irán “afectando los diferentes obstáculos.”

A su paso encuentra diversos elementos flotantes como la boya del sedal de un pescador, una hierba que flota, un barquito de papel, se trata de:

Objetos que existían, cada uno por su lado, que estaban tranquilos y aislados, pero que ahora se ven unidos por un efecto de oscilación que afecta a todos ellos. Un efecto que, de alguna manera, los ha puesto en contacto, los ha emparentado (Rodari, 1983:13).

Mientras el canto se va hundiendo “otros movimientos invisibles se propagan”, en profundidad, en todas direcciones, incluso asustando a los peces. El viaje más o menos vertical del canto llega a su fin, no obstante, con nuevas consecuencias. El canto toca el fondo y remueve el barro, o puede que golpee “objetos caídos anteriormente”, si acaso el fondo es de arenilla, está es desplazada “tapando” alguno de esos objetos “y descubriendo” otros.

Destacamos la relación de esta imagen acuática con la ‘comparativa’ lingüística del encadenamiento:

De forma no muy diferente, una palabra dicha impensadamente, lanzada a la mente de quien escucha, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, involucrando en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños (Rodari, 1983:13).

Se trata de en un movimiento que afecta a la experiencia y “a la memoria, a la fantasía” (incluso al inconsciente), incluso se multiplica al comprobar que la “mente no asiste impasible” a los hechos, pues funciona como el canto que desciende hacia el fondo. La mente nunca permanece inmóvil, “interviene” continuamente, para “aceptar o rechazar”, con otra pareja de ‘sinónimos’ como “emparejar o censurar”, utilizando otros verbos ‘creativos’ como “construir o destruir” mentalmente.

Rodari opera creativamente con las palabras, en cierta sintonía con las literarias estrategias ‘restrictivas’ del Oulipo. Rodari (1983:14) toma como ejemplo la palabra “canto”, porque sugiere un “objeto arrojadizo” que no se ‘estanca’ en el *estaque*, sino que genera verbos creativos (como los utilizados por el escultor Richard Serra) como arrastrar, golpear, evitar, etc. mientras va “cayendo en la mente.” Se pone en “contacto” (utilizando las letras iniciales de *canto*):

-con todas las palabras que empiezan con “C”, aunque no continúen con la “a”, como “ceniza”, “cien”, “conejo”;

-con todas las palabras que comienzan con “ca”, como “casa”, “cabeza”, “cabina”, “calle”, “catedral”, “camino”; (Rodari, 1983:14)

También ‘poéticamente’ con las letras finales e incluso utilizando el nivel semántico:

-con todas las palabras que riman con “anto”, como “santo”, “manto”, “cuanto”, “tanto”, “otro tanto”;

-por vía de significado: “piedra”, “guijarro”, “roca”, “peña”, “peñasco”, “adoquín”, “mojón”, “ladrillo”; etc. (Rodari, 1983:14)

Se trata de unos ejemplos que utilizan las “asociaciones más fáciles” (‘fundamentos’). Un encadenamiento mental lúdico donde “una palabra golpea a otra” (inercia). Es difícil que esto baste para provocar la “chispa” (pero “nunca se sabe”, afirma Rodari).

Además del explícito ‘culto al surrealismo’ creativo (con cita a Lautréamont), Rodari hace otra referencia a la cultura francesa con Paul Valery: “Ninguna palabra resulta comprensible si se la estudia a fondo.” También cita (como nosotros al comienzo de este trabajo) a Wittgenstein: “Las palabras son como la película superficial de las aguas profundas.” Rodari (1983:15) estima que el “tema fantástico”, en este tipo de evoluciones que utilizan una sola palabra, nace cuando se crean “aproximaciones extrañas”.

Precisamente cuando el complejo movimiento de las “imágenes y sus interferencias caprichosas”, surgen parentescos imprevisibles “entre palabras” que pertenecen a “cadenas diferentes”, como la ‘imposible’ relación entre:

Ladrillo y canción se me presentan como una pareja interesante, aunque no tan “bella como el fortuito encuentro entre una sombrilla y una máquina de coser sobre una mesa anatómica” Lautréamont, *Los cantos de Maldoror* (Rodari, 1983:15)

En la cita a nuestro propio **Programa** se ha mantenido la redacción original (sin ‘reeditar’) de los textos facilitados en el curso (una selección de ellos), y se presentan organizados por bloques pedagógicos, que se mantienen en todas las asignaturas que vamos presentando:

3.02.01 Extracto del Programa original y algunas prácticas asociadas a la asignatura Cultura del Diseño

Datos de Identificación:

-Plan de Estudios: *Título de Graduado o Graduada en Diseño*, inicialmente definido en el BOE 137 del 5 de junio de 2010. -Especialidad: Diseño de Interiores / Diseño Gráfico. -Nombre de la asignatura: *Cultura del Diseño*. -Tipo de asignatura: Teórico, Crítico e Histórico. Materia: Formación básica. -Curso: Segundo. -Año académico: 2013 – 2014. -Departamento: Área Humanística. -Créditos (ETCS): 6 -Organización temporal: Anual.

Descripción general de la asignatura (subrayado en el original):

La cultura del diseño se entiende como una disciplina propia que investiga la interacción entre productores y consumidores de diseño y deja el campo abierto a la interrogación crítica. Mediante un equilibrio entre discusión teórica y estudio práctico de casos se ofrece una visión panorámica del contexto profesional cotidiano en el que los diseñadores han desempeñado y desempeñan su labor y aporta una perspectiva novedosa, exhaustiva y necesaria sobre la función del diseño en la cultura y la sociedad contemporáneas.

Incluso desde el comienzo es conveniente no perder la orientación hacia el futuro, de unos 'graduados' que quizá lleguen a 'universitarios':

El diseño como experiencia. Se necesitan 'graduados' en diseño con objetivos propios y claros, que tomen iniciativas, que sean capaces de ver el mundo a través de los ojos de otros y adopten una postura responsable y con principios, en un mundo complejo. A partir de esta necesidad se analiza la naturaleza cambiante del diseño y el nuevo papel de los diseñadores en este tercer milenio, 'marcado' por la experiencia del consumo.

El 'papel' como el "canto" de Rodari puede tener varias 'lecturas':

El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI se valora desde una perspectiva interdisciplinar, que combina estudios culturales, la gestión del diseño, el desarrollo de productos y la teoría de la comunicación. El diseño entendido como experiencia estudia los posibles contextos, prácticas y cometidos que deberá abordar el diseñador actual en el ejercicio de su profesión. Se proporciona así una sencilla introducción a las cuestiones fundamentales que están reconfigurando la disciplina del diseño.

Y de especial interés para este trabajo su valoración cultural (incluso intercultural):

Diseño y cultura. El diseño constituye hoy uno de los principales motores de la economía cultural, así como la más poderosa herramienta para reconfigurar una de las preocupaciones clave de la contemporaneidad: la identidad individual y social. Vivimos en una sociedad modelada en gran medida a través del diseño, y, sin embargo, este proceso de ideación y producción profesional penetra en lo cotidiano, de tal manera que su omnipresencia lo torna imperceptible. En esta asignatura se estudia la génesis y la evolución del diseño, desde la modernidad hasta la actualidad. La didáctica se ameniza con gran número de casos prácticos. Se desmenuzan los diferentes discursos sobre el diseño que pueden rastrearse a través de los distintos ciclos, movimientos y períodos. El enfoque interdisciplinario interesa y es compartido con profesionales relacionados con el diseño, la comunicación, la sociología, la antropología cultural, la economía de consumo, la filosofía, la historia y los estudios culturales.

Competencias de la asignatura:

Competencias generales del Título en relación con el bloque de contenido Teórico, Crítico e Histórico + Integración

A.- Comprender las relaciones entre el lenguaje formal, el lenguaje simbólico y la funcionalidad específica.

B.- Actuar como mediadores entre la tecnología y el arte, las ideas y los fines, la cultura y el comercio.

C.- Promover conocimientos de aspectos históricos, éticos, sociales y culturales del contexto del diseño a lo largo de todo su ciclo vital.

D.- Investigar en los aspectos intangibles y/o simbólicos que inciden en la calidad percibida.

E.- Favorecer la inclusión social y la igualdad dentro de la diversidad humana en referencia a sus características, habilidades y limitaciones.

F.- Conseguir que el producto diseñado transmita valores culturales, ya sean locales, regionales o supranacionales.

G.- Conocer en profundidad la historia y la tradición de las artes y del diseño.

H.- Demostrar la capacidad crítica y saber plantear estrategias de investigación.

I.- Utilizar factores sociales, estéticos y artísticos que surgen en el momento actual para encauzar tendencias futuras.

J.- Conocer el comportamiento de los receptores del proceso comunicativo.

K.- Conocer el contexto económico, social y cultural en que tiene lugar el diseño.

L.- Dominar los procedimientos metodológicos propios de la investigación.

M.- Analizar, evaluar y verificar la viabilidad productiva de los proyectos, desde criterios de innovación formal, gestión empresarial y demandas de mercado.

Objetivos de la asignatura, apoyados en verbos (desde adquirir a fomentar -'críticamente'-):

El alumno ha de ser capaz (*competencia*) de:

1ª- Adquirir los conocimientos teóricos necesarios para poder analizar el papel del diseño en la cultura.

2ª.- Dominar la metodología para poder investigar.

3ª.- Explorar la dinámica entre el diseño y la repercusión social.

4ª.- Reconocer el papel del diseño en las tendencias sociales actuales.

5ª.- Analizar las relaciones contingentes entre el diseño y la multitud de contextos culturales.

6ª.- Experimentar en el campo de la cultura del diseño.

7ª.- Gestionar adecuadamente los patrones reconocibles: diseño centrado en el usuario; interacción humana y desarrollo del producto.

8ª.- Organizar adecuadamente los procesos de diseño e innovación.

9ª.- Fomentar la capacidad crítica con respecto a la resolución de necesidades por medio del diseño.

10ª.- Fomentar la capacidad crítica con respecto a la creación de necesidades por medio del diseño.

Conocimientos recomendados:

-Más que algunos 'previos' conocimientos concretos, se recomendaría cierta actitud receptiva, crítica e investigadora (reflexiva / 'lúdica' / experimentadora).

-Indispensable 'compensación' de una supuesta / previsible 'sobredosis' icónica / esteticista (revistas de diseño y otras fuentes documentales ilustradas).

-Sorprendentemente..., aunque incidiendo en la concepción icónica anterior, sugerimos cierto des-'conocimiento' o al menos temporal 'olvido' icónico.

A destacar nuestro interés por la lectura (biblioteca) 'docta' (contrastando fuentes documentales)

-Por consiguiente, sería recomendable una manifiesta (manifiestos y vanguardias históricas) concepción 'iconoclasta' (con proyección de futuro) a ensayar hasta donde sea admisible por el estudiante. Y dado que frecuentemente suele estar poco acostumbrado a la lectura, se le recomendará / potenciará su práctica utilizando fuentes documentales contrastadas.

-Finalmente, se sugiere una mutación actitudinal del estudio / examen / 'olvido' hacia la lectura lúdica / reflexiva, siempre con orientación a: una teoría crítica personalmente integrada y con aplicación creativa.

Contenidos de la asignatura:

(1º).- Procesos de diseño e innovación.

(2º).- Ideas y contextos.

(3º).- Diseño humanístico.

(4º).- Acercamiento semiótico al diseño.

(5º).- Valor estético y utilidad.

(6º).- Temporalidad y tendencias.

(7º).- Fundamentos de antropología aplicados al diseño.

(8º).- Fundamentos de la sociología y cultura de consumo.

(9º).- El diseño y la retórica de la democratización.

(10º).- Métodos de investigación y de experimentación.

Los 'dígitos' pueden transformarse 'personalmente', pasando de 10 a 4 (unidades didácticas 'integrales'):

El curso se puede organizar en cuatro partes de una duración equivalente (manteniendo cierta flexibilidad), una estructuración aproximadamente similar a dos medios cuatrimestres.

Los diez contenidos oficiales del DCB [Diseño Curricular Base 'obligatorio'] que hemos citado, no se utilizarán como un temario estricto a seguir y mucho menos con la 'sobreimposición' del orden expuesto.

Una interpretación más flexible de estos 'diez mandamientos' permitirá revisar las categorías básicas dentro de un temario organizado en cuatro grandes grupos genéricos.

Las palabras / conceptos son claves para la estructuración docente:

-Al efecto se integrarán conceptualmente los términos / contenidos. Destacando entre otros:

Ideas. Contextos. Humanismo. Semiótica. Estética. Utilidad. Temporalidad. Antropología. Sociología. Retórica.

Investigación. Experimentación. Procesos. Valores.
Tendencias. Aplicaciones. Consumo / ismo. Democratización.
Métodos.

-En sintonía con otros conceptos / competencias.

Proponiéndose como ejemplo:

Teoría. Análisis. Metodología. Dinámica. Sociedad.
Contextos (múltiples). Patrones. Procesos. Capacidad crítica.
Necesidades: creación / resolución.

El contexto de aplicación se fundamenta en una trilogía conceptual:

Ámbitos de la cultura del diseño: OBJETO + ESPACIO + IMAGEN.

Diseñador: Educación / formación. Factores ideológicos. Influencias históricas. Estatus profesional y organización. Percepción del mercado.

Producción: Materiales y tecnología. Sistemas de manufactura. Marketing. Publicidad. Posicionamiento del producto. Canales de distribución.

Consumo: Demografía. Relaciones sociales. Gusto. Geografía cultural. Etnografía. Respuesta psicológica.»

Esquema de las unidades didácticas de la asignatura. Luego estas U.D. se reorganizarán en once Prácticas:

U.D.01- FUNDAMENTOS DE LA CULTURA DEL DISEÑO. GÉNESIS DEL DISEÑO DE PRODUCTO.

Introducción a la cultura del diseño. Fundamentos proyectivos / metodológicos. Semántica del producto. Diseño y cultura, una introducción: desde 1900 hasta la actualidad. Lujo y diseño. Diseñador: 'mediador' entre productor y consumidor.

Del fundamento y su pasado (génesis / historia) a la valoración semántica de la triple especialización del diseño.

U.D.02- MARCA / BRANDING. IDENTIDAD CORPORATIVA. PARADIGMAS Y LUGARES.

Identidad corporativa. Alto diseño: iconos y fetichismos. *Branding* de lugares: paradigmas. Diseño *made in Spain*. Integración de 'diseños': gráfica / producto / interiores.

El presente y el futuro constituyen una fundamental acotación, prestando especial atención al sutil 'devenir' (lectura) de uno a otro.

U.D.03- PRESENTE IMPERFECTO. DESMATERIALIZACION PROGRESIVA.

Del objeto a la *interface*. Interactividad en pantalla. El *branding* del ocio. Paradigmas de la sociedad del espectáculo. Devenir maximalismo / minimalismo. Filosofía y espíritu.

U.D.04- FUTURIBLES. SOSTENIBILIDAD Y PARTICIPACIÓN.

Prospectiva / futuribles. Naturaleza y artificio. Diseño y participación social. Ecología humana y cambio social. Culturas: vanguardia y tradición. Sostenibilidad, participación y territorio.

Evaluación de la asignatura:

La evaluación tendrá en cuenta la capacidad del alumn@ de:

(1) Analizar el papel del diseño en la cultura.

(2) Aplicación metodológica para poder investigar.

(3) Comprender la dinámica de interacción del diseño en el entorno cultural.

- (4) Analizar la potencialidad de transformación cultural y social del diseño.
- (5) Reconocer y adoptar en el discurso teórico y gráfico los conocimientos adquiridos.
- (6) Experimentar en el campo de la cultura del diseño.
- (7) Gestionar correctamente los patrones.
- (8) Organizar adecuadamente los procesos de diseño.
- (9) Organizar los procesos de innovación.
- (10) Analizar críticamente la resolución de diversas necesidades por medio del diseño.

Aquí se enfatiza el estímulo (con 'nota') de la lectura reflexiva y crítica:

Se utilizará una concepción evaluadora que implica la consecuente utilización ('normalización') de la lectura reflexiva, que, a modo de comentario crítico de textos, evidencie un 'aprovechamiento' más allá de la mera erudición.

También algunos ejercicios de aplicación reforzarán la asimilación textual, previamente contextualizada.

La citada tipología de lectura viene a sentar las bases de una investigación. Consecuentemente se valora el equilibrio entre teoría, metodología y concepción. Aspecto que finalmente dotaría de 'verdadero' sentido a la expresión utilizada en todas las asignaturas del grado (o asimilable): *"métodos de investigación y experimentación propios de esta materia"*.

Para una VALORACIÓN COMPLEMENTARIA se tendrá en cuenta la capacidad del alumno de:

- (A) Profundizar en el conocimiento de los temas abordados.
- (B) Tener autonomía, responsabilidad y organización en la ejecución de las tareas y proyectos.
- (C) Controlar el tiempo disponible.
- (D) Mostrar calidad en el trabajo.
- (E) Establecer relaciones entre distintas disciplinas,
- (F) Adaptarse a equipos interdisciplinarios de trabajo.
- (G) Ser creativa o creativo en la aportación de soluciones.
- (H) Observar, reflexionar, experimentar y razonar.
- (I) Ser competente en la comunicación de planteamientos, hipótesis, resultados y conclusiones.
- (J) Implicarse y comprometerse con el trabajo individual y grupal.

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

-Práctica 01: FICHA ANÁLISIS PRODUCTO

Utilizando las 24 preguntas de B. Munari, tomar un objeto cotidiano producido (PRODUCTO) industrialmente (prohibido silla y lámpara, por ser objeto de futuros trabajos) y someterlo a este test. Observaciones sobre problemática encontrada, propuesta de nuevas preguntas, documentación gráfica, etc. Posibilidad de estudio comparativo entre productos.

-Documentación complementaria CD: Bruno Munari / Ficha análisis.

Temario ('recordatorio'):

Nombre del objeto. Autor. Productor. Dimensiones. Material. Peso. Técnicas. Coste. Embalaje. Utilidad declarada. Funcionalidad. Ruido. Mantenimiento. Ergonomía. Acabados. Manejabilidad. Duración. Toxicidad. Estética. Moda. Valor social. Esencialidad. Precedentes. Aceptación por parte del público.

+Ejemplo dado: *Candado para persianas metálicas*.

Se enfatiza la importancia de la asistencia a clase como fuente de documentación, así como la personal reelaboración posterior del estudiante. Aquí también se valora el contexto local 'experimentable' del diseño. Como soporte más próximo de la interdisciplinariedad se enfatizan las relaciones entre las tres especialidades 'clásicas' del diseño (industrial, interiores, gráfico). Importancia del concepto de consolidación de las adquisiciones, en interacción con la historia 'viva' del diseño. Estimulación del uso de las fuentes documentales, con orientación hacia la importante biblioteca especializada de la Escuela. Como 'chispa' conceptual estimulante se apunta la reflexión sobre un curioso aforismo, procedente de la cultura italiana del diseño:

Temas proyectados / explicados en clase, semana 9-13 septiembre 2013:

-(1/1ª) Primeras impresiones sobre la presentación de la asignatura: Definiciones (Programa C.D.: *La cultura del diseño / El diseño como experiencia / Diseño y cultura*)

-(1/2ª) Sobre el 'aforismo': "El huevo es una forma perfecta, aunque este hecha con el culo" (int:1113)

-(1/3ª) Sobre el 'subrayado' puntual: "teórica / práctico / crítica / productores / consumidores / diseñadores" (int:1002)

-(1/4ª) Comentarios sobre la imagen: Estanteria'S con objetos 'de diseño' en tienda 'de diseño' (int:1004)

-(1/5ª) 'Investigación' sobre tienda "Mosel" en Bilbao / Vitoria (int:1007)

-(1/6ª) Obras 'disciplinariamente' fronterizas (ya vistas en Fundamentos de Diseño 1º, incluso) (int:1008-1009)

-(1/7ª) Comentarios sobre 'antiguos' locales ¿de diseño? en Vitoria (int:1010-1011)

-(1/8ª) Consulta en la Biblioteca de la Escuela: *50 años de arquitectura en Euskadi*, Elías Mas Serra (int:1012)

-(1/9ª) Comentarios sobre el cómic: *La televisión* (int:1021) [término crítico inventado por Miguel Brieva: "LA TELEVISIÓN. Ese amiguito psicópata & mentor esquizoide de nuestros niños"]

-(1/10ª) Sobre trilogía disciplinar: 'Interiores / Gráfico / Producto' (int:1025)

-(1/11ª) Génesis 'histórica' (B. Munari / Archer) del diseño: industria / diseñador (int:1036)

-(1/12ª) Sobre: "procedimiento de análisis de los objetos de producción industrial: nombre del objeto, ..." (fi:1002).

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

-Práctica 02: ACTIVACION APUNTES DE CLASE

(a)-**ENTREGA DE APUNTES CON SUBRAYADOS PERSONALIZADOS.** Añadiendo comentarios personales a los apuntes 'dados', incluso imágenes.

Pre-integración en la Cultura del Proyecto.

(b)-PIEDRECITAS EN EL ESTANQUE (Gramática de la fantasía de G. Rodari). Inspiración creativa de las palabras ('apuntadas').

(c)-MAPA CONCEPTUAL Tipo 'fruta' (Mapas mentales de Tony Buzan) relacionando palabras clave de los apuntes.

Se enfatiza la importancia docente de una adecuada conexión entre las nuevas adquisiciones y lo anteriormente expuesto en el curso ('recordatorio')

+Documentación complementaria CD en 'RED' E.A.S.D.V.G:

+ Ficha A + Intro. + Intr.o Historia + Apu.Guy.09 + Bebidas (+) Lujo 01 (+) Producción.

Temario ('recordatorio'):

- Guy Julier: *Cultura del diseño: introducción.*
- Sectores y disciplinas en Cultura del diseño.
- Diseñador / Producción / Consumo.
- Objeto / Espacio / Imagen.
- Ámbitos de la cultura del diseño.
- Proposición problema a resolver Bruno Munari: Empresa propone a diseñador o diseñador propone a empresa.
- Televisión. Cómic Miguel Brieva.
- Juli Capella: *Así nacen las cosas.* Complemento. Mejora. Estética. Funcional. Innovación. Simplificación.
- Repaso visual Penny Sparke: *Diseño y cultura, una introducción. Desde 1900 hasta la actualidad.*
- Género y cultura del diseño.
- Empatía con 'temario'.
- Juli Capella: *Así nacen las cosas. Génesis histórica:* Cosa. Nacimiento. Inspiración. Antecedente.
- Juli Capella: *Así nacen las cosas. Cómo nacen las cosas:* Por insistencia. Por diversión. Tras una larga reflexión. Por serendipia. Etc.
- Bebidas. Integración histórica de envase, gráfica y marca.
- Enrico Morteo: *Diseño. Desde 1850 hasta la actualidad.*
Introducción: De las necesidades a los deseos, de los deseos a los comportamientos.
- Textos 'sociales': Letra de 'Antes muerta que sencilla' / María Isabel / Eurojunior 2003.
- Las Jaggets: Muñecas / niñas.
- Lujo y Bruno Munari: *El arte como oficio.* Casas señoriales de lujoso acabado.
- Lujo y Giovanni Cutolo: *Lujo y diseño.* Diseño industrial lujoso.
- Revistas 'culturales' / Ana Obregón y niña María Isabel (Eurojunior) vaqueros/faldas rotos.
- Producción Morteo / Capella: Maquinas mínimas. Segunda mitad siglo XIX. Las sujeciones de quita y pon. *Made in Spain.*

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

-Práctica 03: RE-ACTIVACION APUNTES DE CLASE (optativo en equipo)

Estudio comparativo o / y complementario realizados por compañer@s sobre aspectos sugeridos por los temas tratados en clase.

Dualidades ¿'prometedoras'?:

-Mente / corazón. -Urbano / rural. -Fashion / anti. -Caro / barato. -Viejo / nuevo. -Masculino / femenino. -Politizado / apolítico. -Materia / espíritu. -Global / local.

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

-Práctica 04: ACTIVACION APUNTES DE CLASE

(a)-ENTREGA DE APUNTES CON SUBRAYADOS-PERSONALIZADOS.

Añadiendo comentarios personales a los apuntes 'dados', incluso imágenes.

Pre-integración en la Cultura del Proyecto.

(b)-PIEDRECITAS EN EL ESTANQUE (*Gramática de la fantasía* de G. Rodari). Inspiración creativa de las palabras ('apuntadas').

(c)-Mapa conceptual Tipo 'fruta' (*Mapas mentales* de Tony Buzan) relacionando palabras clave de los apuntes.

Documentación complementaria CD:

+ Lujo 01 + Producción + Género 01 + Género 02 + Gráfico 01 + Alex 01- LP + Barsa 01 + Inodoro + Madein 01 + etc.

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

-Práctica 05: LENGUAJE DE PATRONES ALEXANDER

Documentación complementaria CD:

Fragmentos 'relacionados' del texto: ALEXANDER Ch. (y otros) *Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, Barcelona.

Lectura y estudio de relaciones ('más allá' del COMENTARIO DE TEXTO) del patrón (144) Cuarto de baño.

-Comentarios críticos y 'complicidades' personales con este patrón.

-Conexiones con patrones inferiores y superiores.

-Funcionamiento general del sistema de patrones, configurado 'en red'.

-Ensayo (solo... ¿intentarlo?) de la generación de un patrón 'próximo' al cuarto de baño (que no tenga ya diseñado el equipo de Alexander).

Por ejemplo: -SAUNA -GIMNASIO, etc.

(¿+?) Algunas relaciones 'fantásticas' (semántica) entre: PIEDRECITAS EN EL ESTANQUE + este patrón (Cuarto de baño), + el inodoro (diseño de producto histórico) y + los lavabos públicos dotados de *branding* (gráfica 01).

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

-Práctica 06: BRANDING 92

Documentación:

(A) Revistas de diseño en Biblioteca de la E.A.S.D. V-G:

- ON, ARDI, DE DISEÑO, EXPERIMENTA, + DISEÑO INTERIOR, DOMUS, etc.

(B) Revistas de diseño en 'otras' bibliotecas.

(C) Internet.

Búsqueda de diferentes locales públicos ('ACTUALES') que cumplan los siguientes requerimientos:

(A- equipo o individual):

Estudio triple de cultura de diseño:

diseño de... INTERIORES + diseño de PRODUCTO + diseño GRÁFICO.

Atención a 'otros' valores culturales que ocasionalmente puedan encontrarse: indumentaria, arquitectura, artes plásticas, música, etc.

-Acotación 'temporal' del diseño entendido como *branding*.
-Comprensión de la dimensión histórica/cultural de 1992 (Expo / Sevilla + Olimpiada / Barcelona + Capitalidad cultural / Madrid) para el diseño nacional.

-Desde 1992 avanzar hasta 2013 (aprox.) para establecer afinidades y diferencias acontecidas, desde el punto de vista de la Cultura del diseño.

Presentación de los textos analíticos acompañados por algunas imágenes y dibujos (plantas de locales, etc.) para su mejor comprensión.

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

-Práctica 07: SILLA 're-dibujada'

-Revisar las decenas de sillas dibujadas que aparecen en el capítulo *Y aún quedan* (páginas 112-120) del texto *El arte como oficio* de Bruno Munari, previamente leído: 'reflexivamente' y con sentido crítico.

+ 'Trabajar' estos asientos de manera individual o colectiva (agrupándolos, reordenándolos, etc.), de acuerdo a ciertos criterios, por ejemplo:

-Cuestionamiento de la 'necesidad' de sillas (sillones, taburetes, etc.)

-Asientos anómalos: inodoro, Duchamp, etc.

-Anatomía en contacto con asiento.

-Asiento / 'no asiento' y culturas.

-Asientos contemporáneos diseñados por estudiantes vascos de arquitectura.

-Enrico Morteo enfatiza la 'omnipresencia' de la silla (imprescindible) en la historia del diseño.

-Guy Julier clarifica la estructuración semántica: objeto
-> signo (en rosa)

indica/significante -> *D*Enota (en azul)
representa/significado -> *CON*nota (en amarillo)

-Guy Julier también aporta el MAPA DE MARCA (ejemplo ilustrado de Hewlett Packard) utilizando collage de imágenes, semánticamente asociados al objeto analizado (ejemplo con ordenador personal) en nuestro caso una silla. Paneles de inspiración (*mood boards*) para imagen de marca.

-Ekambi Schmidt en *La percepción del hábitat* aporta el sistema gráfico/textual denominado constelación de atributos, utilizando unos términos CALIFICATIVOS organizados centrífugamente (espiral) a partir del centro, según su mayor o menor uso/repetición en la encuesta.

-Buzan en *Mapas mentales* relaciona conceptos a modo de organigrama gráfico conceptual.

-Víctimas de la moda / *Fashion victims*... en sillas.

-Agresiones / malos tratos y... sillas. Contactos 'muy' físicos.

-Personalización de objetos: tirador de puerta en Burdeck, silla Mourinho, silla Van Gogh, etc.

-Antropomorfismo (pseudo-humanos) en sillas: brazos, patas, respaldo, orejeras, reposacabezas, etc.

-Sillas para pobres y 'tronos' para ricos.

-Historia de la silla: 1870-1970, historia gráfica 'esquemática' de 'UN' siglo.

- 'Especulación' utópica sobre la silla.

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

- Práctica 08: MODO INTEMPORAL 'ilustrado'
- Trabajo icónico a partir de la lectura reflexiva ('lentísima' y contrastada con las vivencias personales) de los textos de Ch. Alexander y la observación de las imágenes que ofrece.
- Búsqueda en la Sección de Fotografía de la Biblioteca de nuestra Escuela (o en otras bibliotecas, Internet, etc.) de imágenes en sintonía con las vivencias intemporales valoradas por Ch. Alexander.
- Indispensable 'pie de foto' = comentarios personales de las imágenes propuestas por el estudiante.

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

- Práctica 09: PARTICIPACION Y CULTURA DEL DISEÑO
- Lectura reflexiva / 'crítica' del texto:
Urbanismo y participación: El caso de la Universidad de Oregón. Alexander et alt.
- Valoración de las imágenes que ofrece.
- Revisión del índice.
- Comentarios al texto y aportaciones personales.
- + Entrevista a Ch. Alexander en el texto: *Función de la arquitectura moderna.*
- + Sobre Diseño y participación social según Guy Julier en *La cultura del diseño.*
- + Ecos 'participativos' de *El modo intemporal de construir* de Ch. Alexander.
- + 'Marcas' de la participación.

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

- Práctica 10: LÁMPARA 'versus' ILUMINACIÓN
- Concepción evolutiva desde la materialidad (objeto) hacia la inmaterialidad (efecto producido). Planteamiento que hemos visto en relación con el devenir desde la fabricación del objeto, hasta el *branding* / 'LA' MARCA, pasando por la oferta de servicios. Evolución equiparable a la acontecida en la música, la informática y las redes sociales.
- La luminaria (el objeto diseñado) 'oculta' (o no) en su interior .../... la auténtica lámpara (bombilla) produciendo un efecto: la iluminación. Teórica valoración de estas relaciones / interacciones (volumen/espacio).
- Documentación con ejemplos visuales, 'personalmente' comentados.

CONCEPTOS ASOCIADOS:

- Semiótica (trabajo equiparable al de ... 'la silla')
- Principios / Función / Difusión / Dirección / Descripción espacial / Emoción / Color / Proceso / ...
- Relación con otras disciplinas.
- Obras escogidas.
- ¿'La luz sale del corazón'?
- Seducción / Deseo.
- Cultura de la luz / ¿Elogio de la sombra?

RELACIONES POTENCIALES:

- luz artificial / luz natural. -arte contemporáneo. - interiorismo / arquitectura.
- concepciones históricas. -tecnología. -entrevista a diseñadores de iluminación. -etc.

Prácticas a entregar, con implicaciones teóricas:

-Práctica 11: ACTIVACION APUNTES DE CLASE:

'gestión' de la tormenta de carpetas/IDEAS.

-A partir del 'gran' número de apuntes dados, habiendo sido algunos explicados en profundidad y otros someramente comentados.

-Valoración reflexiva de textos escritos por autores y entrevistas personales.

(a)-ENTREGA DE APUNTES CON SUBRAYADOS-PERSONALIZADOS. Añadiendo comentarios personales a los apuntes 'dados', incluso imágenes.

Pre-integración en la Cultura del Proyecto.

(b)-PIEDRECITAS EN EL ESTANQUE (*Gramática de la fantasía* de G. Rodari / 'sin este libro'). Inspiración creativa de las palabras ('apuntadas').

(c)-*iiiINDISPENSABLE!!!*: Mapa conceptual Tipo 'fruta' (*Mapas mentales* de Tony Buzan) relacionando palabras clave de los apuntes.

+++ ¿'ENSAYO' de mapa conceptual de 'TODA' la asignatura.?

Documentación complementaria CD de 'últimas' prácticas:

+ Marca 01 + Alto diseño + Venturi 01 + Venturi 02 + Alex 03/UyP + Alex 02- MI.natura + Papalagi

+ Barsa 02 + Barsa 03 + Loos + Sistem 01 + Sistem 02 + Sistem 03 + Semiótica 01+ Semiótica 02 + Semiótica 03 + Iluminación 01 + Iluminación 02 + Styling + Kitsch + Anónimo 01 + Otros 01

+ Música + Apple 01 + Apple 02 + Apple 03 + Espíritu 01 + Espíritu 02 + Espíritu 03

+ Natura 01 + Natura 02 + Ocio 01 + Ocio 02 + Ocio 03.

3.02.02 Fuentes documentales de la asignatura Cultura del Diseño

Este 'capítulo' nos plantea problemas 'formales' para su normal exposición (solo puede presentarse una bibliografía por tesis). Por lo que, dada su importancia para una adecuada comprensión de nuestro trabajo docente, procedemos a una 'simple cita' de la original organizándola por conceptos (no alfabéticamente, como estaba), además aparece con la grafía original (mayúsculas, etc.).

De acuerdo con los tres *Ámbitos de la cultura del diseño*: apuntados con anterioridad en los contenidos de la asignatura (OBJETO + ESPACIO + IMAGEN), las fuentes documentales se han relacionado con sus tres especialidades correspondientes de la cultura del diseño: industrial, interiores, gráfico. Además, se ha tenido en cuenta el contexto local de aplicación (vasco, catalán, etc.) y también la referencia cultural influyente (francesa, italiana). Por último, se apuntan algunas fuentes documentales heterogéneas, especialmente relacionadas con la metodología universal, sin olvidar el sentido crítico.

DISEÑO INDUSTRIAL (también denominado diseño de producto, y que se suele considerar normal su ‘hegemonía conceptual’ en la asignatura):

- AICHER O. *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994. - BHASKARAN Lakshmi, *El diseño en el tiempo. Movimientos y estilos del diseño contemporáneo*, Blume, Barcelona, 2007. - BALTANAS J. *Diseño e historia. Invariantes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. - BENJUS J. *Biomimesis*, Tusquets, Barcelona, 2011. - BONSIÉPE G. *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Infinito, Buenos Aires, 1999. - BONSIÉPE G. *El diseño de la periferia. Debates y experiencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 - BURDECK B. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, G. Gili, Barcelona, 1994. - CAMPI I. *Diseño y nostalgia*, Santa & Cole, Barcelona, 2007. - CAMPI I. *La idea y la materia. Vol. 1 El diseño de producto en sus orígenes*, G. Gili, Barcelona, 2007. - CAPELLA J. *Así nacen las cosas*, Electa, Barcelona, 2010. - CHAVES N. *El diseño invisible*, Paidós, Barcelona, 2005. - CHAVES N. *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001. - DESIGN MUSEUM *Cómo diseñar una lámpara*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012. - DESIGN MUSEUM *Cómo diseñar una silla*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012. - DORMER P. *El diseño desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995. - ERNER G. *Víctimas de la moda*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005. - FIELL CH. *El diseño del siglo XXI*, Taschen, Madrid, 2003. - GOBE M. *Branding emocional*, Divine egg, Barcelona, 2005. - JULIER G. *La cultura del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010. - KRAS R. / WOODHAM J.M. *Iconos del diseño: El Siglo XX*, Electa, Barcelona, 2007. - PAPANÉK V. *Diseñar para el mundo real*, H. Blume, Madrid, 1977. - PEARCE CH. *Diseños clásicos del siglo XX*, Libsa, Madrid, 1991. - PEVSNER N. *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973. - PRESS M. / COOPER R. *El diseño como experiencia. El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009. - RODGERS, P. / MILTON A. *Diseño de producto*. Barcelona. Promopress, 2011. - SPARKE P. *El diseño en el siglo XX*. Blume, Barcelona, 1998. - SPARKE P. *Diseño y cultura. Una introducción*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010. - TORRENT R. / MARIN J. *Historia del diseño industrial*, Cátedra, Madrid, 2005. - VOLKER A. *Iconos del diseño*, Electa, Barcelona, 2007.

DISEÑO DE INTERIORES (y arquitectónico):

- ALEXANDER Ch. *Un lenguaje de patrones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. - ALEXANDER Ch. *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981. - ALEXANDER Ch. *Urbanismo y participación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976. - BROCH H. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Tusquets, Barcelona, 1979. - EKAMBI-SCHMIDT J. *La percepción del hábitat*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974. - HABRAKEN N.J. *El diseño de soportes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000. - HALL E.T. *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973. - HESKETT J. *El diseño en la vida cotidiana*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005. - LEACH N. *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001. - LOOS A. *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972. - MORRIS W. *Escritos sobre arte, diseño y política*, Doble J, Sevilla, 2006. - POMES L. *Arquitectura y lágrimas*, Tusquets, Barcelona, 1975. - RAPOPORT A. *Vivienda y cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972. - RYBCZYNSKI W. *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Madrid, 1989. - SÁNCHEZ A. *El kitsch español*, Ediciones Temas de hoy, Madrid, 1988. - TAYLOR J. *Arquitectura anónima. Una visión cultural de los principios prácticos del diseño*, Stylos. Barcelona, 1984. - TURNER J.F.C. - FICHTER R. (coord.) *Libertad para construir - El proceso habitacional controlado por el usuario*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1976. - ZABALBEASCOA A. *Todo sobre la casa*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

DISEÑO GRÁFICO (aquí las fuentes documentales son mínimas, porque otro profesor impartía simultáneamente esta asignatura en la especialidad de diseño gráfico):

- BAINÉS PH. / DIXON C. *Señales. Rotulación en el entorno*, Blume, Barcelona, 2004. - HELLER S. / ILIC M. *Iconos del diseño gráfico*, Electa, Barcelona, 2009. - KINNER Y. *El diseño gráfico en la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

CONTEXTO LOCAL / VASCO (para equilibrar la dimensión global dominante se plantea la local):

- ALDABALDETRECU, P. *Máquinas Y Hombres / Makinak Eta Gizakiak*, Fundación Museo Máquina-Herramienta, Elgoibar, 2000. - AZKARATE, M. / ANSOLA, I. *Diseño industrial: estudio histórico en el País Vasco y Navarra*, Diseinu Zentroa, Bilbao, 1997. - EIDE. *Diseño en Euskadi. 25 años de EIDE*, Asociación de Diseñadores de Euskadi, San Sebastián, 2012. - IBÁÑEZ, M. / TORRECILLA, M.J. / ZABALA, M. *Arqueología industrial en Álava*, Universidad de Deusto. Deiker, Bilbao, 1992. - ZULAIKA J. *Crónica de una seducción - Guggenheim Bilbao*, Nerea, Madrid, 1997.

CONTEXTO CATALÁN (una potente referencia nacional a conocer):

- CAPO J. *Barcelona esculturas*, Polígrafa, Barcelona, 2003. - MIRALLES R. / SIERRA P. *Barcelona arquitectura contemporánea 1979-2004*, Polígrafa, Barcelona, 2005. - NAROTZKY V. *La Barcelona del diseño*, Santa & Cole, Barcelona, 2007. - RICARD A. *Casos de diseño*, Ariel, Barcelona, 2012. - TOLOSA E. / ROMANI D. *Escultura guía Barcelona*, Actar, Barcelona, 1996. - TUSQUETS O. *Dios lo ve*, Anagrama, Barcelona, 2011. - TUSQUETS O. *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 1998.

CONTEXTO NACIONAL (normalmente bastante olvidado):

- CAPELLA J. *Made in Spain*, Electa, Barcelona, 2008. - CAPELLA J. / LARREA Q. *Nuevo diseño español*, Gustavo Gili, Barcelona, 1991. - CAPELLA J. / LARREA Q. *25 años de diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

CULTURA FRANCESA (referente cultural internacional más próximo):

- BARTHES R. *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1993. - BAUDRILLARD J. *El sistema de los objetos*, Siglo veintiuno, Madrid, 1981. - BOISSIÈRE O. *Philippe Starck*, Taschen, Colonia, 1991. - DEBORD G. *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002. - LEVY-STRAUSS, C. *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 1998. - LEVY-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 2006. - MOLES A. *El kitsch*, Paidós, Barcelona, 1973. - QUARANTE D. *Diseño industrial 1. Elementos introductorios*, Ceac, Barcelona, 1992. - QUARANTE D. *Diseño industrial 2. Elementos teóricos*, Ceac, Barcelona, 1992.

CULTURA ITALIANA (el más influyente referente internacional en docencia del diseño):

- CUTOLO G. *Lujo y diseño*, Santa & Cole, Barcelona, 2005. - DE FUSCO R. *Historia del diseño*, Santa & Cole, Barcelona, 2005. - DORFLES G. *Naturaleza y artefacto*, Lumen, Barcelona, 1971. - DORFLES G. *Símbolo, comunicación y consumo*, Lumen, Barcelona, 1972. - ECO U. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1994. - MANZINI E. *Artefactos -Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Madrid, 1992. - MORTEO E. *Diseño. Desde 1850 hasta la actualidad*, Electa, Barcelona, 2009. - MUNARI B. *Artista y designer*, Fernando Torres, Valencia, 1974. - MUNARI B. *¿Cómo nacen los objetos?*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983. - MUNARI B. *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1973. - PAGNATARI D. *Semiótica del arte y de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

INTERDISCIPLINARES (metodología, semiótica, filosofía, antropología, crítica / ética social, ecología, etc.):

- ARANGUREN J.L. *La comunicación humana*, Guadarrama, Madrid, 1975. - BLUMENTHAL K. *Steve Jobs*, Alfaguara, Madrid, 2012. - BRIEVA M. *El otro mundo*, Mondadori, Barcelona, 2011. - BRIEVA M. *Memorias de la tierra*. - *El otro mundo 2*, Mondadori, Barcelona, 2012. - BUZAN, T. *El libro de los mapas mentales*, Urano, Barcelona, 1996. - COBLEY P. / JANSZ L. *Semiótica para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, 2001. - ELLIOT David - CROSS Nigel, *Diseño, tecnología y participación - Textos de la Open University*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. - FOSTER H. *Diseño y delito. Y otras diatribas*, Akal, Madrid, 2004. - FLUSSER V. *Filosofía del diseño*, Síntesis, Madrid, 2002. - JONES CH. *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985. - JONES CH. *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982. - KLEIN N. *La doctrina del shock*, Paidós, Barcelona, 2012. - KLEIN N. *No logo. El poder de las marcas*, Paidós, Barcelona, 2004. - NORMAN D. *El diseño emocional*, Paidós, Barcelona, 2005. - SALO A. *Europesadilla*, Debolsillo, Barcelona, 2013. - SCHEURMANN E. *Los papalagi*, Integral, Barcelona, 1983. - SERRANO S. *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*, Montesinos, Barcelona, 1988. - WERNER K. / WEISS H. *El libro negro de las marcas*, Debate, Barcelona, 2004. - WILLIAMS CH. *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

3.03 Cultura del Diseño *Made in France*: Philippe Starck (apuntes semánticos)

El estelar nacimiento / ‘ [...] *Innocents* ’ de Starck es interpretado positivamente desde la cultura italiana por Enrico Morteo, que destaca la perspicacia de los empresarios italianos para con un joven diseñador francés ‘prometedor’. Morteo (2009:370) indica una fecha ‘inaugural’ para la cultura francesa del diseño, 1984, cuando Philippe Starck inauguró el Café Costes en la plaza des Innocents en París, en el escenario internacional había “nacido una estrella.” Este fue el primer escaparate mundial, aunque anteriormente diseño encargos tan importantes como algunas estancias del Elíseo para François Mitterrand. Desde la cultura italiana apreciaron rápidamente el talento de este parisino de 35 años, el empresario italiano Enrico Barelli, fue el primero, y Enrico Astori de Driade y Claudio Luti de Kartell los siguientes.

Ha nacido una estrella (del diseño), casi un título de ‘la Paramount’ para la gran pantalla, que utiliza un lenguaje dentro de la “gran tradición *décoratrice* francesa”. Charlotte & Peter Fiell (2000:662) también corroboran la importancia de estas fechas en el par de proyectos parisinos que contribuyeron a “consolidar su reputación internacional”, 1982 el palacio Élysée y en 1984 el Café Costes. En la década de los ochenta, Starck fue la “superestrella del diseño” y trabajó en numerosos proyectos, entre los que destacan “elegantes y suntuosos” interiores para hoteles de Nueva York como el *Royalton Hotel* (1988) y el *Paramount Hotel* (1990), exportando la cultura decorativa francesa (‘inaugurada’ un siglo antes con la Estatua de la Libertad). Es enorme la variedad de sus tipologías de locales y diseños, que van desde discotecas a tiendas de diferentes productos por todo el mundo (Kansai, Yamamoto, Bocage, Creeks y Hugo Boss), también restaurantes, siempre con “mobiliario, iluminación, tiradores, jarrones y otros objetos de diseño propio.”

El mismo año (1990) de la decoración del *Paramount Hotel* en Nueva York, Starck realiza en Madrid la ‘teatral’ decoración del *Restaurant Teatríz*, rehabilitando el antiguo *Teatro Beatriz*. Transformado en un ‘espectacular’ restaurante en el que se ha dejado el telón del escenario (ocupado por una espectacular barra de bar) a media altura. El hall de entrada tiene unas columnas fusiformes de cierto parecido con unas torneadas / aerodinámicas piernas ‘femeninas’ (fragmento entre el tobillo y unos palmos por encima de la rodilla). Estas anticipan alguna de las columnas (43 diferentes) de la *Alhondiga / Azkuna Zentroa de Bilbao* (2001-2010) en cuyo proyecto de rehabilitación participó Starck. Si conocemos (luego estudiaremos) el famoso exprimidor Juicy Salif (1988), en el

teatral Hall de entrada del *Teatríz* ocuparíamos, a otra escala, la posición del vaso del zumo debajo de las patas de ‘la araña’. Olivier Boissière (1991:118 y 152) pone imagen y pie de foto al Hall de entrada con singulares pilares/piernas del *Restaurant Teatríz*, Madrid (1990) y otro al proyecto de *Antorcha Olímpica* para los Juegos de Invierno en Albertville (1992) el mismo año de los juegos olímpicos de Barcelona.

El lenguaje de Starck combina (‘apropiacionismo’) tradición decorativa francesa e innovación, comprendiendo los requerimientos comerciales, e incluyendo hasta referentes culturales italianos como destaca Morteo (2009:370):

Starck es insuperable a la hora de apropiarse, con su trazo feliz, de la tradición decorativa francesa filtrada a través de la lección de Roger Tallon, y mezclada con la racionalidad de los maestros del movimiento moderno y el organicismo fantasioso del diseño italiano.

Morteo (2009:370) considera que Starck es capaz de combinar (sin artificios) “ecos clasicistas y *decó*”, también “revisitaciones y propuestas atrevidas”, respondiendo con éxito a un mercado que busca “conciliar innovación y tradición”, así como “buen gusto e ironía.”

Como arquitecto ocasional aparece ‘reconocido’ en *Tendencias de la arquitectura contemporánea* de Jan Cejka (“de vez en cuando también trabaja como arquitecto”), que destaca sus edificios en Tokio. Es el caso del Nani Nani (restaurante, bar, espacio de exposiciones y tiendas), 1987-1989, que para Cejka (1995:123) parece la “versión simplificada de las fantasías extraterrestres” de Lebbeus Woods, con sus dibujos (Terra Nova o la denominada Casa sola) nunca construidos. El arquitecto Starck rechaza la nostalgia y en Tokio no intenta imitar “ninguna ciudad europea”, sino provocar un “choque visual.”

En cierta reciprocidad (‘inversa’) el japonés Hajime Yatsuka considera el Tokio de comienzos de los años 90 como la “capital de una época” y la relaciona con el pasado histórico de París, al tiempo que hace alguna referencia literaria (castillo de Kafka) para expresar la moderna reconstrucción “*patchwork*” de Tokio. Yatsuka (1991:16) se refiere a la función de “capital internacional” que tuvo París a finales del XIX y la de “nueva Babilonia”, que se le atribuyó a Nueva York durante los años sesenta. Tokio es la “capital de un nuevo *fin de siècle*” posmoderno, como lo fueron antes París y Nueva York, pero carece de los “amplios bulevares de París” (o los majestuosos rascacielos neoyorkinos):

Tokio es una inmensa acumulación de edificios mediocres; es una ciudad sin carácter, algo parecido al castillo de Kafka. [...] a diferencia de lo que sucedió en las ciudades europeas, Tokio fue reconstruida sin referencia alguna a sus antiguas estructuras o sus edificios históricos. Es más, las obras de reconstrucción y la subsiguiente política constructiva han acentuado más que nunca esa calidad de *patchwork* que presentan las ciudades japonesas (Yatsuka, 1991:16).

Aquí para Yatsuka *patchwork* se entiende como ausencia de una “relación orgánica entre elementos contiguos” (como las calles y los edificios), pero sobre todo es que “tampoco es posible establecerla.”

La pareja urbanística París / Nueva York puede tener su duplicidad arquitectónica. Olivier Boissière en una monografía dedicada a Starck destaca su colaboración con Jean Nouvel en Tokio, señalando el papel de la arquitectura como medio de comunicación. Boissière (1991:24) se interesa por la colaboración para el concurso de la Ópera de Tokio, de estos dos gigantes (entre los que no saltaron “chispas”) cómplices de un objeto indescifrable y misterioso, “una ballena que se habría tragado la *kaaba*” (‘a modo de’ desierto del islam en el mar de Japón). Aunque esta propuesta fracasó ante el jurado, ha adquirido no obstante la “condición de objeto de referencia” de los años ochenta. Así con la Ópera de Tokio, Nani Nani, “lo indecible”, y Asahi, Starck irrumpe en el “debate sobre la arquitectura como signo”.

Precisamente la consideración de la arquitectura como signo nos lleva a detenernos en la teoría de los signos de Peirce que desde la cultura francesa nos presenta Danielle Quarante. Previamente apuntamos que la dimensión denotativa tiene relación con una valoración primaria, comprensión lógica y funcional, mientras que la dimensión connotativa corresponde a una valoración secundaria teniendo en cuenta los símbolos (aspectos que desarrollaremos posteriormente). Quarante (1992:267) en relación con un “objeto industrial cualquiera” (y por qué no un objeto ‘arquitectónico’), plantea que se da una plena “imbricación de las dimensiones denotativas y connotativas.” Según la teoría de los signos de Pierce (con referencia a Deledalle)⁸⁴, estas dimensiones “no existen independientemente” las unas de las otras.

Estas relaciones de dependencia entre componentes también interesan a Yatsuka, quien señala la sintonía del sistema “*patchwork*”, utilizado para “El nuevo desorden urbano” en la reconstrucción de Tokio, con la cultura francesa (Deleuze y Artaud). Mediante el concepto afín de rizoma nos encontramos con ‘el lenguaje’ de Christopher

⁸⁴ Deledalle, G., *Théorie et pratique du signe*, París, Payot, 1979.

Alexander (1980) que ya nos interesó al comienzo de nuestro trabajo. Yatsuka (1991:18) destaca como:

El filósofo francés Gilles Deleuze tomó de Antonin Artaud la expresión *corps sans organes* ('cuerpo sin órganos') para referirse al sistema organizativo (o, mejor dicho, anti-organizativo) del *patchwork*. Deleuze asocia a esta expresión otro término acuñado por él mismo: el 'rizoma'.

El concepto de rizoma se "opone a la noción de orden jerárquico", que se trata de un modelo de relación entre los componentes más "radical que el de la *semi-lattice*" ('semi-retícula'), propuesta por Christopher Alexander como antítesis del 'árbol' jerárquico característico de la modernidad. Éste afirma / titula desde la crítica: "una ciudad no es un árbol", sino una "organización más compleja" (un conjunto de semi-retículas).

En relación con los métodos de diseño, el arquitecto y matemático Alexander aporta la "teoría de *graphos* matemática" como modelo de ciudad ('inexistente' en Tokio), en contraposición al sistema ramificado tipo árbol. Esteve de Quesada (2001:115) se interesa por un artículo de Alexander⁸⁵. Con esta concepción "reivindica la ciudad de usos múltiples", Alexander señala la necesidad de "conexiones" entre residencia, comercio, universidades, zonas de encuentro, tal como sucede frecuentemente en muchas "ciudades históricas" y "no la desconexión social" que provoca el modelo moderno del *zoning*.

Desde *El diseño emocional* Donald Norman estudia ampliamente a Ch. Alexander y el *Lenguaje de patrones* (que ya citamos). Se interesa por el problemático concepto de la sobreexposición, 'expuesto' en la oriental visión zen, sin tener en cuenta que en el equipo de Ch. Alexander (y M. Silverstein) participa Sara Ishikawa, de ascendencia japonesa. Norman (2005:133) empieza por detectar una problemática 'seductora', por "impacto decreciente de un objeto" y ello es debido a la "familiaridad", por lo que algunos diseñadores proponen "esconder los aspectos bellos" de los objetos. En este sentido se intenta contrarrestar el hecho 'objetual' de que "encontrarlos de manera continuada" termine por "menguar su impacto emocional", tan importante para Norman y por eso se interesa concretamente por el modelo número 134 que trata del "problema de la sobreexposición", destacándolo entre los 253 patrones que ofrece de Christopher Alexander (1980):

Modelo 134: Vista Zen. Si hay una bella vista, no la eche a perder construyendo grandes ventanales que la muestren de manera incesante. Es mejor colocar la ventana de modo que se dé a aquella vista en lugares de transición, en corredores, en vestíbulos y pasillos, en las entradas, en las escaleras, ente las habitaciones (Norman, 2005:133).

⁸⁵ Alexander, Ch., *La ciudad no es un árbol (Tres aspectos de matemática y diseño. La estructura del ambiente)*, Barcelona, Tusquets, 1980, pp. 17-55.

En nuestro trabajo nos interesa particularmente el concepto de traducción, por ello establecemos ‘una comparativa’ con el original de Alexander, contrastando la versión anglosajona de 1977 citada por Norman y la castellana de 1980, que es más extensa y que añade el fundamental concepto de percepción fugaz del panorama lejano. Alexander / et Alt. (1980:570) nos ofrecen la versión original, mucho más sutil / poética de la fugaz percepción de la belleza (traducida al castellano por Justo G. Beramendi con revisión bibliográfica de Joaquim Romaguera i Ramió):

134. Visión zen: La visión zen arquetípica se da en una famosa casa japonesa de la que hemos tomado el nombre de este patrón. [...]: Si hay una vista hermosa, no la estropee abriendo gigantescas ventanas que la devoren incesantemente. Por el contrario, coloque las ventanas a esa vista formando lugares de transición a lo largo de los caminos, en los vestíbulos, las entradas, las escaleras o entre las habitaciones. Si la ventana- vista está bien situada, las personas tendrán una percepción fugaz del panorama lejano al aproximarse a ella o al pasar, pero tal vista nunca debe ser visible desde aquellos lugares donde las personas se detienen (Alexander / et Alt. 1980:570).

Aun siendo japonés se puede carecer de esta visión zen, como Hajime Yatsuka que insiste en la aproximación a la cultura francesa, desarrollando la noción de “*patchwork*” / textura, ‘compartida’ metafóricamente por Tokio / Deleuze, una concepción de ‘des-organización’ (“El nuevo desorden urbano”) contrapuesta a la de Le Corbusier. Yatsuka (1991:18) señala como el rizoma se revela “contra todo tipo de jerarquía” y en él no se da una “relación sintética” entre los elementos, simplemente es un *patchwork*. Es el propio Deleuze quien compara la noción de “*patchwork* con la de textura” (frecuentemente utilizado como “metáfora de la ciudad”) y además sugiere la tendencia a “pasar de la textura al *patchwork*”, es decir de la ciudad sintética a la ciudad sin órganos, o también de la *ville radieuse* (Le Corbusier) a la ciudad anárquica. Para Yatsuka ésta es precisamente la dirección del “cambio” sufrido en las “condiciones urbanas de Japón”, y sobre las que se desarrolla la arquitectura japonesa contemporánea, esencialmente posmoderna.

Por alusiones, recordemos otra vez este concepto de textura / tejido (aquí asociada con *patchwork*) en un sentido relativamente equiparable a la palabra *textus* (se utiliza en latín a partir de que Quintiliano como metáfora) usada por J.E. Martínez (2001:16) citando a Segre en *La intertextualidad literaria*, que observa cómo la noción etimológica de texto viene asociada con la del término tejido, un aspecto tradicionalmente relacionado con alguna de las artes aplicadas (diseño de indumentaria o Moda).

De esta metáfora latina a la parábola zen. Norman hace una lectura ‘emocional’ (su fuerza nunca se desvanecerá) de la historia del monje budista, que Alexander y sus

colaboradores (con Sara Ishikawa) proponen para mantener una vista del paisaje siempre viva. Norman (2005:133) recuerda que el nombre de “vista zen” tiene su origen en “la parábola de un monje budista” que vivía en una montaña desde la que se divisaba una hermosa vista, que la gente “verá fugazmente” cuando llegue a la altura de la ventana, pero “nunca será visible” desde “lugares en los que estén” o trabajen.

Mientras un arquitecto español nos recomienda dirigir la mirada hacia Tokio, incluso. Fernández-Galiano (1991:1) desde los preparativos del ‘mítico’ (para el deporte y la cultura española) año 1992, ya se plantea una mirada hacia el futuro. Cuando Barcelona, Sevilla y Madrid “se plantean su futuro” en la Europa ‘post-92’, parece oportuno “dirigir la mirada” hacia las ciudades que han encarnado los “sueños de las últimas décadas,” es el caso de otras tres ciudades ‘equiparables’ como son Montreal, Houston y Tokio. Con la Expo Universal de 1967 de Montreal se ensayaron algunas de las “utopías urbanas” de los años sesenta, en Houston se construyeron en la segunda mitad de los años setenta los “rascacielos que la caracterizan.” Y finalmente para Tokio los años ochenta fueron los de su “consagración” como una de las “grandes capitales de este milenio”.

No obstante, el japonés Hajime Yatsuka tiene otra mirada, así dentro del epígrafe *Imágenes para el consumo* ‘auto-califica’ Tokio como monstruosa ciudad del consumo, equiparable a la visión de las Vegas (espectaculares fachadas) que aporta Venturi, una arquitectura de signos externos más que de contenidos. Yatsuka (1991:19) se refiere a “monstruos como Tokio y Osaka”, porque su reciente desarrollo viene impulsado por el rápido proceso de “consumismo típico de las megalópolis”, con sus dinámicas a veces desordenadas. En este sentido:

[...] las ciudades japonesas también son versiones fragmentadas trivializadas y aceleradas de Las Vegas que describía Venturi. En la ‘ciudad del consumo’, la arquitectura deja de ser una gama, un arsenal de edificios, para convertirse en un río de imágenes. En tanto que el proceso de consumo está relacionado explícita e implícitamente con el circuito del deseo humano, la arquitectura constituye un símbolo profundo de ese deseo; adquiere la cualidad de signos más que la de sustancia (Yatsuka, 1991:19).

Si Yatsuka habla de un río de imágenes, Fernández-Galiano utiliza la expresión ‘mar de signos’ de Tokio. En la revista *Arquitectura Viva* nº 19, Julio - Agosto 1991, aparece una foto del edificio de Starck, Nani, Nani (1989) Tokio, en pg. 3 y en portada su edificio Asahi (1990) Tokio, y debajo el texto *Otras ciudades. Montreal, Houston, Tokio: versiones del futuro*. Apreciamos que el edificio de la portada (Asahi, 1990, Tokio) tiene la misma forma (‘lenguaje’) del armario tronco-piramidal invertido (y algo curvado) para la

oficina de Wim Wenders (1990) y también del bloque con lavabo encastrado de la Maison Lemoult (1987) París. Con anterioridad Starck también hizo en Tokio el diseño interior del Restaurant Manin (1987). Fernández-Galiano (1991:3) considera que en la década de los ochenta hemos ‘visto’ (sin visión zen) el futuro en la “imagen fragmentada y caótica” de la ciudad japonesa, “occidental, y asiática a la vez” y en el “mar de signos” de Tokio, una tiniebla sórdida habitada por mensajes. Estas iconografías de la ciudad futura se visualizaron (‘exageradamente’: “violencia con estilo”) en la de película con escenarios japoneses de Ridley Scott, *Black Rain* de 1989.

El japonés ‘mar de signos’ nos invita a retrotraernos a la teoría de los signos de Peirce quien afirma rotundamente que “un objeto es un signo”. Quarante (1992:267) considera que “el lógico” norteamericano C.S. Peirce (1839-1914) fue fundamental para introducir “la teoría de los signos en la filosofía” y en las ciencias humanas. Esta filosofía, calificada como “pragmatista” por W. James en 1898, se basa en el siguiente principio:

Consideremos el objeto de una de nuestras ideas y representémonos todos los efectos imaginables que puedan tener un interés práctico cualquiera y que podemos atribuir a ese objeto; digo entonces que nuestra idea del objeto no es nada más que la suma de las ideas de todos sus efectos (Quarante, 1992:267).

Esto se entiende por Quarante (1992:267) con un sentido anticipativo, donde la “imagen mental” que nos creamos de un objeto está compuesta por el “conjunto de sus previsiones de utilización”. De modo que ya desde el siglo XIX (pre-‘consumista’) se construye la identidad comunicativa objeto / signo, donde este es el signo de lo que hace, y “lo que hace le otorga su significación”.

Poéticamente, las *Imágenes para el consumo* discurren del río de imágenes de los edificios al mar de signos de la ciudad, destacando Yatsuka (1991:19) el papel de la arquitectura como medio de comunicación. En este sentido se puede denominar “mar de signos” a la ciudad, que es hoy un complejo circuito de “información y deseo” y que funciona como “*locus* de consumo”, mediante esta malla invisible y múltiple del “flujo de información”. Concretamente para Yatsuka las ciudades japonesas son “rizomas”, porque este sistema de información y deseo se “superpone e impregna toda la arquitectura”, haciendo ‘presente’ la concepción de la “arquitectura como medio de comunicación”, que en los años 60 del siglo XX se entendía solo de forma teórica.

En esta valoración comunicativa la fenomenología del signo de Peirce establece tres categorías con tres dimensiones (casi ‘arquitectónicas’) entre las que se encuentra

‘acotado’ el objeto. Quarante (1992:270) recuerda como Peirce describe una “fenomenología del signo” o lo que él llama una “faneroscopia” (estudio de los signos y de su manifestación). Así distingue las “tricotomías del signo” de acuerdo con un principio jerárquico de tres categorías. Para Peirce estas implican tres dimensiones que pertenecen respectivamente al “representante” (el signo tal como se presenta o significante), al “objeto (la cosa significada) y al “interpretante” (lógica y leyes de interpretación por él).

La ‘interpretación’ de Donald Norman nos ‘descubre’ que, a pesar de nuestro acercamiento a Japón, “no somos monjes budistas” y que esta visión oriental ‘interpretante’, propuesta por Alexander e Ishikawa, genera ciertos interrogantes. Norman (2005:134) estima que la mayoría de nosotros seríamos “incapaces” de no dejarnos atrapar por una bella vista. Por lo que es “discutible” que el hecho de “ocultar la belleza sea adecuado para todos” y, considera como una “fábula” la descripción de Alexander, que, aunque puede tener una “base lógica para el enfoque zen” (casi un oxímoron), se trata ante todo de “una opinión y no de un hecho”. Norman se plantea algunos interrogantes al respecto: ¿el valor es mayor si lo que es bello está siempre ahí para ser apreciado, aunque se desvanezca con el paso del tiempo?, o por el contrario ¿es mayor cuando solo se puede ver de vez en cuando? Su respuesta personal: “no creo que nadie sepa” (a ciencia cierta) responder a esta pregunta.

De modo que encontramos orientales interrogantes en Norman y ambigüedad en Yatsuka, respecto a la situación de los arquitectos japoneses de la posmodernidad. Particularmente en relación a la ciudad del consumo, entendida como medio de comunicación, y que hace destacar al arquitecto estrella, muy presente en los medios de comunicación (como los novelistas) que participan (‘construyen’, incluso) en el fenómeno cultural. Yatsuka (1991:20) observa como la posmoderna “ciudad del consumo”, esta ciudad como “medio de comunicación”, ha proporcionado buenos encargos a los arquitectos, pero ha dado lugar a una situación “muy ambigua” e incluso “problemática” (supuestamente) para ellos. Sucede que no solo sus obras (‘de arte’, con necesario entrecorillado) sino sus “personas” (‘algo’ estrellas) han empezado a “aparecer en los medios de comunicación” (incluso comerciales), algo novedoso para los arquitectos japoneses, que a diferencia de los “novelistas y artistas” (en general), nunca les ha importado mucho la “publicidad.” Esta comercialización ‘estelar’ del arquitecto es un rasgo identitario de la posmodernidad en Japón, donde se observa un “creciente interés” del público no especializado por la arquitectura (así ‘popular’).

Finalmente, Norman (2005:134), llevado por su apología del *diseño emocional*, se niega a apoyar la *visión zen* como principio válido (a nivel ‘global’) de diseño arquitectónico tomado de la cultura oriental. El autor (auto representante del gusto ‘popular’) se confiesa partidario del “goce” y el “disfrute inmediato”, que refrenda con sus elecciones personales en sus casas con “grandes ventanales” situados “frente a una vista” (el océano en California, o un estanque con animales salvajes en Illinois). Norman ‘airado’ proclama: “no estoy dispuesto a refrendar” el modelo 134 (la vista zen), “como principio universal” del diseño.

No obstante Alexander y sus colaboradores (japoneses incluso) no pretenden ser tan radicales en sus planteamientos y hacen autocrítica de sus propios patrones, que valoran con dos asteriscos**, con un asterisco* o con ninguno. Al patrón 134. *Visión zen* le han asignado un solo asterisco*, por lo que recomiendan no ser un ‘fanático creyente’ de la solución propuesta. Alexander / et Alt. (1980:11) explican su ‘modesta’ calificación (1*):

En los patrones marcados con un asterisco, creemos haber hecho algunos progresos hacia la identificación de tal invariante, pero creemos también que un trabajo cuidadoso posibilitaría ciertamente la mejora de esa solución. En estos casos, pensamos que sería aconsejable para usted tratar el patrón con cierta falta de respeto, buscando variantes de la solución dada por nosotros, pues es casi segura la existencia de gamas de soluciones no contempladas en lo que hemos descrito.

En el contexto arquitectónico japonés posmoderno incorporado a las sociedades consumistas muy desarrolladas, la *visión zen*, confrontada a las imágenes para el consumo, suena tan exótica como los arquitectos extranjeros allí invitados. Aunque en el listado de arquitectos estrella en Japón que aporta Yatsuka no aparece Starck, en su ‘estela’ mediática la arquitectura se evidencia como un artículo más para el consumo, dado el interés popular por ciertos aspectos culturales. Yatsuka (1991:20) indica cómo el interés mediático y popular por los ‘artistas’ arquitectos ha facilitado la presencia en Japón número cada vez mayor de “arquitectos extranjeros” (como Michael Graves, Norman Foster, Richard Rogers, Renzo Piano, Hans Hollein, Zaha Hadid, Rem Koolhaas y Morphosis). No obstante, el autor japonés considera esta ‘invasión’ cultural occidental como (‘sorprendentemente’) un hecho “positivo” (en sí mismo), aunque alerta (al igual que Norman respecto a la ‘invasión’ cultural zen) sobre esta tendencia posmoderna. Observa que en las “sociedades consumistas” muy desarrolladas (como Japón), el “fenómeno del interés popular” en un aspecto cultural determinado (aquí la arquitectura) que aparece

“inevitablemente acompañado” de una fuerte tendencia a “convertirlo en un artículo más para el consumo.”

Sin embargo, el emocional acercamiento japonés de Norman, más que atender a la mirada, debería practicar un acercamiento a la filología más elemental, simplemente... “leer” (término frecuente en algunos de nuestros títulos consultados). El equipo de Alexander añade una recomendación operativa al final de todos los patrones, así podemos apreciar que el patrón citado no es tan radical como Norman apunta, solo se propone un ‘lugar de culto’ a la bella vista (término equiparable al italiano Belvedere). Alexander / et Alt. (1980:571) ‘matizan’ el patrón (que Norman denomina “modelo”) 134. *Visión zen* (siempre ‘entretejido’ con otros patrones) y recomiendan finalmente:

Coloque ventanas que accedan indirectamente a la vista exterior [...] y construya un asiento desde el que se pueda disfrutar de esa vista -LUGAR VENTANA (180). Si el panorama ha de ser visible desde el interior de la habitación, habilite un rincón especial que lo permita, para que el disfrute de esa vista se convierta en un acto definido por derecho propio...

Al igual que Starck con el diseño de sus productos, los arquitectos con sus edificios están produciendo “artículos de consumo”, incluso ellos mismos son ‘consumidos’ cuando la arquitectura se convierte en *fashion victim*. Yatsuka (1991:21) señala como en la medida en que los arquitectos han de seguir (incluso inconscientemente) las “reglas que impone la sociedad capitalista”, se han convertido “ellos mismos en objetos” del proceso consumista. Es decir, los arquitectos posmodernos:

[...] han de acelerar la condición básica del consumo: el eterno deseo de novedad. Y, al venir acompañada de estos ‘imperativos’, la arquitectura se convierte en una forma de moda y en artículo de consumo (Yatsuka, 1991:21).

Donald Norman, reconsidera en otros términos (como cuestión con fundamento real) la visión zen de Alexander (y Sara Ishikawa, de ascendencia japonesa), especialmente cuando se trata de intentar superar el paso del tiempo, una actitud asimilable a la obsolescencia, utilizando la terminología de la cultura del diseño. Propone que la cultura genere obras ricas y profundas, en las que cada experiencia se perciba como única, diferente, irrepitable. Norman (2005:134) se pregunta también por la problemática de la novedad perpetua, ¿De qué modo podemos mantener vivo el entusiasmo, el interés, el placer estético a lo largo de toda una vida? Y considera que la respuesta está en ‘la intemporalidad’ (por la que también apuesta Alexander en *El modo intemporal de*

construir), aquellas cosas y objetos que llegan a superar la “prueba del paso del tiempo”, tal y como sucede con cierto tipo de música, de literatura y de arte. Generalmente se suele tratar de “obras ricas y profundas”, de modo que en “cada experiencia se percibe algo diferente.”

Yatsuka valora positivamente la imprecisa visión de fondo (sin *visión zen*) de las ciudades japonesas, un ‘déficit’ de carácter que permite resaltar los edificios “hermosos” y excepcionales que navegan en un ‘océano’ de signos, en sintonía con la sabiduría narrativa planteado por Lyotard. Yatsuka (1991:21) considera que los arquitectos que intentan “ofrecer algo nuevo”, cuentan con la ventaja de encontrarse con “la estructura y el carácter” excepcionalmente “imprecisos de las ciudades japonesas.” Así en la “ciudad sin carácter” sobre la que se construyen los nuevos “edificios hermosos”, estos pueden seguir siendo “interesantes”, pero solo en la “medida en que lo son los mediocres.” En este lenguaje arquitectónico posmoderno en Japón se produce una “situación paradójica”, cuando no “irónica.” En función de lo que Jean-François Lyotard denominaba “saber narrativo”, al separar del “ideal colectivo” cualquier obra (incluso la más creativa), solo puede ser “excepcional a su manera”, esto es “herméticamente”. Expresado con otras palabras, esas obras arquitectónicas excepcionales (a veces ‘hermosas’ como las de Starck) que “flotan en un mar de signos”, lo son solo en “términos relativos” y se puede constatar que “carecen de un carácter o destino último.”

Norman, reconsidera en otros términos la *visión zen* de Alexander (y Sara Ishikawa), con una ‘poética’ valoración de los cambios estacionales y lumínicos, en la que parece ‘sugerir’ una aproximación al Impresionismo francés, con el trabajo por series de Monet (por ejemplo). Norman (2005:134) se expresa en primera persona: “las vistas que más aprecio son dinámicas”, y explica que se trata de “escenas que cambian” de manera continua, es el caso de la “vegetación que cambia con las estaciones”, y la luz hace que todo se transforme a “cada hora del día” (añadiríamos, que incluso de la noche, con el reflejo lunar del sol).

La lectura que hace Yatsuka (1991:21) de las *imágenes para el consumo* (epígrafe) de los edificios estrella (incluso de Starck) en Japón concluye en un enigmático (con ‘algo’ de *visión zen*) y poético fin del artículo, que trabaja la metáfora y el contraste expresivo (creatividad / oscuridad). La expresión arquitectónica (que también interesaba a Vidaurre) se aproxima irremediabilmente a la “oscuridad del nihilismo”, y lo hace desde la actual “alegre orgía de creatividad.” En una “situación límite” como ésta (una “metafórica” soga

sobre el abismo) es cuando los arquitectos pueden esperar seguir creando y “representando su *delicada* danza.”

También finalmente Donald Norman cambia su mirada del objeto al sujeto y, sin reconocerlo, comprende ‘el objeto’ de la meditación zen. Norman (2005:135) también se expresa poéticamente:

Quizás el problema resida no tanto en el objeto que se mira como en quien lo mira. Es bastante probable que el monje budista nunca hubiese aprendido a mirar, porque una vez hemos aprendido a mirar, a escuchar y analizar lo que tenemos delante, nos damos cuenta de que la experiencia siempre cambia. El placer dura siempre.

La conclusión de Norman (2005:135) polariza la comunicación creativa, entre la cualidad del objeto y la calidad contemplativa de la mirada serena (típicamente asignada al monje zen). Extrae un par de consecuencias respecto a la mirada (conclusión de la *visión zen*), una relacionada con el objeto, que debe ser “rico y complejo” y debe facilitar un “intercambio sin fin” entre los diversos elementos. La otra consecuencia implica a “quien mira”, en tanto que éste debería “tener el tiempo preciso” para tomar en consideración “la riqueza de un intercambio” de este tipo, pues de lo contrario, la escena “pasa a ser un lugar común” (tópico incluso). Por otra parte, Norman estima que para que algo dé “placer a lo largo de toda una vida”, es preciso que tenga dos ‘habilidosos’ componentes comunicativos (emisor / receptor): la habilidad del “diseñador” para proporcionar una “experiencia rica e intensa”, y también la habilidad de “quien la percibe.” Apuntamos finalmente un interrogante relacionado con la seducción a la mirada y su ‘secreto’, aspectos que ya tratamos con anterioridad en relación con el Guggenheim de Bilbao y que ahora una pareja de diseñadores complementará. La última pregunta ‘visionaria’ de Norman: ¿De qué modo un diseño puede mantener su efectividad incluso después de una larga relación?, tiene una extensa respuesta (que concluirá en las páginas siguientes) con los diseñadores Julie Khaslavsky y Nathan Shedroff, quienes sostienen que “el secreto está en la seducción.”

A lo largo de nuestro trabajo hemos aludido en diferentes ocasiones al seductor Guggenheim de Bilbao. Próximo a este icono cultural se encuentra el Museo de Bellas Artes, donde Kirmen Uribe (2018) en la exposición *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao*, también se interesa por la cultura japonesa, por lo que retomamos (ahora en clave oriental ‘comparativa’) aquella referencia expositiva. En el en la sala 310 dedicada a la letra “*J*”, se presenta “*Japón*” y en el Catálogo (de mano) se presenta un texto ‘poético’ introductorio a

cargo del escritor vasco. Uribe (2018:14) proclama que “El ser humano es imperfecto, y por consiguiente, el arte igualmente”, haciéndose eco de la doctrina *Shibumi* o *Shibui*. Vimos como Yatsuka se interesaba por los ‘bellos’ edificios posmodernos en Japón (como los de Starck), para Uribe los bellos objetos no son solamente los “objetos lujosos”, como sucede en Occidente, Japón va más allá y considera que los “más bellos” objetos son los de todos los días. De hecho, se propone una apología de las artes aplicadas (cerámica, textil, etc.), al afirmar que la “belleza reside en las ollas”, los tejidos y los “instrumentos de uso cotidiano”. E igualmente la belleza también está en los “viejos objetos”, siempre que se contemplen con cierta ‘visión zen’ (ya sin la tutela de Alexander, 1980), es decir desde la óptica de la filosofía estética *wabi-sabi*.

Koren (1997:7) nos explica que *Wabi-sabi* es la “belleza de las cosas imperfectas, mudables” e incompletas. Desde esa visión se puede encontrar la belleza en las cosas “modestas y humildes,” características de la auténtica cultura popular tradicional, aunque también implica considerar la belleza de las cosas “no convencionales.”

Uribe (2018:14) en su texto introductorio a la sala “J “ / Japón, concluye subrayando un hecho cultural japonés *wabi-sabi* netamente ‘anti-consumista’, pues si hay roturas en una olla, “se repara”, pero las fisuras “no se ocultan”, como se haría en Occidente. No, las roturas deben quedar “visibles”, porque los recipientes también “tienen su historia” (como si se tratase de personas, o incluso de edificios). En cierto modo es el criterio que se sigue en Occidente para la restauración arqueológica de piezas cerámicas. Desde esta concepción japonesa, la “vida consiste en reparar” esas fisuras, “pero sin olvidar” lo que nos aconteció en el pasado, que adquiere así una ‘pátina’ poética del deterioro.

Javier Novo, jefe de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, escribe conjuntamente con Uribe (2018:14) en el ‘popular’ Catálogo de mano, una pedagógica explicación sobre el diferente punto de vista estético. Pues la “cultura occidental se opone a la oriental” por conceptos bastante elementales como “la simetría, el acabado o la perfección”, rasgos identitarios de la cultura occidental, hasta la aparición de las vanguardias contemporáneas.

No obstante, Koren (1997:77) cuestiona las tópicas contraposiciones culturales, pues “polarizar” el mundo entre “oriente” y “occidente” solo es un recurso práctico comunicativamente, así como el de utilizar nombres famosos (de personas, acontecimientos o cosas) como “símbolos culturalmente aceptados”, a modo de “generalizaciones” tópicas. Desde esta precaución hay que tener especial cuidado al

describir Japón como “oriental”, especialmente desde la Segunda Guerra Mundial, cuando las “ideas y los valores occidentales se han convertido” cada vez más en las ideas y los valores “japoneses.” Una colonización cultural contemporánea (con ‘entusiasta’ acogida) que está provocando una “sustitución gradual de los conceptos estéticos” japoneses por los de Estados Unidos y Europa.

En la órbita de esta veneración japonesa de la cultura occidental contemporánea, se sitúan tanto las aportaciones en Japón de Starck (que seguiremos estudiando) como la del ‘valenciano internacional’ Javier Mariscal, asistido por la anfitriona japonesa Masae Shimada (*Neko*). Recordemos que Mariscal es el autor de la imagen gráfica / corporativa de la *Universitat de Valencia*, incluyendo al personaje *Xano* que es el isotipo / pictograma / icono institucional corporativo, además del “azul UV” de claves cromáticas CMYK: C: 100 / M:50/ Y: 0 /K:70, también Pantone: 539. En el artículo publicado por Shimada (1988:142) en una revista española de diseño (ARDI) se destaca la macro-exposición *100 años con Mariscal*, organizada por la Consellería de Industria Valenciana y comisariada por el diseñador Carmelo Hernando. De entre la “inmensa obra expuesta”, se seleccionan los últimos trabajos de *Mariscal* llevados a cabo en la capital japonesa. Para la publicación se añade una historia en dibujos inédita de Mariscal de su viaje a Tokio y la japonesa *Neko*.

Afortunadamente algunos occidentales velan por la cultura japonesa tradicional, es el caso de Alex Kerr en su texto *Japón perdido*, que curiosamente tiene su ‘sinónimo complementario’ como *Japón recuperado* en el artículo de Aparicio Maydeu (2018:7). Este apunta la génesis del libro, que nace de la obsesión por el “Japón ancestral”, de un hijo de militar norteamericano, que siendo niño conoció el Imperio del Sol Naciente a mediados de los sesenta. Una vivencia que ya jamás pudo olvidar, la de una “belleza mítica” de un país envuelto en la “bruma misteriosa” de sus valles, un país ignoto, durante siglos cerrado para Occidente y que no ha sido ‘re-descubierto’ hasta bien entrado el siglo XX.

En nuestro viaje interactivo entre Oriente y Occidente retomamos la cultura japonesa divulgada en la exposición de Bilbao por Uribe (2018:14) que destaca como la “esencia del arte zen” se funda sobre los principios estéticos de la *sabi*, de la *wabi* y del *shibui*. Se trata de unas “nociones complejas” para intentar comprender unos fundamentos filosóficos ‘sencillos’, próximos a los conceptos estéticos: “de la irregularidad de lo inacabado, de lo asimétrico, de la austeridad, del vacío y de la soledad, o de la simplicidad y de la pobreza”.

Para intentar comprender esta paradójica ‘simplicidad / compleja’, Koren (1997:7) nos ilustra con una referencia icónica muy conocida. Explica como el más inmediato precedente de su libro fue una “ceremonia del té ampliamente difundida” por la prensa japonesa. Y precisamente la estética japonesa del “*wabi-sabi* se asocia” desde hace tiempo con la “ceremonia del té.”

En este punto de referencia coincide también Aparicio Maydeu (2018:7), donde también indica la importancia de la ceremonia del té entre otros referentes del Japón “atávico del secretismo” (sintoísta), de la hermosa “naturaleza artificial” de los jardines zen de Kioto. Señala “las pulcras esteras de tatami” sobre las que se desarrolla el “oxímoron del alarde discreto” de la ceremonia del té, el teatro Kabuki, la formalidad suprema o la “mágica gimnasia manual” que deviene en caligrafía. No obstante Kerr ‘confiesa’ que la cultura japonesa que “aprendió más tarde en Yale, no coincidía” con la que él descubrió fascinado cuando de niño vivió allí. Este respeto de Kerr hace que *Japón perdido* (Alex Kerr, Alpha Decay, 2017) esté “escrito en japonés” en 1993, y que Aparicio Maydeu en su artículo considera que es un libro “límpido, pedagógico y entrañable”. Concebido para “compartir la belleza de un mundo insólito” y para “preservar una cultura” milenaria (que podríamos entender como ‘sofisticado primitivismo’), que la “globalización lleva décadas diluyendo.”

Uribe (2018:14) también enfatiza la importancia de la ceremonia del té, en la que el “arte de la cerámica” (artes aplicadas) ha atendido la “verdadera esencia” de la belleza zen por el carácter determinante de los “utensilios necesarios”. Otro arte aplicado muy representativo es el de la “laca *urushi*”, muy apreciada por la belleza de su acabado. Pero quizá la más exportada e influyente en Occidente ha sido la maestría nipona en el “arte del papel” o xilografías (grabados en madera) *ukiyo-e*, con sus singulares rollos *emakimono* (con representaciones “a menudo narrativas”) que se desarrollan horizontalmente. Al respecto se recuerda como el Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva una “gran colección de arte oriental” gracias a la aportación de José Palacio. Esta colección está parcialmente expuesta en la sala 310 / J / *Japón*), destaca una pintura de Kawanabé Kyôsei, uno de los artistas más importantes de la era Meiji (1868-1912), “último representante” de la pintura tradicional japonesa.

Al aparecer este importante pintor japonés en un contexto local, volvemos a citar (cientos de páginas después) su notable aportación a nuestro discurso. Recordamos que Lévi-Strauss (1998:30) se interesa muy especialmente por Kawanabé Kyôsei (1831-1889), concretamente por su ‘visión’ / concepto. Kyôsei dice que él no comprende por qué los

“pintores occidentales hacen posar a sus modelos”, observa que, si el modelo es un “pájaro, no dejará de moverse” y el artista no podrá inmovilizarlo (excepto si se trata de una naturaleza ‘muerta’). Desde otra visión, Kyôtsai “observará al pájaro durante todo el día.” Cada vez que aparezca la pose (figurativa) deseada, “se alejará del modelo y bosquejará” en tres o cuatro trazos (en uno de sus centenares de cuadernos), “el recuerdo” conservado. Al final, recordará tan perfectamente “la pose que la reproducirá sin mirar al pájaro.” En resumen, “no es el modelo en el momento presente” lo que Kyôtsai copia, sino las “imágenes que ha almacenado su espíritu.”

En esta interacción cultural entre Occidente y Oriente (especialmente Japón) Leonard Koren (1997:80) nos señala otro personaje mítico en esta (no única) cultura japonesa del *wabi-sabi* (relacionada con el zen). Nacido en la época de ‘nuestro’ Renacimiento, Sen no Rikyu (1522-1591) llevó el *wabi-sabi* a su “apoteosis”, hijo de un comerciante, Rikyu empezó a interesarse por la “ceremonia del té a la edad de diecisiete años”, llegando a ser un venerado e influyente maestro. Construyó un minúsculo pabellón de té, al “estilo de la choza de campesinos” y usó “utensilios toscos” como reacción a la opulencia de su tiempo. Esta actitud “se compara” a veces (erróneamente) con la de María Antonieta, que “se disfrazaba de pastora y lechera”, utilizando un “simple vestido” de algodón y un sombrero de paja, en una “falsa cabaña de campesinos” construida al efecto en un rincón del jardín del Palacio de Versalles. No obstante, podría decirse que María Antonieta tuvo ‘seguidores’ en Japón:

Probablemente, la actuación de Rikyu era mucho más seria. Rikyu se apoyaba en un compromiso estético, mientras que los intereses de María Antonieta eran esencialmente las distracciones novedosas. Sin embargo, posteriores legiones de seguidores de Rikyu, fueron (y son) gente rica que representaban ser pobres en un estilo claramente *wabi-sabi*, pero más cercanos al espíritu de María Antonieta que al de Rikyu (Koren, 1997:80).

Siguiendo esta ‘perversión’ japonesa del auténtico *wabi-sabi* se construyeron “simples” y “rústicas” chozas de té, hechas con los “mejores materiales” y utilizando las “artesanías más caras”, que ‘necesariamente’ “valían más que algunas mansiones.” Apunta Koren (1997:80) que sus “utensilios de aspecto humilde” eran también “escandalosamente caros.” Una similar paradoja económica de la ‘sencillez’ ya la comentamos en relación con el minimalismo, e incluso volverá a aparecer cuando estudiemos el icónico exprimidor de Starck.

Con la evidencia de que la ‘pos-moderna’ japonesa *Neko* (Masae Shimada) no es María Antonieta (ni mucho menos Mariscal es Rikyu), Shimada (1988:146) desde el Japón

contemporáneo se interesa por la “cultura juvenil de los años sesenta”, y sobre todo aprecia como ahora destacan algunos “artistas que fueron niños en los sesenta”. En este momento tienen “algo que ofrecer”, algo con el gusto y la calidad de esa cultura, por lo que son mucho “más abiertos y su sinceridad” llega a todo. Como consecuencia: por eso “pedí a *Mariscal* que trabajara conmigo” para *Konyoshente*.

Ya vimos como precisamente Alex Kerr era un niño de los años sesenta y que en el libro *Japón perdido* recrea un “mundo autárquico que se desvanece”, pero simultáneamente es una “lúcida lectura de la evolución” de las sociedades en Extremo Oriente. Aparicio Maydeu (2018:7) señala como un occidental criado en Japón ‘sorprende’ “abandonando la tradición propia” para acogerse a la ajena, situándose en un ‘limbo’ cultural, al no ser ya lo que fueron, pero “sin ser aun lo que serán”, degeneradas en junglas de hormigón en las que “no tiene ya cabida la delicadeza.”

También ese período histórico culturalmente notable en Occidente interesa a Koren (1997:86) en Japón, contrastando (excepcionalmente) la pérdida cultural apuntada. Destaca como durante un corto período de tiempo, “a finales de los 60” (y principios de los 70) hubo en Japón un movimiento artístico llamado *Mono-ha* (“escuela de las cosas”) que “compartía el reconocimiento *wabi-sabi*” de las cosas “solo en el momento.” En una muy lejana sintonía con el *arte povera* italiano coetáneo, los artistas *Mono-ha* utilizaban “materiales naturales comunes” como árboles (rocas y cuerdas) para crear “instalaciones temporales.” Gran parte de la ética de su obra se debía a que “no resultaba coleccionable” y como consecuencia de este auténtico presente, ni los coleccionistas “ni los museos poseen ninguna” obra *Mono-ha*. Un crítico observó como estos artistas “rechazan la noción de los objetos acabados y perfectos”. Sus esculturas eran simplemente “confluencias temporales”, nada que ver (literalmente) con el concepto de “originales que aumentarían su valor monetario”, en este sentido imposibles de asumir por el contemporáneo sistema artístico mercantilista (*White Cube*) denunciado por Annie Le Brun (2018).

El Japón contemporáneo al ser visto por una japonesa adquiere ‘otro sabor’ a partir de que Shimada (1988:144) se hace eco de lo que los japoneses dicen a menudo: “Ésta es la Era de la información y Tokio es su capital”. Pero observa cómo la gente suele “cometer errores” con facilidad en sus apreciaciones y en ese sentido, la información podría consistir en “rumores” o incluso ser “mal interpretada”. Por lo que las “comunicaciones” pueden ser cuestionadas, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la “influencia de los Estados Unidos” se sintió en todo el mundo. Shimada reivindica la importancia del

contenido frente al predominio absoluto del contenedor. Al respecto pregunta: ¿Les habló alguna vez *Andy Warhol* sobre el sabor de lo que hay dentro de una lata de sopa *Campbell*? La gente aceptó demasiado fácilmente la idea del “sueño norteamericano” y con frecuencia la gente se olvidaba de “probar o hablar” sobre la calidad de la sopa y “solo se refería a la etiqueta.” Una sugerencia de la joven japonesa, para comprender los tiempos de Warhol (años 60) se necesita recordar el trabajo de *J. Voice* además del de Warhol.

No obstante, para comprender ‘el sabor’ del *wabi-sabi* recurrimos a un orientalista occidental. Koren (1997:23) explica mínimamente el contraste y la complementariedad de ambos términos:

Wabi alude a: un modo de vida, un camino espiritual. Lo interno, lo subjetivo. Una construcción filosófica. Acontecimientos en el espacio.

Sabi alude a: objetos materiales, arte y literatura. Lo externo, lo objetivo. Un ideal estético. Acontecimientos en el tiempo.

En paralelo nos interesamos por el nuevo concepto *Konyoshente* que Shimada (1988:144) propone en el Japón actual. De manera sucinta explica: “Hormiga suave = Hormiga en la producción”, es el tema principal de *Konyoshente*. Como representante de esta concepción afirma que “lo más personal y lo más público es el valor del arte.” El objetivo es “ir de la cultura desechable” del vaso de papel, a un toque de “sensibilidad con buen gusto”. *Konyoshente* empezó hace poco más de dos años en Nishi Azabu, Tokio, allí se inventó la palabra, pero fue R. Rockwood, de Londres, quien hizo el logo y se determinó su significado: “los cinco sentidos” (la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto). Básicamente *Konyoshente* intenta introducir “bienes de uso diario creados por artistas”, y entre ellos está Mariscal.

Este sincretismo cultural (Oriente / Occidente) propuesto por *Konyoshente* sintoniza con las observaciones de Koren (1997:77) que aprecia algunas “compatibilidades” curiosas e intemporales entre “modernidad y *wabi-sabi*.” Por ejemplo, en el Japón contemporáneo a menudo se pueden encontrar “salas de té” *wabi-sabi* (incluso restaurantes) “alojadas en modernos edificios” de cristal y acero. Desde una perspectiva histórica, todavía es más sorprendente el hecho que Kobori Enshu (1579-1647), “un maestro de té”, sea el “supuesto diseñador” del Palacio de Katsura (Katsura Rikyu) en Kyoto. Y no es menos sorprendente que este complejo residencial de planta abierta “sobriamente decorado”, tuviese una “enorme influencia” en la concepción de muchos de los “primeros arquitectos modernos” de occidente (Bruno Taut estudió y difundió

Katsura). Es poco relevante si Enshu fue o no realmente el diseñador, es evidente que su influencia impregna Katsura, e indirectamente convirtió al *wabi-sabi* en una de las mayores fuentes de “inspiración del movimiento moderno”.

Si el viaje de estudios a Japón de Bruno Taut o Frank Lloyd Wright (entre los más conocidos arquitectos) fueron culturalmente muy influyentes, actualmente Aparicio Maydeu (2018:7), por influencia del maestro Alex Kerr⁸⁶ vuelve a estimular aquel espíritu viajero. Señala que con independencia de si conocen o no Japón, “la lectura” de este delicioso libro les “provocará un irreprimible deseo de ir” y anticipa una poética ‘*visión zen*’ (con o sin Alexander, 1981) / Norman, 2005):

Y cuando vayan creerán ver los biombos pintados con silencio elocuente y escucharán el ruido simbólico de una campana detrás del bullicio ensordecedor de la sociedad japonesa hoy, bajo cuya estridencia o extravagancia cree Kerr que se esconde una población entrenada para esperar, sumisa, a las órdenes de los burócratas y la degradación del medio ambiente y de la autenticidad (Maydeu, 2018:7).

Shimada (1988:147) parece ofrecer una alternativa, pues cuando la “gente se vuelve rígida” se necesita esta clase de libertad (propuesta por *Konyoshente*) para poder “ser más natural.” Recuerda que Japón tuvo una vez mucha “influencia en el arte y la cultura” y fue una “gran nación gráfica” (como hemos ido apuntando). Expresándose en primera persona recuerda: por eso se sabía que, “si se lo pedía” amablemente, Mariscal “trabajaría conmigo”. Shimada explica cómo después de crear *Konyoshente*, necesitaba introducir un “símbolo alegre que gustara a todo el mundo.” Pensó que la ‘alegría’ de Mariscal podría “ayudar a los japoneses” para que salieran del barroquismo de sus jardines en miniatura. La joven japonesa tras “diez años de vivir en Londres”, trabajando como corresponsal de una revista japonesa y coordinando asuntos de negocios internacionales, al confrontarse con sus ‘camaradas’ japoneses, estos le parecían “un tanto sosos.”

En este diálogo cultural entre Oriente y Occidente parece oportuno que Koren (1997:25) nos ofrezca *Una comparación con la modernidad. Similitudes*, con el *wabi-sabi* que influencia a la arquitectura y al diseño moderno occidental:

Ambos tienen que ver con toda clase de objetos, espacios y diseños hechos por el hombre.

Ambos representan una reacción contundente contra las sensibilidades establecidas y dominantes de su tiempo.

El movimiento moderno se enfrentó radicalmente al clasicismo y al eclecticismo del siglo XIX.

⁸⁶ Kerr, A., *Japón perdido*, Alpha Decay, 2017.

El *wabi-sabi* se enfrentó radicalmente a la perfección y a la suntuosidad china de los siglos XVI y anteriores.

Ambos rechazan cualquier decoración que no sea parte integrante de la estructura.

Ambos son abstractos, ideales de belleza no figurativos.

Ambos tienen unas superficies características fácilmente identificables. El estilo moderno es sin costuras, pulido y liso. El *wabi-sabi* es áspero, imperfecto y vetado (Koren, 1997:25).

Shimada (1988:147) en su texto titulado *Los garriris en Tokio. Últimos diseños de Javier Mariscal en Japón*, parece haberse olvidado deliberadamente de las vanguardias japonesas (y del ya citado movimiento artístico *Mono-ha*, en sintonía con el *wabi-sabi*), cuando afirma que “no tenemos ningún artista moderno” en Japón, o en otro lado, que sea “tan bueno como Mariscal.” Es tan “abierto” que es suficiente con enseñar los dibujos de sus cómics a los japoneses, para que les encanten e incluso sin saber quién era Mariscal, “sonreirían”. Para hacernos felices, sus “dibujos son lo más cercano a nuestra palabra”, se parecen a nuestros “amigos de toda la vida de la gente común” y nos hacen ver su sinceridad.

Esta cercanía de Mariscal, su relación con lo común parece sintonizar con los principios explicados por Koren (1997:85), que se interesa por los ‘amigables’ y cercanos primeros objetos *wabi-sabi* del té elegidos por Rikyu, que eran “objetos domésticos de diseñadores y artesanos anónimos”, objetos sin absolutamente ningún prestigio. No obstante, el “prestigio consigue imponerse”, y prácticamente de inmediato se desarrolló un comercio con “altos precios para estos objetos” hasta entonces considerados “feos y oscuros.”

Actualmente algunos artesanos japoneses especiales tratan de desarrollar la “artesanía contemporánea” como una “declaración de su arte” y próximo a esta nueva actitud parece situarse Mariscal. Shimada (1988:147) considera que los japoneses “leen su filosofía para entender el concepto” y su modo de expresión no es la etiqueta, sino una pequeña “sonrisa para comunicar con la gente.” Así estima que se trata una “persona gentil”, con mucha energía e imaginación, que abrió la puerta para que la gente pudiera “saborear muchas cosas distintas” (heterogénea producción creativa). Ahora los “japoneses empiezan a descubrir” a Mariscal: cómics, ropa, lámparas, muebles, pinturas, esculturas, interiorismo, etc., aparte de su diseño gráfico, “No logran entenderlo, pero les gusta”. Con el tiempo llegarán a descubrirlo con más claridad y “aprenderán, con él,” el modo de “expresar la sinceridad.”

La ‘verdad’ que transmite Mariscal debe ser cuidada para que no suceda lo que Koren (1997:85) explica con cierto pesar. Cuando algo llega a ser demasiado valioso, “demasiado costoso, deja de ser *wabi-sabi*.” Pasa a convertirse en:

[...] un recuerdo caro de lo que fue un momento dinámico. Esto no significa que no haya muchos tesoros “casi” *wabi-sabi* en los museos de todo Japón. Pero son solo “cáscaras”, cosas que tienen la forma y que parecen *wabi-sabi* pero que ya no poseen su espíritu verdadero (Koren, 1997:85).

Shimada (1988:146) considera que vivimos todos juntos en una “sociedad joven”, casi podría llamársele la “era barroca contemporánea”. En consecuencia, *Konyoshente* desea “seducir a todos” para que sean un poco “más conceptuales”. No importa si son “tradicionales, modernos”, nuevos, a la moda, pasados de moda, etc., con tal de que traten de tener la “mente un poco abierta”.

Esta juvenil actitud integradora de modernidad y tradición, sintoniza con la sincrética propuesta final (comprendiendo / aprendiendo de la experiencia japonesa) del orientalista Leonard Koren (1997:88). Señala a propósito de la filosofía de la pensión de Kyoto “más famosa y antigua” (*Tawaraya*, fundada hace 300 años):

[...] se reduce a dos inquebrantables principios de tipo *wabi-sabi* que, según el dueño son:

- (1) “Ningún elemento u objeto en ninguna habitación ha de destacar por encima de ningún otro”,
- (2) “No veneres lo antiguo por ser antiguo. Si es nuevo y te va bien, utilízalo.” (Koren, 1997:88)

Por otra parte, después de la promoción japonesa del seductor y alegre Mariscal, tenemos la arquitectura de Starck en Japón, que no seduce... a los arquitectos, pues no está muy bien visto por el corporativismo disciplinar. Boissière (1991:25) señala que la “pizca de desaprobación” con la que sus edificios son recibidos en el “medio arquitectónico” no sorprende demasiado, por un par de razones. La primera empieza por una pregunta profesional: ¿qué tiene que ver este aficionado con esto?, que pone en evidencia el “estrecho corporativismo” de la disciplina arquitectónica. El segundo aspecto tiene que ver con un cierto “angelismo” (en las nubes), que a pesar de las “señales de advertencia” perfectamente claras, “se niega” a admitir que los “campos de la arquitectura han cambiado.”

Como arquitecto ocasional el joven Starck (nacido en París en 1949) aparece también en un diccionario arquitectónico de origen francés dirigido por Jean-Paul Midant (2004:865), situándolo en la “efervescencia creativa parisiense” de la década de los ochenta con la célebre decoración en 1984 del Café Costes. Desde 1988 Starck ha

construido algunos de los “edificios más admirados”, no obstante, la crítica no coincide con el público, pues son “muy discutidos” en los medios arquitectónicos. Autor del proyecto de la fábrica de cuchillos Laguiole en Laguiole, Aveyron (Francia), realiza también dos edificios en Tokio en 1990: Nani Nani, edificio de oficinas y restaurante de lujo, y la cervecería Asahi. Es contestada su “ruptura con los métodos” generalmente utilizados por los arquitectos de diferentes ‘estilos’ (historicista, formalista, morfológico o funcionalista):

Starck pretende privilegiar, ante todo una relación sentimental, lúdica e incluso fantasmagórica con la creación. “La arquitectura no me interesa, el diseño no me interesa, la forma y la materia tampoco... Lo que me interesa es crear signos fuertes, sorpresas fértiles” (Midant, 2004:865).

Fiell (2000) en su libro de diseño destaca el trabajo de Starck, que va más allá del diseño de productos, especialmente relevante cuando practica la arquitectura, tanto en edificios como en residencias privadas, sin olvidar el diseño interior. Entre sus trabajos en Japón destaca el techo de ‘cuernos’ dorados en el Asahi Beer Hall (1990), aunque se trata de una traducción incorrecta pues en las fotos puede apreciarse que se trata de un solo ‘cuerno’, una forma recurrente en el lenguaje de Starck, que aplica con variaciones a diferentes tipos de objetos y escalas (lámparas, percheros, cepillos de dientes, asientos, etc.) y que podría considerarse una reinterpretación de la forma de gota, paradigma del estilo aerodinámico. En el caso de la cervecería de Tokio (Asahi Beer Hall) ‘el cuerno’ / ‘gota’ podría interpretarse semánticamente como un vaso de cerveza tronco-piramidal, rematado por la espuma (una gota gigante). En la reseña arquitectónica de Fiell (2000:666) aparecen varios países entre ellos Japón, así tenemos edificios públicos como el Asahi Beer Hall (1990) con “techo de cuernos dorados”, y el “escultural” edificio Nani Nani (1989), ambos en Tokio, también el edificio Le Baron Vert de Osaka (1992), además del Museo de Groningen (1993) en los Países Bajos. También es el autor de varias “residencias privadas”: Le Moul House en París (1985-1987), la casa Formentera en las Baleares (1995), la casa Plácido Arango Jr. en Madrid (1996). En otro rango arquitectónico proyectó, la casa de madera Starck (1994), de cuyos planos e información arquitectónica se encargó *Trois Suisses*.

Con solo 20 años proyecta una casa hinchable y, desde entonces, la reputación de gran capacidad de adaptación de Starck (nacido en 1949) como diseñador de interiores salta al ‘estrellato’, especialmente por sus trabajos públicos en Francia y Estados Unidos. Midant (2004:865) empieza por señalar su formación en la Escuela Camondo, en París, y cómo en 1969 se da a conocer al proyectar en una “casa hinchable.” Poco después es

contratado como “director artístico” en la prestigiosa firma Pierre Cardin, encargándose de diseñar una “gama de mobiliario.” Son sus proyectos de “decoración de salas de fiestas” en Dallas y París (*La Main Bleue* y los *Bains Douches*) los que fundamentan su “reputación de genial versatilidad.”

No obstante, recordamos que ‘otro’ Starck (a modo de ‘antónimo’ / *alter ego*) también aporta una concepción más democrática del diseño, poniendo el diseño ‘básico’ a unos precios más asequibles y en contextos mercantiles accesibles. Bürdek (1994:106) lo presenta como ‘complementario / opuesto’ de los ‘elitistas’ movimientos de vanguardia italiana (Alchimia, Memphis), porque Starck compagina sus muebles de alto diseño, con algunas “aspiraciones democráticas”, procurando que su producción y venta se hagan a “precios asequibles.” Como ejemplo, el diseño de productos para la popular empresa de venta por correo *Trois Suisses* en el catálogo de otoño / invierno de 1988 -1989.

Midant (2004 :865) al igual que Bürdeck, destaca este aspecto de compromiso social. En paralelo a los citados trabajos arquitectónicos, Starck continúa ininterrumpidamente su carrera en el ámbito de la “creación de objetos”, disciplina en la que siempre ha deseado “dirigirse al gran público”, sobre todo a través de la colaboración con la sociedad francesa de venta por correspondencia *Trois Suisses*. Es en 1993 cuando para la misma popular empresa francesa, concibe los planos de una “casa familiar que se vende por catálogo.” Con esta concepción democratizadora, se genera en Francia la “polémica sobre los circuitos de comercialización” de una arquitectura doméstica, “modesta y popular”, habitualmente olvidada por los arquitectos contemporáneos, y estos se ven obligados cuestionar corporativamente el intrusismo de Starck.

A finales de los 80 del siglo XX la estrella de Starck brillaba con gran intensidad y sus productos aparecían en las revistas de diseño, incluso en su publicidad. Es el caso de la revista española de diseño ARDI (Arquitectura, Interiorismo, Mobiliario, Diseño Industrial, Grafismo, Moda, Arte) que en su nº 6 (diciembre 1988) en la página 191 (contraportada interior) en un anuncio de *Ático* / Diseños para toda la casa, Cea Bermúdez 70, Madrid, aparece a página completa Starck. Lo hace en una impactante foto en picado, donde la *silla Dr. Glob* (producida por Kartell) vista desde arriba, ‘a-parece’ sujeta en la parte inferior de una de sus 4 patas, por el dedo índice de la mano derecha de Starck, en una pose ‘indicativa equiparable’ a la Estatua de Colón en el puerto de Barcelona. Ha modo de poema Philippe Starck acompaña a la silla con un sueño que ha tenido en su viaje a Tokio (como Mariscal):

He tenido sueños tontos. / He soñado con sillas. / Mejor que ponerme a llorar, / lo he convertido en mi trabajo. / Así, durante un largo viaje París-Tokio, / he soñado con una pequeña silla sólida, / útil y simpática, de tal manera / que quería ser de plástico, / para no matar los árboles (Cornu / Malcourant /> (Ardi, 1988:191).

‘Casualmente’ en esta misma revista (ARDI nº 6) aparece el trabajo de una pareja de jóvenes diseñadores franceses (todavía no consagrados como Starck), son Véronique Malcourant y Jean-Michel Cornu (dibujados ‘espontáneamente’ por Mariscal), esto nos permite ofrecer otro punto de vista sobre el diseño francés, presentando su propuesta visionaria de *Objetos de la transmodernidad*. Como Starck ocasionalmente también se interesan por la ‘filología / literatura’ (particularmente por la letra Y) pues son “algo más” que diseñadores industriales. Sus propuestas formales son presentadas con una gran carga de “significados y referencias.” Trabajan con textos / conceptos de una forma singular, siguiendo las claves de un “ideograma” a modo de manifiesto. La pareja de diseñadores desprende un contagioso “halo de armonía y serenidad”, que les va abriendo las puertas y el “afecto de la comunidad del diseño”. Cornu / Malcourant (1988:135) presentan el citado “ideograma” ilustrado con unos dibujos esquemáticos, organizados como retícula de 3 x 4:

Équilibre / confiance / harmonie --//
– voyages / territoires / rencontres --//
– inspiration / écoute / recherche --//
– enthousiasme / création / succès.

En el epígrafe / ‘manifiesto’ *Aquellas cosas escondidas desde la fundación del mundo* Cornu / Malcourant (1988:134) plantean que “aceptar lo adquirido” no es realizar el “*digest*” de todos los estilos y todas las escuelas (a modo del eclecticismo del XIX), es algo más profundo. Se trata de tener en cuenta las “raíces del mundo”, una aproximación a los fundamentos (como nosotros), la búsqueda de la “forma primigenia”, de la “forma arquetípica”, de aquella forma “precursora de todas las otras formas”. Este nuevo mundo formal que valora el viejo mundo, sintoniza con la idea del arquetipo que reenvía a la pareja de diseñadores franceses hasta la “filosofía platónica”, según la cual el arquetipo sería “el modelo primordial a partir del cual serían copiadas todas las cosas sensibles”.

Desde otro punto de vista (el campo *geométrico-intuitivo* que diría Marcolli) Dan Pedoe (1979:254) también se interesa por las ideas de Platón, indicando que para “el caso de las dimensiones tridimensionales”, las superficies fundamentales y completamente regulares son los llamados “sólidos platónicos”. Estos volúmenes geométricos son

“mencionados por Platón en el *Timeo*”, aunque seguramente eran “conocidos por los pitagóricos” desde hacía muchos siglos. Pedoe (1979:255) indica que, en el *Timeo*, tales “poliedros regulares” (denominación habitual en las escuelas actuales) se construyen “a partir de triángulos rectos”. Platón considera dos de ellos como “fundamentales”: el triángulo recto isósceles (mitad de un cuadrado), y el triángulo con ángulos de 30, 60 y 90 grados (se obtiene “bisecando” un triángulo equilátero). Nos interesan más (y a la docencia) los volúmenes derivados. Platón construye un tetraedro regular basándose en cuatro triángulos equiláteros, éste es el “más simple” (y que vimos cómo era el fundamento de la moderna cúpula geodésica de Fuller) y por ende “el más fundamental” de los sólidos regulares, que Platón “asocia al *fuego*”, el “más fundamental de los elementos”. Los fundamentales cinco poliedros regulares / platónicos son: *Tetraedro* (4 caras / triángulo equilátero), *Exaedro* o cubo (6 caras / cuadrado), *Octaedro* (8 caras/ triángulo equilátero), *Dodecaedro* (12 caras/ pentágono), *Icosaedro* (20 caras/ triángulo equilátero).

Curiosamente en estas interacciones culturales que venimos ensayando encontramos una concepción opuesta a la inspiración platónica (“forma arquetípica”) de la pareja de diseñadores franceses. El orientalista Koren (1997:88) explica como el *wabi-sabi* es la “antítesis” de la idea de los “arquetipos universales”, de la noción que algunos “objetos prototipo” pueden funcionar estéticamente “a cualquier escala” (en sintonía con un discutible concepto de estilo). Desde la perspectiva japonesa *wabi-sabi*, la “densidad de información” contenida en un objeto cambia (lo mismo que la “posibilidad humana de relacionarlo”), cuando lo hace a escala. Aunque no sea un pensamiento habitual en Occidente, los elementos a considerar en el “diseño de un armario o de una casa con diferentes”. No obstante, lo habitual (no *wabi-sabi*) es que algunos arquitectos diseñen “edificios como” si no fueran más que “muebles agrandados”, es decir utilizan una forma arquetipo sin tener en cuenta la escala.

No obstante, Cornu / Malcourant (1988:134) además de interesarse por los arquetipos formales, valoran la “historia de la ciencia” que demuestra cómo la “generación espontánea es una ilusión” y hacen referencia a la concepción de André-Georges Haudricourt (botánico, antropólogo y lingüista francés, 1911-1996):

[...] el espíritu humano no inventa nada *ex nihilo*. Invención, nacimiento significan en realidad nueva combinación de elementos que conducen a algo nuevo, original, no surgido del vacío, sino como resultado de un cierto número de factores ampliamente elaborados y de un entrelazado de actos y reflexiones (Cornu / Malcourant, 1988:134).

Desde esta referencia Cornu / Malcourant (1988:134) manifiestan que “crear, inventar” es ante todo “aceptar una herencia”, es aceptar “mirar detrás” de nuestras espaldas, añadiríamos que sin entenderlo como una pesada mochila estilística.

Cornu / Malcourant (1988:138) insisten en la importancia de los arquetipos que relacionan también con el psicólogo suizo Carl Gustav Jung, según el cual estos arquetipos “entran en resonancia” con lo que hay de más “profundamente inscrito” (tal vez ¿escrito?) en nuestro inconsciente. Para estos diseñadores “crear se identifica” (según lo expuesto) con la búsqueda de aquella forma arquetípica (morfología), “modelo de todas las creaciones pasadas y por venir”. Insisten en su búsqueda “no de una forma nueva”, singular, inédita, sino de una “forma auténtica, eterna, primitiva”. Este primitivismo (como lo llamaría Dondis, 1980) podría sintonizar con aspectos que hemos citado en relación con la intemporalidad de Alexander (1981) o la autenticidad del jefe samoano Tuiavii de Tiavea (1983). La pareja francesa (diseñadores) manifiesta:

Queremos reunir en nuestro gesto creativo todo el espacio de los continentes y todo el tiempo de las civilizaciones. Por ello, se ahora en adelante, hablaremos de creación primigenia y no de creación original (Cornu / Malcourant, 1988:138).

En esta concepción unificadora de continentes y civilizaciones propuesta por una pareja francesa unida por el diseño, nos resuenan aspectos (ya comentados) que interesan artísticamente a la boda que Miralda propone para Libertad y Colón. Mireia Sentis (1992:46) nos recuerda algunos aspectos del Proyecto *Honeymoon* (Luna de miel) que estima “descomunal que no desmedido”, donde se diseñan todos los “objetos producidos para la boda” y que componen el “ajuar a medidas reales” de Miss Liberty (35 metros sin incluir el brazo y la antorcha). Sentis (1992:46) apunta: medias, combinación (que enseguida detallamos), ramo de novia (un olivo de 8 metros decorado, situado en el exterior de la Fundación Miró de Barcelona), pastel nupcial, velo, cubrecamas, zapatos, anillos, capa, cinturón, tejanos, collar, vestidos de boda... Incluye incluso aspectos literarios con “cartas de amor” escritas en España y Estados Unidos, que han ido sucediéndose “a lo largo de estos años”, a lo ancho de la “geografía mundial”. Además de Barcelona y Nueva York (residencias de los novios), han participado en la elaboración y diseño Terrassa (donde nació Miralda en 1942), Birmingham, Tokio, Bruselas, Marsella, Miami, Valencia, Alicante, Venecia, Sète, Filadelfia, París y los Ángeles.

Entre los diseños descritos por Sentis (1992:46) destacamos que el “ajuar incluye” el traje de boda (402 kilos) con la “palabra Libertad, bordada en 27 idiomas.” Colón usa

pantalones “tejanos” (de 24 m. de largo, medida de la cintura 8,75 m.). El pastel de bodas en 1989 fue “comisionado por la ciudad de París”, para conmemorar los 100 años de la Torre Eiffel. Este pastel de boda tiene 22 metros de alto y 9 de diámetro, fue realizado por maestros pasteleros (posiblemente con alguna estrella Michelin) y con aspecto de una “torre de Babel” de seis plantas (pluralidad lingüística), lleva encima un globo terráqueo de chocolate, “atravesado por una Torre Eiffel” en horizontal.

Con nuestra personal propuesta de boda (citas) entre Mireia Sentis (1992:46) y Montse Guillén (1988:128) descubrimos algunas entretelas muy semánticas, que serán ocultadas por el vestido de la novia. La “*combinación / petticoat*” a tamaño real de Libertad, tiene 34 metros de largo y 22,5 metros de ancho abajo y 9,5 de cintura (siempre en visión frontal del dibujo / alzado). Es de color fucsia, tiene el nombre de *Santa María* (en la percha de la que cuelga está escrito), se confeccionó en Terrassa (con histórica tradición textil y donde nació Miralda) en cuya sala Moncunill se expuso, tiene siete “llamas- antorcha” en negro (cosidas a los bajos de la combinación). El sujetador (integrado en la *combinación*) tiene fondo blanco y dibujos en negro (sobre el conjunto fucsia) con una anchura de 10,5 m. y el “contorno de los pechos” sirve para “desplegar un planisferio” (con los continentes nuevo / viejo).

Una imagen similar de globo terráqueo partido / unido (casualmente del mismo año), diseña también Mariscal para la empresa *Konyoshente* de Tokio. Shimada (1988:149) presenta una foto de *Pañuelo* de seda natural de 75 x 85 centímetro “representando un mapamundi”, Tokio, 1988, ‘también’ con mapa en blanco sobre fondo negro. Con el mismo fondo negro aparece otra foto de *Camiseta con Garriri* (se trata de *Piker*, amigo de *Julián*, inspiración del futuro *Cobi* del 92), realizada en Tokio, 1988.

La propuesta de diseño de Cornu / Malcourant (1988:139) se proclama: *Hacia un diseño de la transmodernidad*. Su premisa de diseño no sería “ni del futuro, ni del pasado, ni del presente”, sino de un Cuarto Tiempo, en relación con la estética “futuro-primitiva” del “Cuarto-Mundo”, que entienden desarrollada por ciertos “artistas contemporáneos”, como el pintor José Manuel Broto, el trompetista Jon Hassel o el compositor Brian Eno.

Este nuevo Mundo más allá de los tiempos, podría integrar el lapso de tiempo que le lleva a Miralda su proyecto *Honeymoon* para unir el viejo y el nuevo continente. Sentis (1992:49) observa que en una época marcada por las “prisas consumistas”, un trabajo de siete años (hasta 1992) parece a muchos españoles “interminable” (el primer acto del calendario proyectado fue el 11 de octubre de 1986 fue la *Fiesta del noviazgo*, en Nueva York, en el Jacob K. Javits Convention Center). No obstante, su duración puede no solo

“equipararse a muchos noviazgos” de épocas no muy lejanas, sino que suena irrisoria comparada con los 23 años que tomó realizar la estatua de la Libertad y los “36 que se invirtieron en la de Colón”. Aquí podríamos apuntar el tiempo oficial actualmente asignado a la realización de una tesis (cinco años, o tres a dedicación plena).

En estas disquisiciones artísticas y de diseño sobre la interacción de lo viejo y lo nuevo, puede tener cabida la creativa exposición conjunta de ciertas obras de arte muy distantes en el tiempo, como sucedió en 2011 con la muestra *¿Qué hace esto aquí?* en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Las comisarias responsables Estrella de Diego, Marta García-Fajardo y Amparo López Redondo (2011:74) explican el interrogante título de la exposición como una “manifiesta invitación” al espectador para establecer una “reflexión en torno a la historia” del arte y la creación. Aquí se recoge además la “idea de la descontextualización” de las obras de arte, aspecto muy significativo en la “comparativa entre el arte antiguo y el contemporáneo”. En un sentido parecido al que ya vimos como sostenía Malraux respecto a los museos, las comisarias entienden que las “obras antiguas que se muestran en los museos” (o en cualquier otro lugar de exhibición), se encuentran naturalmente “fuera de su contexto natural”, es decir, “desligadas del lugar y los cometidos” para los que fueron creadas. Por lo tanto, expuestas en un museo tienen una “nueva función”: su exhibición para ser juzgadas como obras de arte, debidamente catalogadas, pueden ser “estudiadas y contempladas” por el público. Esta situación es “diferente en el arte del siglo XX” puesto que “desde el principio” los artistas crean sus obras para ser “expuestas y contempladas” públicamente.

En el epígrafe *Dos colecciones, dos historias*, García-Fajardo / López Redondo (2011:84) explican el emparejamiento intemporal en la exposición *¿Qué hace esto aquí?*, ‘Qué’ está exponiendo conjuntamente dos colecciones, en este caso Lázaro Galdiano ofrece sus salas como anfitriona. Explican que al contrario que la Colección Lázaro Galdiano, la Colección Fundación María José Jove no busca reunir obras de “pasados esplendores”, su interés está en “la actualidad”, en la creación artística del momento y no en la anterior al siglo XIX, por lo que afirman que “donde una colección termina comienza la otra”. Esto no quiere decir que se siga un criterio expositivo cronológico, por el contrario, se busca la sorprendente confrontación, una aparente paradoja, no obstante, cargada de sentido. Los dos coleccionistas “se continúan temporalmente”. Lázaro colecciona obras de arte que abarcan temporalmente “desde el siglo VI a.C. hasta finales del XIX”. Las obras más antiguas de la Colección Manuel Jove se crearon en el “último tercio del siglo XIX” y las más recientes son “obras del XXI”.

Quizás la concepción de esta exposición híbrida de 2011 en Lázaro Galdiano podría sintonizar con la visión (incluso ‘sueño’) integradora de Cornu / Malcourant (1988:139) en *Hacia un diseño de la transmodernidad*, que aboga por un “diseño primigenio”, de origen, “fundador” de toda búsqueda formal, “aglutinante”:

Un diseño en el cual se resolvería la oposición entre el pasado y el futuro, y la querrela entre antiguos y modernos. Un diseño que sería punto de encuentro y de fusión entre diferentes tradiciones, a la escucha de los clasicismos de todas las civilizaciones (la tradición clásica como representante del estado de equilibrio y de permanencia de la vida de las formas). (Cornu / Malcourant, 1988:139)

Un diseño que sería por sí mismo la “expresión de un nuevo clasicismo” (no confundir con un ‘re-neoclasicismo’), no de recuperación o inspiración, sino centrado en la “búsqueda de lo primigenio”, que utilice los materiales y el “*savoir faire*” de la “alta tecnología”. En este punto coincidiría con la sabiduría *wabi-sabi* que vimos como Koren (1997:88) apreciaba en la “filosofía” del dueño de la pensión de Kyoto “más famosa y antigua” (*Tawaraya*, fundada hace 300 años): “No veneres lo antiguo por ser antiguo. Si es nuevo y te va bien, utilízalo.” Cornu / Malcourant (1988:139) tienen un objetivo de diseño: “más allá de la modernidad y de la posmodernidad, un diseño de la transmodernidad”.

En el emparejamiento entre lo antiguo y lo nuevo expuesto en Lázaro Galdiano, es muy evidente la intención del arte contemporáneo, que “desde un principio” (no en el arte antiguo) los artistas crean sus obras para ser “expuestas públicamente” en cualquier “lugar estimable para ello”. De Diego / García-Fajardo / López (2011:74) en relación con este tema, destaca la “vinculación” de los trabajos de Cristina Iglesias “con el espacio que los envuelve”, siempre variable, en este sentido podría decirse que son “creaciones con voluntad arquitectónica”. Iglesias idea ya desde finales de los 90 “estancias laberínticas”, que invitan a quienes las observa a “adentrarse en ellas”. En este contexto surgen las *Habitaciones vegetales*, de “cualidad versátil” y en “conexión directa con el espacio físico”, como puede apreciarse en la “escultura-habitación de muros vegetales”, una recreación escenográfica que sintonizan con las palabras de su pareja el escultor Juan Muñoz:

Me gustaría que el espectador pudiera entrar en la obra de arte como un actor entra en su propia escena... Me gustaría que quien acude a una exposición, ya sea en un museo o en una galería, se comportara como lo haría un actor, un actor inmóvil (De Diego / García-Fajardo / López, 2011:74).

Aquí la propia *Habitación Vegetal IV*, (1999) realizada por Iglesias en resina pintada, “sustituye físicamente” a una habitación del edificio, genera un “engañoso y sugerente juego”, entre “verdad e ilusión”. El lugar obra/exposición es una estancia de la “planta baja del edificio de la *España Moderna*”, palacete de cuatro plantas que levantó Lázaro Galdiano para acoger la “editorial de la revista” del mismo nombre, que fundó en 1889, precisamente el año de la inauguración Torre Eiffel.

Juan Muñoz (1953-2001) pareja (con / sin boda ‘escultórica’) de Cristina Iglesias (1956) también tiene un emparejamiento con la colección antigua del Museo Lázaro Galdiano, donde aporta la obra contemporánea procedente de la Fundación María José Jove, titulada *Sara con espejo* (1996) en resina pintada (como la *Habitación* de Iglesias). Marta García Fajardo una de las tres comisarias de la exposición, junto con De Diego / García-Fajardo / López (2011:42) explica la presencia de Muñoz (como hizo con Iglesias) en respuesta a la pregunta que da título a esta exposición *¿Qué hace esto aquí?*, en referencia a la obra de Juan Muñoz, razonadamente expuesta en la sala del museo dedicada al “arte español del siglo de oro”. Recuerda como ya desde su “primera exposición” en la madrileña galería Vijande en 1982 (mismo año en que es comisario de la exposición *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*, que ya comentamos), Muñoz fue evolucionando hacia un “arte cargado de humanismo literario” (incluso en sus textos), escenográficamente “teatral y visualmente ilusionista”. Esto implica numerosas referencias a la arquitectura y también a la historia (incluso a la filosofía), que “lo entronca” directamente con la “pintura española del siglo XVII”, presente en la sala elegida para la correspondencia con Velázquez, Carreño o Rizzi.

La pareja de diseñadores franceses aporta también otro humanismo literario en alguna de sus muy metafóricas obras, que ensayan la integración de lo antiguo y lo contemporáneo. Cornu / Malcourant (1988:136) reúnen en *El reloj de Babel* el “espacio de los continentes” y todo el tiempo de las civilizaciones, que quizás así podría (con algún interrogante) sintonizar con la concepción integradora de Miralda (tarta nupcial Torre de Babel) e incluso lejanamente con el tiempo *wabi-sabi*. Da la hora en función de “cada huso horario”, así como la fecha según los “diferentes calendarios” (gregoriano, mahometano, etíope, chino...). Se concibe como un instrumento todavía “más universal” que el cuadrante solar, el *reloj de Babel* permite tener “todas las civilizaciones en nuestra muñeca”, participando de una “concepción humanista del mundo”, realmente “etno-excéntrica”, a modo de primitivismo intemporal. La carga semántica se hace más explícita con el uso tridimensional de la “imagen-arquetipo del *Ouroboros*” (la serpiente

mordiéndose la cola), ya utilizada por los alquimistas para representar la “energía creadora” en sus aspectos más “cósmicos”. Este universal icono circular constituye la correa del *reloj de Babel*, concebida para ajustar perfectamente a la muñeca y el diseño de la caja permite colocar “naturalmente el pulgar” sobre las teclas.

La fugacidad del tiempo es uno de los motivos recurrentes en el arte barroco, que se adentra en el “mundo de los sentimientos” y muestra el “dolor psicológico” del hombre, del mismo modo que De Diego / García-Fajardo / López (2011:42) entienden que hace Juan Muñoz, que nos remite a la “crisis del hombre contemporáneo y su soledad”. Y es que “la (in)comunicación” es el eje temático principal del escultor que, en *Sara con espejo*, (todo color gris plomo) “no diferencia ningún aspecto” de su morfología en la mitad superior de la figura y rostro, intensificando así el valor del “silencio, la incomunicación y la soledad”.

De Diego / García-Fajardo / López (2011:42) consideran que independientemente de la ausencia de rasgos faciales, la “mujer de fisonomía enanoide” que coquetamente “se mira a un espejo mientras juega con su falda” tableada, alude a la “tradición barroca de retratos de bufones y contrahechos”.

El *espejo* que Muñoz confronta con *Sara* puede hacerse eco de otro espejo (este conceptual) de su compañera Iglesias, que De Diego (2011:4) presenta con un imperativo: “entremos” (planta baja). “Aparece de pronto” *Habitación Vegetal IV* de Cristina Iglesias que corresponde a una temática frecuente en su última producción (presente incluso en las puertas de la ampliación que hizo Moneo del Museo del Prado), es una escultura “reminiscencias de hojas y bosques” que plantean el “eco del bello jardín del museo” Lázaro Galdiano, “juego de espejos” (metafórico), un espacio perfecto para habitar. Se trata de una “maniobra duplicatoria” que anticipa lo “por venir” en las salas, que se van “habitando por los recién llegados” (Fundación María José Jove). A cada paso, en cada sala, las “piezas se resignifican”, la correspondencia se establece y el “visitante lee ficciones” maravillosas. Aquí el arte antiguo (Lázaro) acoge al contemporáneo (Jove), al contrario que en Artium de Vitoria donde en la exposición de 2005 *Mensajes Cruzados*, los contemporáneos fondos del museo anfitrión (‘laico’) acogían aportaciones históricas del Museo Diocesano.

De Diego / García-Fajardo / López (2011:42) aporta otro reflejo “a propósito de *Las Meninas* y su contextualización” específica dentro del ilusionismo barroco:

Juan Muñoz también nos invita a mirar más allá y adentrarnos, a través de un elemento como el espejo, en un mundo de metáforas en el cual se cuestiona la propia representación y se establece una compleja relación entre el observante y el observador.

En paralelo De Diego (2011:4) en el epígrafe *Correspondencias*, reflexiona sobre los grandes temas de la pintura occidental, “coincidencias desde épocas diferentes”, camuflajes (a veces el marco pictórico unifica las dos colecciones) sobre todo a menudo “sorpresas que permiten repensar” no solo las obras del museo o las “relaciones con las obras invitadas”, sino que las “obras invitadas se leen” de otra manera, de un modo antes “insospechado”. Y “se reescriben” y son otras porque, ocurre cada vez en las correspondencias, cuando se reúnen las piezas las “narraciones cobran una vida radiante”, sorprendente.

Este interés por las letras también lo manifiestan la pareja de diseñadores franceses Cornu / Malcourant (1988:138) que sorprendentemente, antes de seguir adelante con la explicación de sus principios, con la descripción de lo que podría ser un “*diseño primigenio*”, (diseño “fundador” de toda búsqueda formal), deciden detenerse sobre la imagen de la “Y” tal como la utilizan para la realización de una puerta y una cristalera *technal* (nombre comercial de una marca de carpintería metálica). La “Y” no es solamente una letra de nuestro alfabeto, es también un motivo con una “significación profundamente arquetípica”. La entienden como las “cañas entrecruzadas de la tienda nómada” (la choza de palos), una arquitectura de la ligereza trabajando en tensión, que comporta “pocos materiales” manejados con habilidad. La “Y” alude a una arquitectura primitiva, una “arquitectura de los orígenes” que se refiere a los primeros gestos del hombre “construyendo su refugio”. En otra lectura semántica, evoca también la “postura de adoración” propia de casi todas las grandes religiones: “*la postura del orante*”, actitud de rezo, de imploración. Recordamos que el *Modulor* de Le Corbusier (1980) con la mano levantada hacia el cielo (hasta 2,26 m.), podría asimilarse más a una “i” latina, mientras que la “Y” de Cornu / Malcourant sería el gesto del hombre levantando las “palmas de las manos hacia el cielo”, con los “brazos abiertos, extendidos”, como un llamamiento, en una invocación, mientras que sus “pies quedan enraizados en la tierra”.

La postura de *Sara* frente al espejo no forma una “Y” pero sí una ‘Menina’, la escultura “enanoide” que “juega con su falda tableada” tiene una pose equiparable al cuadro que está situado enfrente, el *Retrato de Doña Inés de Zúñiga* (Juan Carreño de Miranda, 1518) ataviada con amplio vestido, como una Menina y en pose similar. Podríamos imaginarnos que el espejo de las *Meninas* (donde se reflejan la pareja de

monarcas) se materializa, sale del cuadro y se apoya en el suelo frente a *Sara*, que se contempla reflejada. De Diego / García-Fajardo / López (2011:42) consideran que Muñoz establece a través de sus obras continuos “diálogos con algunos clásicos como Velázquez”, al que admira profundamente. Como *Sara con espejo* (1996), otras obras emblemáticas de Juan Muñoz son también “retratos grotescos” que producen sensación de “desventura y desamparo”, tal como sucede con las personas con defectos físicos o psíquicos que formaban la “pequeña corte alrededor de los infantes de España.” Estos pequeños personajes que “acompañaban”, divertían y cuidaban a los niños reales, fueron retratados por muchos pintores del siglo XVII como Velázquez, representado en esta sala de Lázaro Galdiano con *Cabeza de mujer*, correspondiente a su etapa madrileña. También su protegido, Juan Carreño de Miranda, coincidió con él en su actividad palaciega y retrató la vida de la Corte de Carlos II, está presente en esta sala con pinturas que aportan “información adicional sobre las *Meninas*,” ya que un retrato representa al *Conde de Aguilar*, “marido de la menina” María Sarmiento, y otro (ya citado) representa a *Inés de Zúñiga*, (1518) Condesa de Monterrey, posiblemente “hermana de la menina” velazqueña Isabel de Velasco.

Quizás también podríamos considerar la superficie plateada de un CD como un espejo, para el que Cornu / Malcourant (1988:136) ofrecen la obra *El lector de “compact-disc” para atletas olímpicos*. Este equipo ligero denominado E.P.A. (*Entrenamiento por Estimulación Auditiva*, que en una personal lectura ‘perversa’ podríamos denominar ‘A.U.P.A.’) ha sido concebido para preparar a los atletas de los próximos Juegos Olímpicos (1992). Está concebido para adaptarse perfectamente al cuerpo “sin obstaculizar” los movimientos deportivos (con algún interrogante); permite de esta forma la “audición en pleno esfuerzo” de un programa musical elaborado especialmente para “estimular el ardor” (un poco ‘seudo - guerrero’) del atleta. Dicho programa es culturalmente muy variado, pues se compone de “canciones” folklóricas, “himnos nacionales” y de una “selección de textos” del barón Pierre de Coubertin, ‘inventor’ del olimpismo moderno. Su forma, a la vez escultural y ergonómica, está cargada de un profundo “sentido simbólico”: evoca dos “brazos alzados” en un canto a la *Victoria* y a la *Superación*. Es evidente que este lector de textos (incluso) grabados en un espejo, insiste en la lectura semántica de la letra “Y”, aquí un poco ‘V’ (V-ictoria). En esta referencia semántica a una ‘artística’ letra, no debemos olvidar como el escritor / comisario Kirmen Uribe en la exposición *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao*, dedica la sala 330 a la letra “Y” / YO / JE, que reivindica la figura del artista.

No menos semántica es otra obra literaria de la pareja de diseñadores Cornu / Malcourant (1988:136): *El bolígrafo votivo*. Realizado en una sola pieza, de un material compuesto con fuerte “valor mágico” añadido, propone una deliberada transgresión funcional, pues su “capuchón no se desenrosca” y su peso está calculado para “deformar el bolsillo” interior de la americana (quizás en sintonía con la filosofía de la belleza de la arruga propuesta en esa época por Adolfo Domínguez, incluso por el *wabi-sabi* algunos siglos antes). Al igual que vimos como Starck creaba signos con sus edificios en Tokio, este bolígrafo de diseño cultural, crea así un “signo distintivo de reconocimiento”, no obstante, es un signo discreto, a fin de “ocultar el simbolismo” a aquellos que intenten comprender. El escritor que utilice este bolígrafo tendrá que citar literalmente la leyenda del rey Arturo, extrayendo la espada/bolígrafo Excalibur de la piedra. En este caso, el “zócalo del bolígrafo” ha sido realizado en cemento de una sola capa sujeto a la masa, y “no se vende por separado”. Quizás para potenciar la lectura de uno de estos *Objetos de la transmodernidad*, en tanto expresión del improbable esfuerzo que implica el hecho de escribir, la base de cemento (coloreado en tono rojizo) tiene el doble de altura que el bolígrafo, clavado en la cúspide de esta pseudo-pirámide escalonada azteca, que también podría leerse como olímpico podio. Como remate semántico con un toque de exótico ‘primitivismo’, el conjunto se presenta en una “hoja de platanero”, atado con un “cordón de búfalo salvaje”.

Los diseñadores Véronique y Jean-Michel también diseñan el paso simbólico entre dos mundos (continentes, incluso) con su obra *Technal*, título que parece homenajear una prestigiosa marca comercial francesa de carpintería metálica para vidrio, quizás siguiendo la curiosa denominación *Casa Citrohan* (reconocida admiración automovilística) que Le Corbusier (1978) presentó como maqueta en el Salón de Otoño de 1922 en París. Cornu / Malcourant (1988:137) como introducción poética a *Technal*, hacen referencia a la lectura semántica que de la “Y” hace Victor Hugo en *Carnets de Voyage*:

¿Os habéis dado cuenta de cuán pintoresca es la letra Y, con sus innumerables significaciones? El árbol es una Y; el cruce de caminos es una Y; la confluencia de dos ríos es una Y; una cabeza de burro o de buey es una Y; una copa sobre su pie es una Y; una flor de lis sobre su tallo es una Y; un suplicante que levanta los brazos al cielo es una Y (Cornu / Malcourant, 1988:137).

Tiene mucho sentido esta referencia literaria pues su diseño arquitectónico de metal y vidrio tiene una ostentosa forma de “Y” (que nos es familiar) y que el ‘escritor’ Jean-Michel Cornu manifiesta en 1988:

Crear este porche significaba reflexionar sobre la casa del mañana. Creo que no será la imagen de una estación espacial; al contrario, volverá a ligarse a los elementos más primitivos de la arquitectura tradicional. Cuanto más se ‘tecnologiza’ nuestro mundo, más experimentamos la necesidad de recuperar elementos familiares de nuestra historia (Cornu / Malcourant, 1988:137).

Cornu / Malcourant (1988:141) añaden a su texto, el de Javier Nieto, gerente de Santa & Cole (prestigiosa empresa promotora del diseño de vanguardia, muy presente en el mobiliario urbano). “A propósito de una pata” (referencia a la edición de una ingeniosa pata metálica acoplable a las 4 esquinas de un simple tablero para formar una mesa). Conocimos a Véronique y Jean-Michel. Tras cada pieza, todo “un mundo de reflexiones y evocaciones”. Muchas piezas y muy distintas, luego “muchos mundos”. Y una “síntesis”: precisamente, la “transculturalidad de nuestro pequeño planeta.” Nuestra “colaboración” empieza con la edición de su *Pata francesa*, ahora “exhibida en el *Centro Pompidou*”, por lo tanto, es obvio que “tenemos la mejor opinión sobre su diseño”.

Otra elogiosa crítica relacionada con la cultura francesa es la que ofrece Sentis (1992:50), la suscribe el crítico francés Pierre Restany (1930-2003) fundador del *Nuevo Realismo* con manifiesto en 1960 (Arman, Klein, Tinguely, etc.) que define poéticamente a... “Miralda es un director de escena en permanente metamorfosis y un laboratorio mental rebosante de poesía”. Sentis (1992:48) recuerda como Antoni Miralda ya fue definido con anterioridad por el director de la Documenta de Kassel en Alemania (en la cual “intervino en 1977”) que le presentó como “artista participativo”, lo que resolvió la hasta entonces difícil tarea de definir el arte de Miralda, incluso ya una década antes del proyecto de su boda (incluyendo *Luna de miel*) de Libertad / Colón, con polémica económica (además).

Mucho se ha especulado sobre el coste de *Honeymoon*. Sentis (1992:48) indica que aparte de la presentación del Jacob Javitts Center (11 octubre 1986), “sufragada por los ayuntamientos” (Nueva York y Barcelona), junto con la Oficina Española de Turismo (entre otros), el proyecto ha sido “financiado exclusivamente por empresas privadas” que cuentan con la “publicidad” que les aporta el proyecto. ¿Por qué levantan las piezas de *Honeymoon* la cuestión del dinero y no lo hacen las de cualquier otro escultor?

Precisamente el factor económico en el arte contemporáneo será *late motiv* en el texto ya comentado de Annie Le Brun. Este aspecto también interesa a las comisarias de la exposición madrileña *¿Qué hace esto aquí?* García-Fajardo / López Redondo (2011:86) que en el epígrafe *Dos colecciones, dos historias*, aportan algunos datos económicos:

Según el informe *Artprice* en la actualidad, Estados Unidos lidera el mercado con una facturación de 285,5 millones de dólares en 2010 seguida por China con 178,8 millones de dólares y a mucha

distancia, Francia y Reino Unido. *The Global Art Market* señala que el acontecimiento más significativo en los últimos años ha sido el extraordinario crecimiento del mercado del arte chino.

Como representación de los emparejamientos creativos que a nivel semántico hemos planteado, Sentis (1992:49) nos presenta la propuesta que hace Antoni Miralda de *Boda en las Vegas*. Como “culminación de todos los actos” e instalaciones que se han celebrado durante estos “siete últimos años”, Colón y Libertad contraerán matrimonio el 14 de febrero, día de San Valentín, “patrón de los enamorados”. Los festejos que tendrán lugar en las Vegas (1992) se desarrollarán en el conocido hotel Caesar’s Palace, durante “toda la semana”, incluyendo todos los rituales ‘tópicos’ / típicos, destacando: despedida de soltera, ceremonia y banquete nupcial con un espectáculo de pantalla gigante, que simbolizará la unión de los monumentos.

Entre los semánticos regalos de boda para Libertad & Colón podríamos incluir el icónico exprimidor Juicy Salif (comercializado en 1990) diseñado por ‘el francés’ Starck. Un espectacular objeto ‘espejado’, de precio muy discutido y sobre todo que tiene muchas lecturas semánticas, incluyendo el estímulo al diálogo entre Libertad y la madre de Colón (‘surrealista’ concepción que comprobaremos, no está demasiado alejada de la realidad comercial).

El lenguaje de Starck sintetiza distintas emociones y su afán regenerador lo aplica a múltiples objetos, incluidos utensilios de cocina, interesándonos particularmente el exprimidor Juicy Salif por su polémica polisemia y por su imagen icónica, portada de infinidad de publicaciones. El arquitecto y crítico italiano Enrico Morteo (2009:370) considera que este ‘joven’ parisino aprende rápidamente (proyecta ‘expres’) a “sintetizar distintas emociones” aportando invenciones “técnicas” y también “intuiciones funcionales”, con un afán regenerador que aplica un sinfín de objetos: sillas, cepillos de dientes, medias, lámparas, jarrones, mesas auxiliares, taburetes, pufs, hervidores, radios, tiradores de puertas, televisiones, matamoscas, interesándonos ahora sus “utensilios de cocina”.

Comprobemos si Starck seduce como diseñador de objetos (fijándonos en uno paradigmático). Supuestamente su exprimidor de limón funciona excelentemente, según Cejka (1995:123) en *Tendencias de la arquitectura contemporánea*. Concretamente, desde la disciplina arquitectónica se ‘¡exclama!’ que: hay “por ejemplo un exprimidor” de limón (1990) “que funciona de maravilla”.

Donald Norman (2005:137) lo encuentra seductor y describe una ‘ejemplar’ secuencia narrativa consumista:

El exprimidor era de veras seductor. Lo vi y de inmediato pasé por aquella secuencia de reacciones que tanto aprecian los comerciantes: “Sí, lo quiero”, me dije, solo después me pregunté: ¿Qué es? ¿Qué hace? ¿Cuánto cuesta?, terminando por “lo compro”, como luego así hice. Era una pura reacción visceral (Norman, 2005:137).

El exprimidor es “singular por extraño”, no obstante encantador, según Norman. ¿Por qué? La respuesta la tendremos a partir del análisis sistemático de esta seducción, que aportan Khaslavsky y Shedroff que iremos desglosando.

Guy Julier (2010:103) lo pone a prueba y advierte ciertas deficiencias de uso, además ¡asocia semánticamente el color y el sonido con la ‘escatológica’[...]!, para nosotros recuerdo de la *Fuente* de Duchamp o de ciertas fuentes con niños.

Para usarlo es necesario disponer de fuerza y habilidad. El exprimidor de limones cede un poco cuando hacemos presión sobre él y giramos y estrujamos rítmicamente la fruta. Los restos del limón se quedan en la mano mientras éste se va desintegrando. Canalizado por las estrías que adornan la cabeza, el zumo mana suavemente hacia el vértice inferior. Desde allí desciende a un vaso, al tiempo que exhibe su radiante flujo con un sonido de satisfactoria micción (Julier, 2010:103).

Los restos del limón destacados por Julier podrían (hipótesis narrativa) colarse con otro diseño coetáneo de Starck, el colador de acero de tres patas doradas. Este aparece a doble página como dibujo de concepción y fotografía en el texto de Boissière, separado del exprimidor por un par de páginas, precisamente aquellas que ocupa *Hot Bertaa* (1987), un brillante y puntiagudo hervidor que podría facilitar con su punta la fijación para el giro del limón. Es evidente que estamos especulando irónicamente con la mejora funcional del exprimidor, integrando tres Starck en uno. También irónicamente (con sentido posmoderno) podríamos rediseñar su exprimidor, con sendas formas de un limón partido por la mitad, en el que la parte superior usaría el hervidor *Bertaa* (1990) que con su punta fijaría el limón y el colador *Max* (1990) que filtraría la pulpa en la zona inferior. Boissière (1991:141) ilustra con dibujos y fotos *Max Le Chinnois*, 1990, este colador (“Sieb / Colander / Passoire”) es de la misma fecha que el exprimidor.

Otros historiadores del diseño también aprecian deficiencias en el exprimidor que parece seguir la línea transgresora de un diseño deliberadamente concebido por Starck para una confrontación con el conjunto tradicional (exprimidor, ‘vaso’ y colador). Kras / Woodham (2007:164) destacan el hecho de que anteriormente ningún otro diseñador fue capaz de “trascender el enfoque tradicional”, es decir la trilogía característica del

exprimidor, repetida en innumerables variaciones: “contenedor más colador más exprimidor”. Pero precisamente esta innovación de Starck es el objetivo de los “críticos” (de ‘cítricos’ en casi homofonía) que “atacan su creación”, porque carece de esas partes fundamentales y se quejan de cómo procesa los cítricos. Concretamente discuten la ausencia de un colador que retenga la pulpa y las pepitas; habitualmente el contenedor tiene un canalón / canalizador con la forma adecuada; el objeto en sí suele ser más manejable y no un conjunto de “patas puntiagudas que se clavan” en la superficie de trabajo, etc.

Un diseño muy anterior (1958) en plástico incluye el receptáculo del zumo, es un diseño pionero de Gino Colombini. La base receptáculo del zumo está integrada en el exprimidor, dotado de seis pequeños dientes cortantes en su remate superior y un cuerpo estriado que facilita la extracción del zumo. Además, el limón ya partido se coloca previamente en una carcasa con la forma de medio limón vacío, en cuyo interior tiene un estriado vertical que facilita el agarre de la cáscara y con otro estriado vertical más separado por el exterior para facilitar el agarre de los dedos. Cuando no se usa el exprimidor, las dos piezas de color amarillento (algo anaranjado) se juntan y el conjunto tiene forma de limón vertical, con un corte recto como base de apoyo. Curiosamente la parte superior del conjunto tiene un aspecto similar al de Starck en aluminio. Los Fiell (2000:167) recogen el historial de Colombini que en 1949 fue nombrado director técnico de Kartell, una “fábrica de plásticos” recién creada (acabada la II Guerra Mundial, máximo exponente del *made in Italy*) que también producirá diseños de Starck (por ejemplo, la silla Dr. Glob, ya comentada ‘poéticamente’). Colombini diseñó muchos de los primeros productos destinados al uso doméstico (no diseños ‘*fusión*’), como un sacudidor de alfombras (1957), un cubo para ordeñar (1958) y el citado exprimidor de limones (1958). Estos diseños “novedosos y funcionales” fueron los “primeros que explotaron el potencial del plástico” como material idóneo para la producción industrial (en serie). Los diseños de Colombini para Kartell ejercieron una “gran influencia” y fueron premiados reiteradamente con el *Compasso d’Oro* en 1955, 1957, 1958, 1959, 1960.

Otro exprimidor premiado en 1970 con el Delta de Oro ADI-FAD (Asociación de Diseñadores Industriales – Fomento de las Artes Decorativas) es el fabricado por Braun, diseñado por el prestigioso diseñador alemán Dieter Rams. Este conocido exprimidor eléctrico en plástico blanco / beige, tiene forma cilíndrica con un rebaje lateral en la zona inferior para colocar el vaso que recoge el zumo (habitualmente de naranja). Este se vierte desde una discreta gárgola saliente a media altura, articulando la separación desmontable

entre el cuerpo superior y el inferior, más una parte superior transparente que protege del polvo la zona móvil / exprimidor, cuando no se usa. Capella / Larrea (1986:103) lo presentan como Delta de Oro 1970: *Exprimidor* “Citromatic Instant MPZ-2”. *Diseñador*: D. Rams – Braun A.G. *Productor*: Braun Española S.A.

Este diseñador es el representante más conocido de la ortodoxa tendencia de diseño conocida como ‘buen diseño’ / *Gute form*. Burkhardt (2019:137) estima también el aspecto teórico de Dieter Rams, diseñador industrial alemán, muy conocido por su trabajo para Braun y Vitsoe. Su lema “menos pero mejor” influyó en el diseño de muchos productos e inspiró sus “diez principios del buen diseño”, que siguen siendo un referente:

El buen diseño es innovador. El buen diseño da utilidad al producto. El buen diseño es estético. El buen diseño hace comprensible al producto. El buen diseño no estorba. El buen diseño es honrado. El buen diseño es duradero. El buen diseño cuida hasta el menor detalle. El buen diseño respeta el medio ambiente. El buen diseño es lo más pequeño posible (Burkhardt, 2019:137).

Años después Starck hace cierta autocrítica sobre la orientación *fashion* y se produce algún acercamiento al buen diseño. Los Fiell (2000:666) se hacen eco del reconocimiento de Starck (después de algunas décadas) de que muchos “diseños de los ochenta y noventa”, (incluidos algunos de los suyos), eran “diseños excesivos” motivados por la “novedad y la moda”. Actualmente “fomenta la durabilidad”, una longevidad del producto ‘antónima’ de la habitual obsolescencia programada. Afirma un tanto utópicamente, que es el “objetivo central” del diseño actual, solo alcanzable si la “moralidad, la honradez y la objetividad” forman parte integral del proceso del diseño. Incluso plantea que el papel del diseñador es crear “más felicidad con menos”, que parece un eco del conocido aforismo atribuido a Mies van der Rohe (hace casi un siglo en arquitectura), ‘menos es más’.

No obstante (y también en esos años), Starck fue premiado con el Delta de Plata ADI-FAD 1986 (Asociación de Diseñadores Industriales – Fomento de las Artes Decorativas) por una estantería mínima de gran eficacia ‘ingenieril’ y economía formal. Consiste en dos soportes / tubos metálicos dispuestos oblicuamente a la pared, a la que se fijan en los dos puntos superiores de contacto y del que cuelgan mediante unos tirantes metálicos oblicuos, las baldas de tamaño creciente hacia el suelo. Capella / Larrea (1986:167) lo presentan como Delta de Plata 1986: *Estantería* “Jon Ild”. *Diseñador*: Ph. Starck. *Productor*: Disform.

Pero retomando la funcionalidad del exprimidor de Starck, tenemos otra crítica más, que en este caso viene desde la cultura italiana del diseño. El arquitecto y crítico italiano Morteo (2009:372) afirma que el objeto en sí es “bastante desconcertante”:

[...] resulta demasiado grande [mucha altura] para exprimir limones, no es muy estable y requiere el uso de un vaso para recoger el zumo; está lleno de aristas afiladas, no es fácil de lavar y el metal con que se fabrica tiende a desgastarse por culpa del ácido cítrico.

Además de esta problemática compatibilidad entre el ácido cítrico y el aluminio, Julier (2010:103) apunta algunas otras más. Considera que, como accesorio de cocina, “cumple su trabajo solo a medias” y aunque alaba el hecho de que extrae el zumo de un “modo atractivo, divertido”, directo al vaso, pero también:

[...] se caen las pepitas y parte de la pulpa, que después habrá de colar. Un aviso sobre las salpicaduras, para los no iniciados: solo después de aprender la postura corporal correcta, la conjunción óptima entre los miembros y la presión adecuada, se soluciona el problema. Como si quisieran subrayar el requisito de este conocimiento funcional, las instrucciones que vienen con el artículo son bastante extensas, con instrucciones detalladas en cuanto a su uso y limpieza. También aclaran que cuando el exprimidor se usa por primera vez, se produce una reacción química entre el zumo de limón y el aluminio, que arruinará el primer zumo. También advierten de que el metal desteñirá y perderá su brillo (Julier, 2010:103).

El mismo Starck reconoce cierta problemática funcionalidad, matizada por otras consideraciones semánticas (incluso como contemporánea concepción expandida de la funcionalidad) que luego trataremos. Julier (2010:103) reproduce la ilustre opinión de Lloyd Morgan, Conway, *Starck*, Universe, Nueva York, 1999, p.9, quien afirma que: este “no es” un exprimidor “muy bueno”, pero es que: “no es esa su única función”.

Norman (2005:138) amplía el carácter ‘novelesco’ (...para entablar una conversación) de la paradójica afirmación / negación de Starck. Además, completa la anécdota anti-uso con la valoración de una lujosa edición del Juicy Salif. No hay que olvidar que el exprimidor “no está en realidad pensado para hacer zumos”, pues tal como se cuenta, en cierta ocasión Starck afirmó:

[...] “mi exprimidor no ha sido pensado para exprimir limones, sino para entablar una conversación.”

[...] “No está destinado para que se use como exprimidor de zumos” se lee en la tarjeta que acompaña al exprimidor. “El baño de plata podría quedar dañado, si entra en contacto con cualquier sustancia ácida” (Norman, 2005:138).

Esta última cita sorprendente de Norman (2005:138) figura en la versión de lujo del exprimidor, que corresponde a una “edición numerada y cara”, fabricada especialmente para “su aniversario”, y nada menos que “chapada en plata”.

Este curioso aspecto de la conversación aparece en el último de los ocho puntos que Khaslavsky y Shedroff apuntaban en 1999 sobre el Juicy Salif, incluyendo el concepto de metalenguaje del diseño. Norman (2005:138) reproduce el axioma *Cumple estas promesas*. Explican que siempre que se utiliza el exprimidor rememora su “elegancia y aprecio” por el diseño. Con sus prestaciones cumple estas promesas, volviendo a “evocar las emociones” que originalmente iban vinculadas al producto. También sirve como “elemento de sorpresa y de conversación”, entre conocidos y amistades del afortunado poseedor del objeto, con una posibilidad final de “defender sus valores” y verlos revalidados.

Sobre la edición normal de aluminio, Julier (2010:104) señala su discutible valoración económica:

Con un precio de venta que ronda los 50 euros, el Juicy Salif es muy caro, del mismo modo que la platería de una familia de la pequeña nobleza del siglo XVII, tenía más valor que el resto de sus pertenencias. Su valor como inversión puede parecer mucho más elevado que su valor de uso. No obstante, está fabricado en simple aluminio.

Otra implicación del aspecto económico, es la aventura turística elitista de su adquisición. Julier (2010:106) aporta una vivencia personal con el exprimidor de Starck, del que adquiere dos ejemplares, localizados en los “barrios más ricos” (Chelsea), uno en Oggeti (como investigación) y otro en Conrad Shop (como broma de “regalo de boda”). Implica adentrarse en un “territorio de exclusividad” para adquirirlos, una singular forma de “turismo”, todo un recuerdo de esa “experiencia” memorable (“recuerdo” / *souvenir*).

Norman (2005:137) en *El diseño emocional*, con el sugerente subtítulo de *Por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*, explica la génesis creativa del Juicy Salif. Fue diseñado “sobre una servilleta” en una pizzería de Capraia, una isla de la costa de la Toscana italiana. Alberto Alessi, el empresario que lo fabrica describe el proceso de diseño de manera un tanto peculiar ⁸⁷. El siguiente texto acompaña la “edición del coleccionista” del exprimidor:

⁸⁷ Alessi, A., *Creating Juicy Salif*, folleto informativo incluido en la Special Anniversary Edition 2000 del Juicy Salif, Crusinallo, Alessi, 2000.

En la servilleta, junto con algunos signos incomprensibles (salsa de tomate con toda probabilidad), se veía toda una serie de esbozos. Bocetos de calamares. Partían de la izquierda y, mientras se abrían camino hacia la derecha, adoptaban la forma inconfundible de lo que acabaría siendo el exprimidor más célebre del siglo XX que estaba a punto de finalizar. No cuesta imaginarse lo que sucedió: mientras estaba comiendo un plato de calamares y trataba de exprimir un limón encima, nuestro hombre recibió finalmente su inspiración: Juicy Salif había nacido, y con él algunos quebraderos de cabeza para los defensores de “la forma sigue a la función” (Norman, 2005:137).

Juli Capella añade que en un mantel de papel (incluso con alguna mancha) donde puede leerse en mayúsculas “SPAGHETTERIA PIZZERIA. ‘IL CORSARO’. CENTRO GASTRONOMICO SUBACQUEO. CAPRAIA ISOLA.” aparecen multitud de pequeños dibujos encadenados correspondiente a un exprimidor (Juicy Salif, 1990). Puede apreciarse que, en fases intermedias de la concepción, el exprimidor tenía una base en forma de copa con 3 patas (algo parecida al ‘futuro’ colador Max Le Chinnois, 1990). Capella (2010:19) señala como Starck presume de su ‘performance’ (diseñar a gran velocidad), pues el “nacimiento” de sus productos es instantáneo (a veces, no siempre). Durante un encargo de la empresa italiana Alessi (una bandeja), cenando una noche de 1988 en la isla de Capri, “se le ocurrió” crear un exprime limones. En el propio mantel (pizzería) fue “dibujando hasta dar con la forma” (‘casi’ la definitiva) del Juicy Salif, que llegó a vender 100.000 unidades el primer año. Este rotundo éxito comercial, quedaría matizado por las confesiones de muchos compradores: “no era práctico”, aunque sí “una bella escultura de cocina.”

Comparemos este fulgurante proceso gráfico / lúdico / ‘etílico’ (de *nacimiento instantáneo* lo califica Capella) con el proceso creativo seguido unos diez años antes por James Dyson, hasta llegar a la aspiradora sin bolsa G-Force (1986), en un largo y difícil desarrollo desde 1979 a 1986. Una foto aérea (claro ‘posado’, no ‘un robado’) recrea el proceso creativo. Vemos sentado en el suelo a James junto a un aspirador desmontado, está rodeado de multitud de piezas y herramientas, mientras manipula con unos alicates un componente cilíndrico (parece una rejilla). André Ricard (2012:93) representa la complejidad de su desarrollo en un evocador pie de foto: “James Dyson en proceso de creación.”

El mismo James Dyson (diseñador y empresario / fabricante) explica el proceso, del que ofreceremos solo un fragmento, recordando que en la primera parte de nuestro trabajo ya consideramos a nivel semántico alguna de sus aspiradoras. Ricard nos apunta que en principio este diseñador se decantó por las letras, pero después se inclinó por el

mundo del diseño y la ingeniería, matriculándose en el Royal College of Art (1966-1970), donde pasó del diseño de muebles al diseño industrial. Recordamos que el proceso proyecto /obra, desde el diseño hasta su puesta final en el mercado fue complicada y larga (desde 1979). Hasta 1986 en que comenzó la producción del aspirador sin bolsa G-Force, culminando este proceso inicial en 1993 con el icónico modelo Dyson DC01 (ya comentado). Nosotros aquí nos limitaremos a destacar el acercamiento al diseño por inmersión, mediante la directa manualidad / bricolaje de James Dyson, narrada por él, con la mediación de Ricard (2012:92). Confiesa el autor que “su carrera” en el mundo de la aspiración “comenzó de forma casual”, cuando un día de 1979 “estando en casa” se da cuenta de que su aspiradora (una “de las mejores” del mercado) “se atascaba” continuamente:

Al ver que no funcionaba bien, incluso después de haber vaciado la bolsa, me dispuse a buscar una solución al problema. Rajé la bolsa y me di cuenta de que había una fina capa de polvo en el interior que taponaba los poros y que, por tanto, hacía que la aspiradora perdiese potencia de succión. [...] Desmonté de nuevo mi vieja aspiradora y fabriqué una nueva con unos ciclones hechos de cartón y cinta adhesiva.

Wilhide (2019:443) a propósito de los antecedentes del *Dyson Dual Cyclone DC01* de 1993 recuerda que:

Entre 1979 y 1984, Dyson diseñó 5.127 prototipos. Aunque su aspirador G-Force rosa [y malva] de 1985 funcionaba bien, su diseño sin bolsa causó controversia y no tuvo mucho éxito. No obstante, se negó a abandonar su concepto y se mantuvo fiel a sus instintos.

Añade Wilhide (2019:443) que el revolucionario aspirador sin bolsa de Dyson (el modelo G-Force) se “lanzó en primer lugar en Japón”, mientras “luchaba por obtener la licencia” en Inglaterra y Estados Unidos. Los fabricantes que dominaban el mercado de la época, vieron el nuevo producto como una “amenaza”, puesto que las “bolsas desechables aportaban grandes beneficios”. No obstante, en 1991, el G-Force obtuvo el “premio de la International Design Fair de Japón”, y Dyson “empleó el dinero” para crear un aspirador ciclónico doble. Fue el modelo DA001, que al año siguiente se sustituyó por el DC01, que fue “bien acogido por los consumidores” desde su lanzamiento en Inglaterra, en 1993. L@s ‘usuari@s’ apreciaron la “eficiencia de succión”, el original diseño “gris y amarillo” (más dinámico que el ‘femenino’ rosa y malva) y el “contenedor transparente” (permitía ver cuando estaba lleno), aunque los estudios de marketing habían considerado que ‘no

ocultar' el polvo acumulado "resultaría impopular'. En año y medio el DC01 se convirtió en el "aspirador más vendido del país".

Si vimos que el nacimiento estelar de Starck como diseñador de interiores se produce en el Café Costes de París, la silla 'con brazos' (imposibles de apoyar) y tres patas que diseñó para el local le permitió introducirse en el diseño de producto y así dio el salto a la popularidad 'objetual', con la indispensable participación de un empresario italiano que produce la silla Costes en serie. Morteo (2009:370) apunta sobre la *Silla Costes*, 1982 (producida por Driade 1984) fue concebida como una 'artesanal' serie limitada para los interiores del Café Costes. Tiene una estructura de "acero tubular" barnizado en negro, con respaldo y asiento de "contrachapado curvado", y el cojín fijo es de espumas de "poliuretano revestidas de piel negra". Enrico Astori decidió incluirla en las colecciones de Driade, así fue como empezó la "fructífera colaboración entre la empresa italiana y Starck".

Queremos destacar el 'concepto' de apoyo en tres patas (no es el Juicy Salif) como un logro minimalista universal a nivel estructural, que nos recuerda un diseñador italiano, Bruno Munari (1983:112). Aporta una "máxima estabilidad", para cualquier objeto y considera que se trata de una "regla para el diseñador", que puede experimentar como "tres patas se apoyan siempre bien" a pesar de una irregularidad del terreno, mientras que "cuatro patas, bailan".

El historiador y arquitecto italiano Morteo destaca también estas tres patas de la Silla Costes, que ya apunta el característico lenguaje posmoderno de Starck. En el sentido señalado por Venturi en *Complejidad y contradicción en arquitectura*, con un contraste / contradicción entre la lectura frontal y la posterior. Jan Cejka (1995:123) recuerda como Starck se hizo "famoso con la butaca" que diseñó para la cafetería parisina Café Costes, considera que este asiento de tres patas con un respaldo oval "se ha convertido en un clásico". Después en 1988 la *Silla del Dr. Glob*, 1988 (que ya vimos presentada por un poema de Starck), ya contiene algo de la "heterogeneidad pluralista", al apreciar como por "delante" parece una "silla antigua" de madera, sin embargo, por "detrás es totalmente moderna" y de acero.

Encontramos no obstante en Starck anteriores referentes de asientos de tres patas y también posteriores continuidades, formando así ya este concepto (3) parte de su lenguaje. Boissière (1991:32 y 57) aporta imágenes de *Joe Miller*, 1972 (plegable) / *Miss Dorn*, 1982 / *Miss Wirt*, 1982 / *Costes*, 1984 / *J.* (Serie Lang) con 2 patas delanteras unidas por frontal de cuero y la trasera metálica, 1984 / *Mrs. Frick*, 1985 (plegable) / *Ed Archer*, 1987

con 2 patas delanteras unidas por frontal de cuero y la trasera metálica / *Tabouret* (prototype) 1990.

El prototipo del taburete alto para barra denominado *Tabouret* de 1990, que aparece en la portada de la monografía que Boissière dedica a Starck, tiene un pequeño apoyo para el pie en una sola de las tres patas, mientras que el mismo tipo de apoyo (“pata alada”) aparece anteriormente en las cuatro patas metálicas del taburete alto y redondo *Royalton Bar stool*, 1988, que Boissière (1991:55) ilustra.

El taburete de bar sobre cuatro brillantes y esbeltas patas metálicas, al tener el asiento circular de color levemente ‘anaranjado’, podría asimilarse a la portada de *El diseño emocional* de Norton, donde el exprimidor está rematado por medio limón exprimido (‘anaranjado’). Lakshmi Bhaskaran (2007:37) ilustra *Taburete de bar Royalton*, Philippe Starck para XO.

El prototipo del taburete *Tabouret* de 1990, aparece dibujado esquemáticamente junto con un armario, una butaca chaise-longue y una mesa dividida en dos hojas, además de un texto en el suelo, “ANYWHERE W.W OFFICE”. Boissière (1991:55) ilustra (sin fecha) *Muebles de oficina* para la oficina de Win Wenders, (dibujo de concepción).

También tiene Starck varias mesas de tres patas. Boissière (1991:64 y 70) ilustra *Tippy Jackson*, 1982 (plegable) / *Titos Apostos*, 1985 (plegable) / *M.* (Serie Lang), 1987 / *Arnie Kott*, 1987.

E incluso un colador de acero de tres patas (ya comentado), cuyo dibujo de concepción y fotografía presenta Boissière (1991:141) *Max Le Chinnois*, 1990.

Quien también presenta *Bouilloire*, hervidor de agua con punta superior y que podría leerse como una forma de gota (acero brillante), en este caso con la parte redonda seccionada en oblicuo (base), un objeto denominado *Hot Bertaa*, 1990, que Boissière (1991:139) ilustra.

Recordemos que para Cejka supuestamente su exprimidor de limón es funcional (maravilloso), aunque inicialmente pueda ser risible. Cejka (1995:123) añade que el mundo de Starck “se refleja más claramente” en su taburete con una “pata alada” que fue creado en 1990 como prototipo (que Boissière coloca en portada de su monografía de Starck). Además de asientos, ha creado numerosos “objetos de uso” que, de entrada, provocan una “placentera risa”. Pone como ejemplo un exprimidor de limón (1990), que “parece una araña preparada para atacar”, pero que “funciona de maravilla”.

El exprimidor de limón Juicy Salif tiene también una lectura más amenazante como araña. Por otro lado, en la cultura francesa hay una conocida representación tridimensional

de la araña. La artista ‘francesa’ (París 1911 – Nueva York 2010) Louise Bourgeois, apodada ‘Mujer Araña’⁸⁸, construye enormes arañas que implican muy personales aspectos literarios, relacionados con una sintaxis metafórica. Grosenick (2003:27) también se retrotrae a la época del ‘descubrimiento estelar’ de Starck con sus interiores y objetos, a partir de “mediados de los ochenta.” Que también es cuando Bourgeois retomó los temas del “recuerdo y el conflicto infantil”, ya presentes en *Personages* y *Destruction of the Father*, con *Cells* (Celdas), grandes “estancias cercadas con malla metálica”, espejos enigmáticos y piezas de mobiliario. Según la artista: “Todas las celdas hablan del miedo. El miedo es dolor” que también se expande hasta sus conocidas arañas:

En *Cells*, los objetos representan a personas ausentes, por ejemplo, en forma de sillas o camas vacías en las que ese vacío desconocido dispara el recuerdo. Las *Cells*, con sus connotaciones de miedo, alienación y sexualidad amenazadora, están íntimamente relacionadas, en el plano iconográfico, con las enormes *Spiders* (Arañas) que Bourgeois ha creado con múltiples variaciones en los últimos años (Grosenick, 2003:27).

La fuerza expresiva de estas obras radica en la tensión entre los elementos “autobiográficos” y una “sintaxis formalmente compleja y metafórica”, que según Grosenick (2003:27) invita a los espectadores a proyectar su propia memoria sobre la obra y crear “lugares fantásticos de deseo” (‘normalmente’ aprovechado para el consumismo).

Adosado al vientre de la ‘mamá’ araña de Bourgeois, hay un habitáculo cercado de malla metálica que contiene unas piezas de mármol, los huevos de las futuras arañitas. Similar a la obra instalada en el exterior del Guggenheim (a recordar nuestras anteriores referencias en *Crónica de una seducción* de Zulaika) y dotada de unas altísimas patas, en cierta afinidad con los elefantes de larguísimas patas de insecto que Dalí representa en *La tentación de San Antonio* de 1946. Grosenick (2003:27) ilustra *Maman*, (1999). Acero y mármol, 9,27 x 8,92 x 10,24 m. Vista de la instalación, Tate Modern (Londres, Reino Unido, 2000)

Es frecuente que el exprimidor de Starck, con sus larguísimas patas de araña, aparezca en portadas de libros dedicados al diseño, como el de Lakshmi Bhaskaran (2007:37), *El diseño en el tiempo*. Considera que *Juicy Salif* tiene más de “expresión de estilo” iconográfico que de “objeto funcional”, y recuerda como se convirtió en uno “de los productos más vendidos” de Alessi.

⁸⁸ Ver estudio en profundidad de Lydia Vázquez, *Louise Bourgeois, la mujer araña, un imaginario femenino*, Editorial Académica Española, 2014.

También aparece una curiosa y breve cita a Starck en el atípico *El abc del diseñador*. Burkhardt (2019:152) considera que fue el “primer diseñador” que participó en las famosas “charlas TED” de Tecnología, Espectáculo y Diseño.

En este mismo texto de Burkhardt (2019:102) también aparece otra curiosa cita a otro diseñador ‘francés’ Loewy (París 1893 - Montecarlo 1986) con evidente influencia en Starck. Se trata de un peculiar afilalápices en forma de gota metálica en horizontal. En la parte más redonda del afilalápices hay un agujero para colocar la punta del lápiz (correspondería a la zona superior del exprimidor donde se sitúa el limón). En el puntiagudo extremo opuesto se sitúa un manubrio giratorio también de aspecto aerodinámico. Considera que Loewy es uno de los diseñadores más “prolíficos e influyentes” del siglo XX. Nos interesa uno de sus primeros diseños, un “afilalápices con forma de gota” (1934) que por su peculiar forma redonda / puntiaguda parecía haber sido probado en un “túnel de viento” y que se quedó en proyecto, “nunca llegó a fabricarse”.

También de Loewy y unos diez años posterior al proyecto aerodinámico de gota / afilalápices, tenemos un icono que valora el atractivo, la seducción y que está particularmente dirigido a las mujeres ‘patriotas’. Burkhardt (2019:154) se interesa por ‘el icono universal’ del paquete de tabaco. El característico “color verde” oscuro de la marca “pasó al blanco” en 1942. Popularizado mediante una famosa campaña con el eslogan “Lucky Strike verde se ha ido a la guerra”, sugerido por Raymond Loewy, la empresa afirmaba que el cambio era debido a que “el cobre usado en el color verde era necesario para la Segunda Guerra Mundial”, aunque sorprendentemente la publicidad era algo engañosa:

En realidad, el paquete blanco se introdujo para modernizar la marca y para aumentar su atractivo entre las fumadoras, ya que los estudios de mercado indicaban que el paquete verde no atraía a las mujeres, que para entonces se habían convertido en consumidoras de tabaco importantes. La excusa de la guerra era una manera fácil de aumentar la comercialidad del producto y, al mismo tiempo, dar una imagen de patriotismo (Burkhardt, 2019:154).

Volvemos a interesarnos por otro seductor objeto medio siglo más tarde. Reconsideramos el Juicy Salif estudiado detalladamente por Khaslavsky y Shedroff ⁸⁹. Norman (2005:137) lo presenta como: *Atrae entreteniendo la atención*. Se diferencia de

⁸⁹ Khaslavsky, J. y Shedroff N., “Understanding the seductive experience”, *Communications of the ACM*, vol.42, nº5, 1999, pp. 45-49.

cualquier otro producto de cocina por su “figura, forma y materiales” con los que está hecho.

En paralelo revisamos la histórica (años 30) cultura del diseño en Estados Unidos, que dio lugar al culto aerodinámico, en correspondencia al *Art Deco* europeo. Bürdek (1994:111) se retrotrae al origen de la producción masiva de la industria iniciada en el siglo XX, que se llevó adelante a gran escala en los Estados Unidos gracias a la “mecanización y a la automatización”. Desde una concepción opuesta a la “tendencia progresista europea” de: considerar el diseño de productos bajo “aspectos funcionales” (siguiendo la tradición del “racionalismo”), en este país se descubre (casi desde sus comienzos) el aspecto de una venta promocionada por un “diseño servicial”. Con un estilo equivalente al *Art Deco* europeo, se desarrolló en los “años treinta” la *Streamline Decade*⁹⁰, la era de los productos de seductoras “formas aerodinámicas”, utilizadas desde las “carrocerías de automóviles”, objetos como aparatos de radio, “electrodomésticos y muebles” de oficina, hasta el “interiorismo” en todas sus variantes.

Khaslavsky, J. y Shedroff, N. siguen ‘exprimiendo’ la seducción del Juicy Salif. Norman (2005:137) destaca como *Denota una sorprendente novedad*. No es identificable de inmediato como un exprimidor y su forma es lo bastante “insólita” como para resultar interesante, e incluso sorprendente después de comprender su finalidad.

La gota (que incluso puede ser de limón) fue considerada en Estados Unidos la “forma ideal”, derivando semánticamente en unas líneas aerodinámicas (“nacidas de la naturaleza”) que se cargaron de simbolismos: “modernidad, progreso e ilusión” de un futuro mejor. Los diseñadores se ‘auto-asignaron’ la tarea de hacer los “productos irresistibles”, es decir intentaron plasmar los “deseos y esperanzas subliminales” del usuario en los objetos, para “estimular su compra”. Bürdek (1994:111) indica como las líneas aerodinámicas nacidas de la naturaleza (la gota se consideraba como la forma ideal), se convirtieron en el símbolo de la modernidad, del progreso y de la ilusión de un futuro mejor, y aplicaron esas formas incluso sobre objetos que no vuelan. Su popularidad fue tal que Sigfried Giedion⁹¹ compara la influencia del diseño industrial en la “formación del gusto” de aquel tiempo, con la del cine.

⁹⁰ Donald J. Bush, *Streamline Decade*, Nueva York, 1975.

⁹¹ Giedion, S. *Mechanization Takes Command*, Oxford, 1948, y v.e. *La mecanización toma el mando*, Barcelona, G. Gili, 1978.

También Khaslavsky, J. y Shedroff N. encuentran que la seducción del Juicy Salif “*Va más allá de las necesidades y expectativas obvias.*” Norman (2005:137) apunta que para satisfacer estos criterios (los de ser “sorprendente y nuevo”) parecen suficientes aspectos anecdóticos como que el elemento sea de un color anaranjado brillante o bien todo de madera, por ejemplo. Así cuando se va mucho más allá de lo que se exige o espera, “se convierte en algo totalmente nuevo”.

La cultura del diseño en Estados Unidos acoge al parisino Loewy, que en 1919 emigra a USA huyendo del rigor de la Bauhaus. Un texto / libro funciona como icono de su filosofía de diseño (*styling*), *Lo feo no se vende. Memorias y sugerencias del famoso diseñador industrial*, publicado en España en 1955 por la Editorial Iberia de Barcelona. Bürdek (1994:111) destaca el papel determinante que desempeñó en el campo comunicativo comercial, pues en poco tiempo consiguió hacer del “diseño un medio de promoción de la venta”. Su ascenso “vertiginoso” (comparable al de Starck) comenzó con el “rediseño” de una multicopista (Gestetner), otros ejemplos de su heterogéneo trabajo son frigoríficos, electrodomésticos, vehículos, interiorismo de grandes almacenes, el envoltorio de los cigarrillos Lucky-Strike. Su consigna *Never leave well enough alone*, 1952 (Lo feo se vende mal) se convirtió en idea “directriz de toda una generación de diseñadores”, y no solo en Estados Unidos:

El establecimiento del diseño como medida de *styling*, por tanto, de la variación superficial y formal de un producto existente, procede de esta ideología. La obra global de Raymond Loewy (*Industrie-Design*, Berlin,1979) documenta de forma ejemplar cómo una disciplina puede someterse completamente al servicio de intereses empresariales (véase también: Schönberger, 1990). La enconada crítica de la estética del artículo apuntaba justamente a estos mecanismos exteriores, a los cuales sigue sometido el diseño en los países capitalistas (Bürdek, 1994:111).

Khaslavsky, J. y Shedroff N. encuentran que la seducción del Juicy Salif *crea una reacción instintiva*. Norman (2005:138) considera que inicialmente el brillante objeto “despierta la curiosidad”, luego viene la “reacción emocional de confusión” (quizás hasta de miedo, si se lee como un triple cuchillo), dado que su forma es muy afilada y de “aspecto peligroso”.

El lenguaje de estilo / *styling* aerodinámico en la cultura del diseño en Estados Unidos tiene más seguidores, aunque Loewy sea el más conocido. Tenemos un prototipo de automóvil literalmente en forma de gota, con la parte frontal redondeada y la parte trasera puntiaguda y con aleta vertical. Es el *Motor Car Number 8*, 1931 de Norman Bel Geddes. Aunque tampoco vuela, se propone también aerodinámica la locomotora *Mercury*,

1936 de Henry Dreyfuss. Bürdek (1994:111) señala a tres diseñadores muy representativos de la *Streamline Decade*: Bel Geddes, Henry Dreyfuss y Walter Dorwin Teague, que basaron su “éxito profesional durante décadas”, en sus entonces revolucionarios proyectos de trasatlánticos, automóviles, autobuses, locomotoras, objetos de interior, etc. La “importación de capital y de métodos” (racionalización) de los Estados Unidos impuso en Europa el predominio de las “líneas aerodinámicas como lenguaje de estilo” (años treinta y cuarenta). Gert Selle⁹² ha demostrado la continuidad de esta ideología proyectual después de la segunda guerra mundial por medio de abundantes ejemplos.

Khaslavsky, J. y Shedroff N. subrayan la elegancia de la forma de gota y consideran que la seducción del Juicy Salif *Defiende valores o relaciones con objetivos personales*. Norman (2005:138) considera que convierte un “acto cotidiano” como el de exprimir cítricos, en una “experiencia especial”. Su innovadora propuesta y la “elegancia de la forma” hacen apreciarlo y “crean el deseo” de tener no solo el objeto, sino también los valores que contribuyeron a crearlo: “innovación, originalidad, elegancia y refinamiento”. Se establece una deriva semántica, pues “habla” tanto de quién “lo posee” (‘un’ Starck) como de quien “lo diseñó”.

La cultura del diseño en Estados Unidos estuvo marcada durante décadas por la aerodinámica. En los años treinta y cuarenta el automóvil marca tendencia *styling*. Bürdek (1994:112) indica como la “dinámica técnica” de aquella época encontró su “expresión en la velocidad”. El automóvil se convirtió en el “objeto de culto” por excelencia, en la “encarnación” del *American way of life*, como por ejemplo Gerard Silk (1984) demostró con ocasión del *Olympic Art Festival* en Los Ángeles. No obstante, varias décadas después surge una fuerte contestación, la “identificación” (clara e incondicional) del “diseño americano con el *styling*” terminó en un serio “conflicto a finales de los años sesenta”. Simultáneamente se desarrollaban movimientos de “carácter crítico y social”, cuya influencia en la cultura (música, pintura y arquitectura) fue visible, en el “diseño” comenzaron a “esbozarse nuevas tendencias”.

Precisamente el *styling* es el icono / diana de la negación crítica, procedente de la cultura italiana del diseño. Munari destaca el impresionante escorzo de la parte trasera de un automóvil, con un casi frontal muy ornamentado, destacando dos aletas de tiburón (curiosamente acabadas en hiriente punta) relativamente equiparables a las de los Cadillac de los años 50, que todavía pueden verse por La Habana. Además, en los laterales del automóvil se han dibujado dos torpedos / misiles rematados con 5 luces / intermitentes en

⁹² Selle, G., *Design-Geschichte en Deutschland*, Colonia, 1987.

cada uno, que se añaden a las 4 luces situadas en cada aleta. Munari (1983:66) ilustra un espectacular Dibujo (automovilístico) de Bob Osborn con un pie de foto / ‘manifiesto’: “El styling no es diseño.”

El decorativo *styling* también se representa de forma parecida en un dibujo (sin datación) de un automóvil aerodinámico visto desde atrás y que parece llevar a lo largo de los laterales un proyectil, con una ‘aleta de tiburón’ en su parte superior trasera. Munari (1974:100) ilustra el coche del futuro, presentado por un “estilista americano” en la exposición *Dream car* del año cincuenta. Solo se trata de una fantasía de estilista que evidentemente “no se ha realizado”, dado que tiene un “sentido decorativo unido a una moda pasajera”, en conclusión: también la ciencia ficción envejece.

Incluso la altura cultural aparece asociada por Khaslavsky, J. y Shedroff, N. a la seducción del Juicy Salif, que *Promete cumplir estos objetivos* (antes enunciados). Norman (2005:138) observa con cierta perplejidad como un exprimidor promete hacer “extraordinaria una acción ordinaria” y promete, además, elevar la condición (quizá el estilo) de quien lo posea a un “nivel más alto de refinamiento”, por el simple hecho de haber reconocido sus cualidades.

El *styling* aparece dentro de la más amplia denominación de *estilistas* (epígrafe) en otro texto de Munari (1973:37) donde define el *styling* como un tipo de proyecto industrial, de diseño, “el más efímero y superficial”:

Se limita a dar un aspecto de actualidad o de moda a un producto cualquiera. El “estilista” proyecta para el consumo rápido de los objetos, según inspiraciones nacidas de formas de moda. El período “aerodinámico” fue grande para los estilistas. Lo que más interesa a un diseñador estilista es la línea, la forma escultórica, la idea extraña; un poco de fantasía científica no daña y el sentido de la elegancia no debe faltar nunca (Munari, 1973:37).

Khaslavsky, J. y Shedroff, N. encuentran que la seducción del Juicy Salif *Lleva al observador eventual a descubrir algo más profundo acerca de la experiencia de exprimir*. Norman (2005:138) recuerda su aspecto ‘docente’ pues, aunque el exprimidor “no enseña nada nuevo” al usuario (sobre el zumo o la acción de exprimir), hace evidente “la lección” de que, aun los objetos de la “vida cotidiana”, poder ser interesantes y que “el diseño puede mejorar nuestra existencia”. Además, “enseña a esperar maravillas”, incluso allí donde no eran de esperar, se trata de todo un conjunto de sensaciones “positivas de cara al futuro”.

Bruno Munari hace explícita la estrategia mercantilista / propaganda de los estilistas que estigmatizan la forma antigua (*démodé*), para imponer (usuarios *fashion*

victim) una nueva moda superficial (y deliberadamente efímera) que solo modifica la apariencia externa. Munari (1973:37) toma como referencia a Estados Unidos, donde los estilistas tienen la función de dar una “nueva forma”, a una máquina o a un objeto cuyas “ventas han llegado a la saturación”, esta sobre-estimulación comercial se practica:

Sin cambiar nada en su interior, se cambia el traje de la cosa, se lanza como nueva moda y se dice, a través de la propaganda, que la forma antigua ya no se emplea. Así todas las personas que tienen en mucho a la Dignidad comprarán en seguida el nuevo objeto, para que no las conceptúen pasadas de moda (Munari, 1973:37).

Recapitulemos también sobre algunos conceptos (ya citados) relacionados con el estilismo de ese objeto seductor, icónico y ‘dicharachero’ (elemento de sorpresa y de conversación) diseñado por Starck. Así, nos acercamos por última vez al estudio del Juicy Salif realizado por Khaslavsky, J. y Shedroff N. Entendemos que, al llegar al octavo y último punto de su estudio, resulta muy pedagógica una sucinta referencia conjunta a los puntos anteriores (‘promesas’). [1] *Atrae entreteniendo la atención.* [2] *Denota una sorprendente novedad.* [3] *Va más allá de las necesidades y expectativas obvias.* [4] *Crea una reacción instintiva.* [5] *Defiende valores o relaciones con objetivos personales.* [6] *Promete cumplir estos objetivos.* [7] *Lleva al observador eventual a descubrir algo más profundo acerca de la experiencia de exprimir.* Finalmente, Norman (2005:138) en (8) *Cumple estas promesas* plantea como se estimula el uso del exprimidor, porque entonces “rememora” (cumple) en el usuario su elegancia y “aprecio por el diseño”, volviendo a “evocar las emociones” que originalmente iban vinculadas al producto. Por otra parte, es útil como “elemento de sorpresa y de conversación”, particularmente en el ámbito de conocidos y amistades del ‘ilustre’ poseedor, y ofrece una ulterior posibilidad de “defender sus valores” e incluso de verlos “revalidados”.

Si Donald A. Norman en 2005 presenta el Juicy Salif como portada en *El diseño emocional. Por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*; y también Lakshmi Bhaskaran en *El diseño en el tiempo. Movimientos y estilos del diseño contemporáneo*, de 2007, también lo sitúa en su portada, compartiendo espacio con la mítica Silla Barcelona de 1929 diseñada por Mies Van der Rohe; años después observamos que la capacidad de seducción de este objeto de culto no decae. En 2019 Elizabeth Wilhide en *Diseño. Toda la historia* vuelve a utilizar el mismo fetiche de Starck, en una foto en aparente blanco y negro donde el exprimidor, ocupa toda la portada. Se presenta suspendido en el espacio y el tiempo, sin ningún fondo que destaque (foto con fondo gris degradado en continuidad

curva de suelo y pared). Wilhide (2019:466) indica el “metal / material” como “elementos clave” del *Exprimidor de cítricos Juicy Salif, 1990*:

En la práctica, el zumo se derrama por todas partes. Alberto Alessi, director de Alessi, afirmó: “Es el exprimidor más controvertido del siglo”. [...] Alessi también ha producido modelos chapados en oro, lo que enfatiza la presencia escultural del objeto. Nunca se concibieron para ser utilizados, pues el ácido cítrico del zumo dañaría y desteñiría el metal [¿noble?]. (Wilhide, 2019:466)

Elizabeth Wilhide (2019:467) se hace eco de la polémica sobre el exprimidor de Starck, pues pocas veces en la historia “un utensilio de cocina ha despertado tanta controversia”. Se ha considerado el “ejemplo máximo de la forma sobre la función”, y se incluye “entre los mejores diseños contemporáneos”. Lógicamente esta obra maestra aparece situada en el epígrafe *Contradicción y complejidad 1980-1995. Superestrellas del diseño* (recordando el influyente texto posmoderno de Venturi: *Complejidad y contradicción en arquitectura*). Las críticas son frecuentes y para muchos “este exprimidor parece una inocentada”. Ha conseguido alcanzar un polémico equilibrio, igualando su “espectacular belleza” con su “falta de practicidad”. A diferencia de la mayoría de los exprimidores del mercado, Juicy Salif “no cabe en un cajón de cocina” (mide ‘como’ un zapato: 14 x 11,5 x 30.5 cm). En vez de ocultarse a la vista, insiste en ser “tratado como objeto decorativo” o como una “escultura para la cocina”, que tal como figura en la portadilla interior del libro de Wilhide, forma parte de la colección del “Museo de Arte Moderno de Nueva York”.

El relato se hace mito y se repite en diferentes autores, así Elizabeth Wilhide confirma algunos apuntes ya citados sobre Starck, como cuando el diseñador explica, “imperturbable” a las críticas: “No está concebido para exprimir limones, sino para iniciar conversaciones”. El mítico origen del concepto del Juicy Salif que evocábamos anteriormente resulta “divertido y es característico” del diseñador. El icono ‘culinario’ genera su propia leyenda y sus reliquias para el culto, difundidas por Wilhide (2019:467):

Veinticinco años después, la servilleta está expuesta en el Museo Alessi. Alberto Alessi recuerda: “Recibí una servilleta de Starck; entre las manchas (probablemente de salsa de tomate) había varios bocetos. Bocetos de calamares. Empezaban por la izquierda y a medida que avanzaban hacia la derecha, tomaban la inconfundible forma de lo que se convertiría en el exprimidor Juicy Salif”.

Desde aquella conclusión / final de Khaslavsky y Shedroff sobre el Juicy Salif, nos remontamos a otros orígenes, a otras fuentes documentales, inspirados por la

reinterpretación del punto anterior (7) “Lleva al observador eventual a descubrir algo más profundo...” Danielle Quarante nos ofrece otros referentes teóricos históricos más profundos, en relación con Saussure, Pierce y Barthes. En el epígrafe *El objeto / signo en un sistema semiológico* Quarante (1992:265) recuerda la importancia como referente de F. de Saussure, que en 1916 escribió el *Curso de lingüística general* y sentó los fundamentos de una nueva ciencia que se denominó semiología (o estudio de los “signos en la sociedad”). En este sentido, “el lenguaje” permanece como el “campo de estudio privilegiado” de la semiología. La “lengua”, escribía F. de Saussure:

[...] es el más importante de los sistemas de signos que expresan ideas. Puede concebirse como una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Sería una parte de la psicología general y la llamaríamos semiología (del griego *semion*, signo). Nos enseñaría en que consisten los signos y que leyes los rigen (Quarante, 1992:265).

Recueda Danielle Quarante (1992:265) que esta ciencia “deriva de la psicología social” y por otra parte hay que considerar que mucho antes, en Estados Unidos, C.S. Pierce (1839-1914) en sus *Collected Papers* ya había propuesto una “teoría general de los signos”: *semiótica*. Con referente francófono en torno a R. Barthes, la semiología de Saussure derivó en una “retórica de la imagen” y bajo este enfoque tuvo numerosas aplicaciones en el campo de las “imágenes y los mensajes publicitarios”. Los conceptos de base que surgieron irán más allá del “análisis de los objetos” y los productos, ya considerados como “signos”.

A la profundidad de la semiótica oponemos la superficialidad (aunque muy eficaz) del slogan del *styling*, “ya no se usa”. Aunque teniendo en cuenta la duración física real / posible del producto, y después de la introducción disruptiva del concepto moda, sería más apropiado afirmar / ‘negar’ que (indispensables ‘...’) “ya no se lleva”. Munari (1973:37) pregunta retóricamente ¿Qué hace, en realidad, la moda? En el ámbito textil se tratará de vender un traje hecho con una tela que “podría durar cinco años”, pero que poco tiempo después (cada vez menos) de adquirido, desde el dogma estético se “proclama que ya no se usa”, para que “adquiera un modelo nuevo”. El mismo procedimiento se utiliza para cualquier producto comercializable: también el “slogan” del *styling* es: “ya no se usa” (repetido hasta la saciedad, como la publicidad). Munari insiste en que el sistema mercantil es: apenas una cosa ha sido vendida, “hay que inventar otra” distinta, de acuerdo con “la moda” (arbitraria, pero ‘lógica’ comercialmente).

Desde la escuela francesa, Danielle Quarante (profesora de la Universidad de Tecnología de Compiègne), utilizando la referencia a Saussure, Pierce y Barthes, nos introduce en los aspectos de la semiología más próximos al objeto industrial. Un estudio fundamentado en el contraste entre *significante* y *significado*, que da lugar al *signo*. Quarante (1992:265) clarifica la terminología dominante:

La semiología implica en primer lugar un sistema de reacciones entre dos términos: un *significante* y un *significado*. El *significante*, asociado con el *significado*, dará lugar a un *signo*. El *significante* es un soporte para el *significado*. Un objeto tan simple como una lámpara de oficina nos proporciona un buen ejemplo.

Para Quarante (1992:265) esta lámpara no es más que una cosa que solo posee una “significación porque le doy un *significado*”, en tanto objeto que permite iluminar un espacio de trabajo. Este “sistema semiológico *significante / significado* da un *signo*” como resultado: la lámpara de oficina.

Por su parte el estilista actúa por contrastes (luz / oscuridad, en la lámpara de oficina), en una banal interpretación de la relación entre sinónimos y antónimos. Destacando la necesidad de una complementariedad consumista, alejada del espíritu profundo de aquellos contrastes cromáticos que Itten nos explicó. Munari (1973:38) observa que, si primero se usaban formas curvas, se imponen luego las formas cuadrangulares. También si primero se usaban colores suaves, necesariamente luego se usarán colores vivos. Es evidente (o parece que no tanto para el gran público) que “el estilista actúa por contrastes”. Se sabe por experiencia que la moda femenina procede análogamente: un color de moda provoca una saturación visual de modo que todos “desean ver el complementario” (recordar a Itten). A modo de ejemplo: un “exceso de violeta” provoca en “anhelo del amarillo”, por esta razón, “tras una moda basada en” el violeta casi se puede tener la “seguridad de que vendrá” una moda basada en el amarillo.

Danielle Quarante nos detalla, con ayuda de Roland Barthes, ‘el sistema franco’ semiológico con dos niveles sucesivos de lectura, incluyendo el concepto de meta-lenguaje. Quarante (1992:265) reproduce una sencilla clave 1. *Significante* + 2. *Significado* = 3. *Signo*. Este primer esquema corresponde al concepto de *denotación*. Este sistema es franco, pues el *signo* “la lámpara de oficina” explica claramente un objeto y su función. Un sistema “realmente semiológico” se detiene en este “primer nivel”. Siguiendo el esquema aportado por Barthes, el *signo* (3) se convierte en el *significante* (1) de un

nuevo sistema que, semejante a la “segunda lengua del primero”, es un “meta-lenguaje”. Este segundo sistema es el de las *connotaciones*, de los índices, de los símbolos.

Finalmente, Munari (diseñador y artista italiano) va más allá de la semiótica y hace pedagogía del diseño. Frente al decorativo *styling*, propone el método del diseñador (verdadero) que implica un necesario distanciamiento entre arte puro y aplicado (precisamente porque él es artista y, luego diseñador), en cierto modo a considerar como un “nuevo significado”. Munari (1973:38) es muy crítico con los estilistas (generalmente autodenominados) y considera que su modo de trabajo dista mucho del “verdadero método” del diseñador, el cual “no tiene en cuenta los estilos” ni las formas del arte puro (sin aplicar). Es fundamental un neto discernimiento: una escultura y una carrocería de automóvil son “dos problemas distintos”, o también que los “colores de un cuadro” nada tienen que ver con los objetos de materia plástica, producidos industrialmente en serie.

Quarante (1992:265) con la ayuda de Barthes nos explica (desde su lectura del diseño) como el signo se convierte en el significante de un nuevo sistema. Con el ejemplo (ya apuntado) puedo asociar al *signo* “lámpara de oficina” un conjunto que constituya un *nuevo significado* y que esté compuesto por “calificativos superpuestos” de una lámpara de trabajo, utilizando unos términos polarizados a nivel funcional (práctica o molesta, también pesada o ligera), a nivel estético (de dibujo romántico o sobrio), e incluso relacionados con la imagen (joven o tradicional). La asociación del *nuevo significante* y del *nuevo significado* (compuesto por un conjunto de “calificativos”, o de “relaciones simbólicas”) constituirá el *nuevo signo*.

3. Signo >> I. Significante + II. Significado = III. Signo

A partir de este segundo esquema, se puede construir un tercero.

Signo: significante + significado

>> (nivel de lectura 1º) comprensión, razón, lógica / NIVEL 1 DENOTACIÓN.

>> (nivel de lectura 2º) valor secundario, índices, símbolos. // NIVEL 2 CONNOTACIÓN

[uniendo la denotación y el valor secundario] (Quarante, 1992:265).

Apreciamos dos niveles de lectura (el lógico y el afectivo). El nivel 2 ‘connotación’ se obtiene a partir del nivel 1 denotación, añadiéndole el valor secundario simbólico: Quarante (1992:266) clarifica esta estructuración lingüística, al considerar que el “primer nivel de lectura” corresponde a la lógica del objeto, es decir a su valor funcional propio (por ejemplo, un plato como recipiente para recibir alimentos). Mientras que el “segundo nivel” corresponde a todo el campo de los valores secundarios, percibidos, “añadidos y atribuidos” al objeto, y que se dirigen al terreno afectivo (o al del inconsciente). En el

límite de esta concepción, el plato no tiene ninguna función real, se trata solo un símbolo. No obstante, entre estos dos niveles (el lógico y el afectivo), existe toda una serie de “zonas intermedias”.

Precisamente en ese límite de la funcionalidad, con sobredosis de simbolismo es donde Munari (1973:38) sitúa el *styling*, en tanto estilo propio de los estilistas, que debería ser sustituido por método del diseñador, sin estilo *a priori*, aunque, al tener en cuenta su destino, la lectura semántica que venimos apuntando será inevitable. En la pedagógica concepción de Munari, un proyectista de “estilo personal” calculado *a priori* es un contrasentido, y no se debería sobreponer al objeto ese signo identificatorio de la autoría. Desde un sentido auténtico del trabajo del diseñador “no existe estilo personal”: durante el “proyecto de un elemento” cualquiera (un electrodoméstico, un objeto experimental o la lámpara que Barthes / Quarante toman como ejemplo):

[...] la única preocupación que debe tener [el ‘verdadero’ diseñador] es la de llegar a la solución del proyecto según le sugieran los elementos del propio objeto, su destino, etc. Por esto, diversos objetos, en este caso, pueden tener formas diversas, determinadas por usos, materiales y técnicas diversas (Munari, 1973:38).

Quarante (1992:266) nos explica que la terminología semántica se puede extrapolar. El nivel denotación / funcionalidad (1) puede excluir (o intentarlo) el nivel connotación / simbolismo (2), pero paradójicamente esta ‘performance’ puede dar lugar a una nueva connotación, como ya vimos a propósito del minimalismo (título *Sin título*). Puede “trasladarse esta terminología” a otros sistemas metodológicos, de manera que en el “análisis del valor” se encuentra también esta diferencia entre funciones, de uso y de estima (o valor simbólico). El objeto *denotado* sería un objeto despojado (‘primigenio’) de todas sus referencias (connotaciones culturales y simbólicas). Sorprendentemente este total “despojo connotativo” puede a su vez dar lugar a una “nueva connotación”.

La intención del vocabulario semántico es comunicar y para ello utiliza morfemas constituidos básicamente por volúmenes y colores que se combinan y estructuran para la adecuada lectura del producto. Quarante (1992:267) en el epígrafe *El objeto / signo en un sistema semiológico*, señala como el sistema puede funcionar incluso en un conjunto “puramente denotativo”. Entonces “el conceptista” del producto para “codificar” su mensaje, utiliza unidades funcionales y formales (elementos significantes del objeto). Así el conceptista y el publicitario de productos utilizan “elementos formales” relativamente restringidos (fundamentos) y cuyos efectos son previsibles (experiencias previas).

Este vocabulario existe por mucho que sea difícil de describir y con él los conceptistas (estilistas o diseñadores) se comunican entre sí fácilmente durante un esbozo de una forma. Trabajan con la ayuda de morfemas constituidos por trazos, volúmenes, planos y colores que materializan sus opciones y su voluntad de comunicar. Las unidades se combinan y se estructuran. Se organizan. La lectura del producto se efectúa en el espacio (Quarante, 1992:267).

Por otra parte, para Quarante (1992:267), el “tiempo” solo interviene para modificar (en determinados casos) este primer estado y lo hace en relación con la “evolución de la imagen” corporativa de la empresa (o de la imagen de “marca” del producto). Pero esta “intención de comunicar” también emplea un sistema de referencias tomado del “simbolismo”.

Retomando nuestro ‘objeto / signo’ de Starck, seguimos sacándole ‘jugo’ semántico con la valoración de Morteo (2009:372), que críticamente (desde la cultura italiana) acepta que la función de este pequeño ídolo también puede ser narrativa (y con explicación ‘docente’). Es innegable el éxito del Juicy Salif que parece tener un efecto “liberatorio” y marca la transición definitiva entre “función y explicación” (‘lingüística’). Se trata de un objeto “más estético que práctico”, trastoca anteriores concepciones funcionalistas pues su “auténtica función es narrativa”, es un adorno, una especie de “insólita araña de tres patas.” Tiene más sinónimos significativos: un pequeño ídolo, un icono, sencillamente un objeto con el que “encariñarse”, al igual que sucede con una mascota (en la cocina, donde no suelen entrar los animales domésticos).

Wilhide (2019:467) yuxtapone dos imágenes (confrontadas en páginas izquierda / derecha: 466-467) que parecen no necesitar mayor explicación. Una es un extraño elemento escultural brillante (forma de gota aerodinámica) elevado en el aire sobre tres altas patas (Juicy Salif, con misma foto de portada). Otra es un objeto arquitectónico en forma de plato, elevado en el aire sobre cuatro altas patas de hormigón y casualmente en primer plano aparecen varios autos Cadillac, con brillantes remates decorativos:

El Theme Building del aeropuerto internacional de los Ángeles (1961) fue diseñado por Pereira & Luckman Architects. Sus dos arcos enormes y su forma de platillo volante lo han convertido en un emblema del diseño (Wilhide, 2019:467).

Ídolo, araña, mascota, icono, (entre otras ‘lecturas’) una explicación semántica del Juicy Salif en sintonía con el lenguaje posmoderno de Jencks (1986:50), mediante cambio de escala y disciplina, cuando nuestro estudio pasa del objeto al edificio. La “arquitectura como lenguaje” es mucho “más maleable que el lenguaje hablado” y está sujeto a “transformaciones de códigos” de poca duración. Se suele estimar que un edificio puede

“durar 300 años”, sin embargo, la manera en que la gente lo “considera y usa puede cambiar cada diez”. Jencks establece una comparativa disciplinar, pues sí se considera una “perversión reescribir los sonetos” shakesperianos, “reconvertir la poesía” amorosa en cartas de odio, hasta la lectura de la comedia como si fuese una tragedia. Sin embargo, parece culturalmente “aceptable colgar la ropa en balaustradas”, convertir una iglesia en una sala de conciertos (reutilización ya aceptada como práctica histórica, sobre todo militar = cuartel), o simplemente utilizar un edificio a diario “sin mirarlo” nunca (actualmente es lo normal):

Esto implica para la arquitectura, entre otras cosas, que el arquitecto debe supercodificar sus edificios, redundando en signos populares y en metáforas, si desea que su obra se comunique como quería y así sobrevivir a la transformación de los siempre cambiantes códigos (Jencks, 1986:50).

Además, Charles Jencks (1986:50) nos aporta una explicación semántica docente (Seminario en UCLA) en lenguaje arquitectónico posmoderno, utilizando diversas metáforas para el mismo edificio, todo él cubierto de vidrio azulado. En el pie de foto (1986:50) correspondiente al *Pacific Design Center*, Los Ángeles, 1976, de Cesar Pelli, aparecen algunas metáforas vistas en un seminario sobre “Semiótica arquitectónica”, UCLA, 1976, dibujadas por Kamran. Explica su génesis docente, pues las metáforas fueron “votadas por la clase” y se colocaron en el siguiente “orden de plausibilidad”: 1- Hangar de aviones. 2-Una moldura arquitectónica extrusionada. 3-Estación o terminal. 4- Maqueta de un edificio. 5-Almacén. 6-Un iceberg azul. 7-Una prisión. 8-Un juego de arquitectura infantil o un rompecabezas. A destacar el hecho de que tantas metáforas se refieran a “tipos de edificios reales” (por ej. “estación o terminal”), muestra que el P.D.C. de Los Ángeles tiene reminiscencias de otra arquitectura.

La explicación de Quarante (1992:278) sobre polisemia, nos permite otro acercamiento desde el diseño industrial, a este fenómeno arquitectónico. Define la polisemia como la “no-precisión del signo” debido a la “cantidad de significados” posibles para una imagen determinada y las imágenes publicitarias son un ejemplo frecuente de mensajes polisémicos. A modo de ‘regla’ general, se considera que cuanto “mayores son las connotaciones” del objeto, “mayor es su polisemia” (entre la “ambigüedad” o, por el contrario, la “exuberancia” del sentido). Cierta academicismo de la modernidad ha determinado (ya desde sus orígenes), que el diseño industrial trate de “alejarse de la polisemia de los signos” y deliberadamente rechace todo planteamiento que implique connotaciones. Los diseñadores, herederos de una tradición funcionalista que “rechazaba los símbolos” (visuales y culturales) de la burguesía del siglo XIX, tenían como principio

(casi ético) la indestructible relación “forma / función” y consecuentemente “rechazaban la ornamentación”. Estas concepciones ideológicas se han manifestado concretamente en los objetos de la Bauhaus y fueron defendidas (con gran influencia) por los diseñadores de la “*Gute form*”, al efecto recordamos como Dieter Rams ya nos presentó los 10 principios del buen diseño (Burkhardt, 2019:137).

Jencks (1986:46) ofrece varias lecturas semánticas (polisemia), utilizando diversas metáforas para el mismo edificio de Le Corbusier. Considera que el “uso más eficaz de una metáfora sugerida” entre todos los que ofrece la arquitectura moderna es el de la capilla de Ronchamp de Le Corbusier, que se ha comparado a todo tipo de cosas, desde las “casas blancas” de Mikonos al queso suizo.

Parte de la fuerza es que sea tan sugerente, que pueda significar tantas cosas diferentes a la vez. [...] Por ejemplo, un pato se ve vagamente sugerido en la fachada sur, pero también podemos ver un barco, y muy apropiadamente unas manos unidas en oración. Los códigos visuales, que aquí abarcan significados tanto elitistas como populares, funcionan en gran parte a nivel inconsciente (Jencks, 1986:46).

Quarante (1992) hace referencia a Baudrillard, que explicará una deriva de la polisemia a la monosemia en relación con el diseño industrial:

El diseño nace del proyecto de síntesis entre la forma y la función en el campo de los objetos industriales. Había que eliminar las formas irracionales para conceder al objeto su objetividad, su equilibrio interno, lo cual al mismo tiempo sería su belleza (Quarante, 1992:278).

El diseño actual aparece muy marcado por esta ideología, pues el diseñador “rechaza los excesos de la estética”, por si acaso pudiera inducir a cierto deseo de decorar su producto. En consecuencia, según Quarante (1992:278), la “sensibilidad estética” del diseñador ha tenido tendencia a desplazarse “hacia una monosemia” en el sistema de los objetos. Como conclusión operativa: los productos de diseño son “concebidos para la masa” y, con el objetivo de que sean comprendidos mayoritariamente, su “vocabulario formal” se ha separado voluntariamente de los sistemas de gran “carga connotativa” (optando por la simple denotación).

La lectura múltiple también tiene alguna limitación, aquella establecida oficialmente por el autor, por ejemplo, Le Corbusier solo reconoció ‘oficialmente algunas metáforas para Ronchamp. Jencks (1986:48) señala como “leemos las metáforas inmediatamente” sin molestarnos en dibujarlas (como hemos citado), y la habilidad del artista depende de su capacidad de “evocar nuestro gran almacén” de imágenes visuales

“sin que nos demos cuenta” de su intención. Le Corbusier “solo admitió dos metáforas” de Ronchamp, y ambas son esotéricas: una es “la acústica visual” de las paredes curvas, que según él dan forma a los cuatro horizontes como si fueran sonidos respondiendo en antífona, y la otra es la forma de “caparazón de cangrejo” en el techo. No obstante, como ya hemos apuntado (a partir de dibujos) el edificio tiene “muchas más metáforas” que éstas, tantas que está supercodificado, “saturado de posibles interpretaciones”. Esto pone en evidencia por qué críticos como Pevsner y Stirling han encontrado el edificio tan desconcertante, y otros lo han encontrado tan enigmático.

Esta historia del cangrejo tiene más trasfondo narrativo / semántico, incluso aparece con ciertas implicaciones creativas surrealistas, que apunta Decio Guarigli (2003:19) cuando estudia la denominada “mesa de Cap Martin”. Nombre que corresponde a la playa donde murió Le Corbusier y además tenía su cabaña de veraneo, sobre esta mesa depositaba Le Corbusier sus inspiradores hallazgos en la playa (conchas, piedras, maderas, etc.). Se trataba de un “conjunto heteróclito” de “objetos premonitorios” de otras obras posibles, un pensamiento prodigioso (digno de una “asociación hipnagógica”) que en “1957 transforma un caparazón de cangrejo” corriente encontrado en *Long Island* en 1947 en el antepasado del volumen de una “cubierta magnífica en Ronchamp”. Se trata de una conocida anécdota creativa narrada por Le Corbusier, donde la “transformación ocurre encima de una mesa”, por la “proximidad imprevista” de una “cosa con una idea”, que no deja de recordarnos a la ya citada mesa de quirófano de Lautréamont.

No obstante, respecto a la polisemia, la cultura italiana del diseño ha cambiado de paradigma. Quarante (1992:280) destaca la aportación de Sottsass, que participa en un fenómeno que devolvería a los objetos de serie una “nueva cultura, otra identidad”, y que según este diseñador italiano aportaría “la posibilidad de una lectura sensorial directa”. Por lo que es indispensable “tomar en consideración el valor simbólico” de los productos e “integrarlo como un dato”. El “devenir cultural” de los objetos que nos rodea lo reclama y, como subrayaba M. Starling, “ha llegado la hora de que los diseñadores les den un poco de alma”. Ya no parece posible escapar de ese campo “simbólico y cultural”.

Recordemos la autoridad rompedora de Ettore Sottsass (1917-2007) en la cultura italiana del diseño. Bürdek (1994:355) lo presenta como arquitecto y diseñador italiano, que desde 1948 trabaja para Olivetti. Está considerado como el “padre espiritual de la cultura pop” y luego también de “la contracultura” en el diseño. Fue cofundador del estudio Alchimia e impulsor del movimiento Memphis en Milán.

Sottsass tiene gran relevancia cultural y antropológica en el diseño, con una carrera de casi medio siglo. Los Fiell (2000:657) lo describen como “nómada cultural”, por su planteamiento del diseño casi “antropológico”. Ha tomado referencias tanto de la “cultura popular” como de “otras culturas”, además de inspirarse en sus experiencias personales. Fue uno de los diseñadores que lideraron el “diseño radical” en los setenta y el principal exponente en diseño del posmodernismo de los ochenta. Su obra de amplio espectro, abarca desde “lo poético hasta el colorido” exuberante, pero siempre “cuestiona algo” y nunca se ha podido calificar a su producción de aburrida o insulsa. En 1994, el Centre Georges Pompidou organizó una “gran retrospectiva” de la obra producida por Sottsass, durante cuarenta años de una notable y controvertida carrera.

Al respecto debe recordarse la contemporánea influencia del diseño italiano en el francés, sin olvidar los referentes culturales propios, especialmente relevante la aportación de los filósofos posmodernos. Bürdek (1994:106) señala como a “principios de los años ochenta”, la evolución del “diseño en Italia influyó también en Francia”. A considerar ciertos grupos de jóvenes diseñadores por ejemplo Nemo o Totem, o Pascal Morgue y Philippe Starck que ahora son mundialmente reconocidos y son figuras ejemplares del diseño francés. Bajo la “influencia de filósofos posmodernos” como Jean-François Lyotard o Jean Baudrillard se realizan proyectos de muy diverso tipo en los que “combinan materiales bien diferentes” (hormigón y plástico, cristal y hierro) incluso materiales nobles y materiales pobres.

La filosofía icónica del Juicy Salif de Starck, versa entre la contemplación y el ritual, fluctuando entre material pobre (aluminio) y material noble (versión chapada en plata), pero siempre desde la alta cultura. Julier (2010:103) propone algunos interrogantes sobre este objeto, si es “para usar, o solo para contemplar” e incluso si habría que colocarlo en el armario de la “cocina, o en las estanterías del salón”. Al constatar el ejercicio de las “habilidades psicomotrices tácitas” que implica su uso se “convierte en un ritual”, comparable a la preparación de los dulces navideños. En cualquier caso, se trata de un acontecimiento que implica unas “connotaciones de tiempo, repetición y familiaridad”.

A valorar la complicidad con la cultura italiana del diseño, destacando la inestimable colaboración de Alberto Alessi, fabricante del Juicy Salif, un objeto empático. Morteo (2009:372) se hace eco de alguno de los fundamentos de la apuesta empresarial de Alberto Alessi, como la convicción de que el diseño puede “responder a la necesidad” de establecer “relaciones afectivas y participadas” entre objetos y personas, que evidentemente cumple el diseño de Starck.

Este enfoque se contrapone con el cambio de paradigma anunciado por Quarante (1992:280). La valoración comunicativa es indispensable y el objeto del diseño forma parte del sistema cultural, etnológico y sociológico. Se destaca como la nueva voluntad de “des-connotación” de los productos, esta “súper-funcionalidad” reenvía, (voluntariamente o no), a una retórica. El “voluntario despojo” de los objetos y productos llamados “de diseño” es no obstante reconocible, le dota de identidad, y así es cómo el diseño contribuye a la “creación de su propio estilo”. Además, se considera importante el trabajo desde una “óptica comunicativa”, puesto que el objeto forma parte de un “sistema cultural, etnológico y sociológico” que conviene tener en cuenta. De manera que la “estética no quedaría reducida al aspecto connotativo” del mensaje, sino que la información cognoscitiva, lógica, sería parte “integrante del resultado estético”.

Precisamente para la consecución del apropiado resultado estético, encontramos como Starck utiliza algunos ecos del brillo metálico característico del estilo aerodinámico (apoteosis del aluminio). En la estela del histórico brillo metálico (plateado) en los objetos de culto doméstico, que tiene valor como signo, representando los gustos culturales. Además, para Starck el Juicy Salif es propiciador de la práctica ‘filológica’ en la cocina, por parte de la novia y la suegra. Julier (2010:103) aprecia referentes históricos en el brillo metálico, que inserta al exprimidor en la línea de una tipología específica de “objetos plateados” que parecen reservados al armario de los “objetos especiales”. Desde el siglo XVII, los “accesorios domésticos de plata” han cumplido varias funciones, así los objetos de plata también tienen un “valor simbólico” (en tanto reliquias o regalos), que refuerza los “lazos de parentesco” (o al menos afinidad). Por último, tiene un “valor como signo”, al representar los “gustos culturales” de su propietario. Starck se expresa en un sentido similar⁹³:

Éste no es un exprimidor muy bueno, pero es que no es esa su única función. Tenía la idea de diseñar algo que pudiese regalarse a una pareja cuando se casan. Así, cuando los padres del marido vayan a casa, el padre y el hijo se sentarán en el salón a ver la televisión y tomarse unas cervezas, y la esposa y su suegra lo harán en la cocina para conocerse mejor. Entonces la novia dirá “mira que me han regalado” (Julier, 2010:103).

Curiosamente, con anterioridad (1964) Barthes se interesa por la naranja, incluso antes de hacer el zumo, tomando en consideración la simple relación simbólica entre el objeto y su significado. Barthes (1993:251) apunta que dentro de la “relación simbólica entre el objeto y su significado” un caso de relación simple es el de todas las “relaciones *desplazadas*”, se trata de un “objeto percibido en su integridad” (o dado en su integridad,

en el caso de la publicidad) “no significa sino por medio de uno de sus atributos”. Como ejemplo una naranja, aunque representada en su integridad, no significará más que la “cualidad de *jugoso y refrescante*”: lo significado por la representación del objeto es lo *jugoso*, “no todo el objeto”; hay pues un “desplazamiento del signo”.

Respecto a otra cualidad de nuestro objeto, en paralelo al brillo tenemos, la forma de lágrima / gota ‘que colma el vaso’ de los significados dobles, masculino y femenino, popular y exótico (árabe), útil e inútil. Julier (2010:104) aprecia ciertas referencias visuales con “atributos corporales masculinos y femeninos” combinados (alternando, como ‘masculino’ conjunto vertical y medio limón ‘femenino’). También es cierto que su forma y material recuerdan la imaginería de la “ciencia ficción” de los años cincuenta (de autores como Buck Rogers), precisamente una década en la que se empezaba a utilizar el “aluminio para los objetos de uso diario”. En otra lectura semántica, la cabeza en “forma de lágrima” tiene reminiscencia de algunos detalles de la “arquitectura árabe” (tardo medieval), algo reforzado por su nombre (Juicy Salif). Por lo tanto, aparecen referencias parejas: tanto “populares como exóticas”. Ni masculinas ni femeninas, sino ambas. Es un objeto “útil e inútil” a la vez. “Refinado y de poca calidad”. Un objeto para ser mostrado, que al mismo tiempo “no combina bien” con ningún otro, dada su singularidad.

Por otra parte (‘exprimiendo’ el Juicy Salif), la naranja (aunque no el limón) y la cerveza son ejemplos que Roland Barthes utiliza para explicar el deslizamiento del sentido, aludiendo a ciertas operaciones lingüísticas que implican una definición paradójica del objeto, en la que las cualidades pasan por ser su signo. Estas referencias proceden de la conferencia titulada *Semántica del objeto*, pronunciada en septiembre de 1964 en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de “El arte y la cultura en la civilización contemporánea”. Barthes (1993:252) considera ciertos tipos de “significaciones metonímicas” muy frecuentes en el mundo de los objetos. Se trata de un mecanismo muy importante, porque el “elemento significante es entonces perceptible” (lo recibimos de una manera perfectamente clara) y sin embargo está en cierta manera “anegado, naturalizado”, en lo que podría llamarse “el estar-*ahí* del objeto”. Por ejemplo:

Cuando se presenta una cerveza, no es esencialmente la cerveza lo que constituye el mensaje, sino el hecho de que está helada; hay también desplazamiento no por metáfora sino por metonimia, es decir por deslizamiento del sentido. [...] Se llega de esta manera a una suerte de definición paradójica del objeto: una naranja, en este modo enfático de la publicidad, es *lo jugoso más la naranja*; la naranja está siempre allí como objeto natural para sustentar una de las cualidades que pasan por ser su signo (Barthes, 1993:252).

⁹³ Lloyd Morgan, Conway, *Starck*, Nueva York, Universe, 1999, p. 9.

Observamos como Guy Julier añade al estudio del exprimidor de Starck alguna referencia antropológica de Lévi-Strauss (recordar nuestra referencia en los vaqueros citados por Le Brun), para reforzar este juego de contrastes, que ya hemos subrayado (contrastos cromáticos de Itten). Aunque como “objeto anómalo” el Juicy Salif va más allá y transgrede la división binaria. Julier (2010:104) estima que precisamente son sus anomalías (contrastos de identidad) las que pueden hacerlo tan fascinante, así Lévi-Strauss⁹⁴ afirmó que, como norma general, en Occidente, estructuramos nuestro mundo entorno a “opuestos binarios”, para “dar sentido” a las cosas: masculino-femenino (también cultura-naturaleza, o domesticado-salvaje). Cada uno de ellos actúa como el “otro” para el polo opuesto de la dicotomía. No obstante, existen “categorías anómalas”, que “transgreden esa división binaria”, lo que los hace especialmente interesantes (para bien y para mal). A menor escala, quizá el Juicy Salif funciona como un “objeto anómalo”.

Con este objeto anómalo de Starck podremos constatar un cambio de categoría conceptual, que se eleva hasta el alto diseño, con la participación de Bourdieu e incluso con referencia a la concepción estética de Kant.

Pero antes apreciamos otro paradigmático cambio significativo, el de categoría / calificación iconográfica, pues Julier (2010:104) lo considera un claro exponente del *zeitgeist* de los años ochenta, un sinónimo de excesos y arrogancia, con desmesurado precio (altísimo como sus largas patas que se clavan). Julier (2010:104) equipara un par de excesos del diseño, la tetera silbadora (*Kettle with a Singing Whistle*) diseñada en 1983 por Richard Sapper y el exprimidor Juicy Salif (ambos producidos por Alessi), este “se ha convertido en sinónimo de los excesos y de la pretenciosidad de los 80”; además se ha “criticado mucho” a ambos por su “altísimo precio con relación a su funcionalidad”.

Por su parte el gurú del diseño sir Terence Conran⁹⁵ afirma que el Juicy Salif es “intrigante, táctil, deseable” y aunque “te salpica de zumo la camisa”, es un objeto lúdico, “divertido de usar”. Julier (2010:104) también hace referencia a la opinión del “coleccionista de diseño” Craig Allen⁹⁶, quien con más sobriedad, sugiere (sencillamente) una lectura semántica añadida, “tiene más connotaciones que el mero hecho de exprimir el zumo de un limón”.

Sobre los excesos de los 80, Morteo (2009:368), desde la cultura italiana del diseño, nos recuerda la cadencia trepidante del diseño en esta época de abundancia, que

⁹⁴ Lévi-Strauss, C., *The Raw and the Cooked*, trad. de John and Doreen Weightman, Londres, Cape, 1969.

⁹⁵ Conran, T. (citado en Sweet, Fay, *Alessi: Art and Poetry*, Londres, Thames & Hudson, 1998, p. 36).

⁹⁶ Allen, C. (cit. en Russell, Beverly, “Starck Raving Genius of Design”, *Graphis*, núm.52, 1996, pp. 30-41).

potencia la pluralidad de lenguajes en un contexto desenfadado. En el epígrafe *La edad de la abundancia. Europa, años ochenta*, se apunta que a finales de los ochenta de repente el diseño se abre a las “experiencias más diversas”. Se producen “imágenes a ritmo frenético”, se experimenta la “libertad formal” fundamentada en unos “materiales fáciles de manipular”, gracias a tecnologías más avanzadas. Fue un feliz periodo de abundancia, protagonizado por “múltiples lenguajes”, que reflejan perfectamente los “estilos de vida relajados y opulentos” de unas “nuevas clases acomodadas”, que se presentan como: “creativas y desenfadadas”.

Esta multiplicidad de lenguajes de los 80 hace que todo sea posible, que puedan convivir diferentes tendencias y, como nada está prohibido, la decoración ya no es pecado (como lo era para Loos, Bauhaus, etc.). Surgen rituales de consumo donde se pueden venerar ídolos / iconos estelares como el Juicy Salif de ‘STAR-ck’. Morteo (2009:368) lo entiende como un mundo que parece “conformarse con un efímero presente”, donde no aparece claramente una “dirección a la que apuntar”. Se puede “hacer de todo”: recuperar con ironía los estilos del pasado (como Venturi); crear para la producción “en serie”; jugar con las sugerencias de un “futuro de ciencia ficción”; redescubrir el “lujo de una nueva artesanía” (artístico-tecnológica); abandonarse a las ilusiones de un “renovado gusto por la decoración”. En conclusión, más que posibilitar nuevas funciones, el diseño parece encaminado a “crear la escenografía” (artes aplicadas / diseño de interiores) para sofisticados “rituales de consumo”.

En contraposición conceptual (otro contraste más en nuestro discurso) a este alto diseño, Munari valora una docena de objetos corrientes de diseño anónimo. En *¿Cómo nacen los objetos?* estos elementos intemporales (al margen de modas) y sin status simbólico son justamente aquellos que para el diseñador italiano (con gran influencia docente) son verdadero diseño: Munari (1983:111) propone un inexistente (e imposible) *Compás de Oro para desconocidos* que premie otro tipo de diseño. Antes de diseñar, el término diseño servía para identificar una correcta producción de objetos, que responden a “funciones necesarias”, dichos objetos “ya se fabricaban” (afortunadamente siguen fabricándose), y cada vez son mejorados a partir de los materiales y las tecnologías empleadas sabiamente. Son sencillos “objetos de uso cotidiano”, habituales en las casas (también en los lugares de trabajo), y la gente los sigue comprando porque “no hacen casos de las modas.” También carecen de cualquier problemática relaciona con “símbolos de clase”, son objetos bien proyectados y “no importa por quien” (autoría insignificante). Este es el “verdadero diseño”.

Se ofrecen unas referencias óptimas para un conocido diseño anónimo con varios fabricantes, un objeto metálico práctico, exacto y esencial, de coste moderado, al margen de modas, de duración ilimitada y con apoyo en tres patas (y no es el Juicy Salif). Munari (1983:112) nos redescubre el *Atril con trípode para instrumentales*, cuyo “autor es desconocido” y tiene varios fabricantes, con un “coste moderado”. Su funcionalidad se basa en un sencillo sistema de dos tubos y la varilla que sujeta el atril, que van introducidos uno dentro de otro, y deslizándolos se pueden “regular a distintas alturas y fijar” con dos palomillas de rosca (ningún ruido). Además, la inclinación del atril es regulable y el trípode de apoyo permite la máxima estabilidad del objeto. Ergonómicamente es correcto y aunque los acabados no son muy perfectos, si son suficientes. Su manejabilidad es óptima:

[...] los movimientos de las piezas desde su posición de plegado a abierto son fáciles y seguros. Fácilmente transportable, dado además su poco peso. Duración ilimitada. Ausencia de elementos de moda, por tanto, un objeto exacto y esencial. Los precedentes eran de madera, aparatosos, pesados y no portátiles. Por consiguiente, este trípode es una solución útil y práctica (Munari, 1983:112).

Posteriormente Julier (2010:105) también plantea este contraste, entre el diseño anónimo y la alta cultura, y pone como ejemplo la cremallera. Partiendo de la certeza de que el Juicy Salif de Starck no encaja claramente (aunque brille) en “ninguna tipología histórica”, es interesante valorar cómo encaja en las “jerarquías contemporáneas” del diseño. Esta escala presenta en uno de sus extremos, la concepción antes presentada por Munari, el “diseño anónimo”, una categoría en la que los objetos (también los espacios) y las imágenes son “concebidas y modeladas por profesionales” (o por individuos con otra formación que “adoptan la función del diseñador”), en los que “no se reconoce” formalmente “el sello personal” del autor. Según los estudios de Robert Friedel⁹⁷ y también los de Henry Petroski⁹⁸ los lápices y las cremalleras pueden verse como ejemplo de “diseño anónimo”, después de haber sido sometidos a un meticuloso “análisis histórico”.

Julier (2010:105) sitúa en el extremo opuesto de la escala al “alto diseño”, en el que el reconocimiento de la autoría del objeto y su precio de venta son claves para establecer sus “credenciales estéticas y culturales”.

⁹⁷ Friedel, R., *Zipper: An Exploration in Novelty*, Nueva York, Norton, 1994.

⁹⁸ Petroski, H., *The Pencil: A History of Design and Circumstance*, Nueva York, Alfred, A. Knopf, 1996.

Juli Capella (2010) estudia la cremallera en *Así nacen las cosas*, texto en el que podemos apreciar que el anonimato es relativo y que la narrativa / descripción nos ayuda a redescubrir este objeto tan cotidiano, concretamente en el epígrafe *Cremallera, un prodigio mecánico*:

No hay gesto más erótico (siendo sin embargo tan ingenieril) como bajar la cremallera de un vestido. No fue tarea fácil conseguir ese suave desplazamiento que deja aflorar la piel. Fueron necesarias cientos de patentes desde 1850. Primero ganchos que se encajaban en agujeros, luego piezas macho y hembra, hasta que finalmente, en 1914, Gideon Sundbäck dio con un sistema comercializable (Capella, 2010:42).

Más allá del macho y la hembra (como el Juicy Salif, según Julier) la clave de la cremallera fue diseñar una “única pieza, o diente”, que tiene un “hueco debajo” y un “saliente arriba” (macho / hembra integrados), este se va encajando con otra pieza contigua hasta cerrar de “forma simétrica”. Una “pieza en forma de Y” (aunque no la reivindican los ya citados diseñadores franceses Véronique Malcourant y Jean-Michel Cornu) con una anilla sirve para “encajar o desencajar” esos dientes tirando hacia un extremo u otro.

La cremallera tiene diferentes lenguajes en su desarrollo, que van de la seducción a ‘la oficialidad’. Capella (2010:42) rememora la historia lingüística del “artilugio” llamado primero *zip fastener* (algo así como “cierre con zumbido”) en inglés, luego simplemente *zipper* y *ferme tout* o *éclair* en francés, no nació para ayudarnos a “concluir una noche seductora”, sino para cerrar “sacas de correos” con rapidez. Más tarde se incorporó a las botas militares y posteriormente a la indumentaria, pero con el gran inconveniente de que “cada vez que se lavaba” una prenda, había que “descoserle la cremallera” para que esta “no se oxidase”. Afortunadamente luego se pudieron fabricar las cremalleras en “metales inoxidables o en plástico”.

La seducción incluso culminaría en cierta ‘erótica del diseño’, (Oriol Bohigas, *Proceso y erótica del diseño*, 1972). Con implicaciones tanto femeninas como masculinas, nos reencontramos incluso con los vaqueros en una deriva distinta a la que interesó a Le Brun (‘caída’ de pantalones en los afroamericanos arrestados y privados del cinturón). Capella (2010:44) en el sonoro epígrafe *Cremallera, ¡zzzziiiiiiiiipppp!* indica como el novedoso sistema de cierre se convirtió en un “signo de modernidad”. Schiaparelli, la “modista surrealista” amiga de Salvador Dalí, usó las cremalleras como “leitmotiv” y elemento “ornamental”.

Pero quien proyecta la cremallera a su cima sensual es Rita Hayworth en *Gilda*, que utiliza su atasco como arma seductora. Más vulgar fue Andy Warhol, quien diseñó en 1971 la portada del disco [edición limitada] de los Rolling Stones *Sticky Fingers*: una foto de la bragueta de unos tejanos, con una cremallera de verdad que, al abrirla, mostraba la imagen de unos calzoncillos (Capella, 2010:44).

En España, el franquismo censuró la portada del disco con cremallera, “sin necesidad de poner botones”, sino cambiando la foto, apunta Capella (2010:42)

Este nivel de fetichismo sintoniza con el existente en los años setenta, cuando se produce un fenómeno de historización en la cultura del diseño, en el que participan estrellas vivas como Warhol, pero también otras como Gaudí o Le Corbusier. Julier (2010:107) observa como los objetos están sujetos al fetichismo, en tanto que se “imbuyen mágicamente” de las “condiciones sociales” de su producción, en este sentido los “clásicos del diseño” aumenta estos procesos de reificación (sobre los que Walter Benjamin tendría mucho que decir). En el caso de Coca-Cola, “la propia multinacional” ha puesto especial empeño en venderse como marca histórica, al mostrar en las latas, “dibujos de las antiguas botellas” de la compañía. Como parte de este proceso de historización, desde los “últimos años setenta”, varias compañías internacionales de muebles, entre ellas Aram, B.D. Ediciones de Diseño, Cassina, Knoll, Santa & Cole, han “reeditado modelos históricos”. Particularmente asociados (‘representativos’) a “diseñadores emblemáticos” como Antonio Gaudí, Le Corbusier y Marcel Breuer. Al “alinearse con estas reconocidas figuras” históricas, las “corporaciones se introducen” también en su prestigio ‘vanguardista / clásico’.

Alessi se suma a esta revalorización de la historia y fabrica clásicos del diseño, entre los que aparecerá el Juicy Salif, ya como clásico de culto. Julier (2010:107) señala como desde “comienzos de los ochenta”, Alessi empezó a “fabricar diseños históricos” como el juego de té de 1925 de Marianne Brandt (diseñadora de la Bauhaus). Por lo que no es de extrañar que el Juicy Salif (diseñado por ‘el francés’ Starck y fabricado por ‘el italiano’ Alessi) se describiese años después por Fay Sweet⁹⁹ (según Julier) como un objeto que “llevaba el diseño hasta nuevos límites, convirtiéndose al instante en un clásico de culto.”

No debe olvidarse la importancia de los empresarios italianos (ya citada) para el desarrollo de la carrera estelar de Starck, en este sentido el Juicy Salif (ídolo / mascota arácnida) es impensable sin la complicidad de Alberto Alessi. El arquitecto italiano Enrico

⁹⁹ Sweet, F., *Alessi: Art and Poetry*, Londres, Thames & Hudson, 1998.

Morteo (2009:372) en el epígrafe *Alessi, un taller contemporáneo. Italia, años noventa*, reitera como la convicción de que el diseño puede responder a la necesidad de establecer “relaciones afectivas” (y participadas) “entre objetos y personas”, está en la base de la apuesta empresarial de Alberto Alessi. Su estrategia es construir (casi literalmente) un “mundo de ensueño”, y aprovecha el “tirón mediático” de grandes arquitectos, a quienes pide que diseñen objetos como si se tratara de “pequeños edificios” (concepción cuestionada desde la filosofía estética japonesa *wabi-sabi*, como vimos). Por otro lado, Alessi crea una nueva línea de productos de plástico junto a Stefano Giovannoni: un “coste bajo” a cambio de un “elevado nivel de empatía”. Casi como si “salieran de un cómic”, los objetos de Giovannoni son verdaderos personajes (figurativos) que a modo de mascotas (como la ‘araña’ Juicy Salif) llenan la cocina y la casa de “compañeros de juegos”.

El concepto de alto diseño otorga un aura de mayor importancia a las señales emitidas por ciertos objetos, incluso producidos en serie. Julier (2010:107) observa como los objetos se convierten en señales del alto diseño, a través de su asociación con un “complicado sistema” de difusión y distribución. Alude a la reputación de Walter Benjamin (en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, 2018) y su afirmación de que el desarrollo de “sistemas para la producción en serie” de imágenes, como la imprenta a color, “no devalúa el original”, sino que le “otorga un aura de mayor importancia.” Esta tesis explicaría el hecho de a pesar de la “expansión masiva” de libros de arte, el “público continúa yendo a las galerías”. En consecuencia:

Desde los años ochenta se han difuminado las distinciones entre el objeto de diseño expuesto en un museo y el objeto de diseño exhibido en una tienda; la compra de un artículo producido en masa es una manera de tomar prestada parte del aura del original (Julier, 2010:107).

En este sentido Walter Benjamin (2018:11) se retrotrae aún más en la historia, hasta el período clásico. Recuerda que, por principio, la “obra de arte siempre ha sido reproducible”, pues lo que unos hombres han hecho, “otros pueden volver a hacerlo”. La réplica ha sido una práctica habitual de los aprendices de cualquier oficio o arte, pero también se ha utilizado como ejercicio de los maestros, para “difundir” sus obras (maestras), o de otros, por afán de lucro. No obstante, la “reproducción técnica es otra cosa”, y se ha practicado intermitentemente a lo largo de la historia. Siempre ha estado sometida a limitaciones, de hecho, los griegos solo conocían “dos técnicas de reproducción” (la fundición y la acuñación). Por lo tanto, “bronces, terracotas y monedas” eran las únicas obras que sabían “reproducir en serie”. Todas las demás eran obras únicas que por definición “no podían reproducirse técnicamente”. Tiempo después el grabado en

madera o xilografía, permitió por primera vez “reproducir técnicamente el dibujo”, mucho antes de que la imprenta hiciera lo mismo con la escritura (con la importante aportación de los tipos móviles).

Alessi consigue una difícil combinatoria surgida de aquellos años 80, que citamos como la edad de la abundancia y de gran libertad creativa. En los noventa consigue cuantiosos beneficios empresariales sin perder la libertad de un taller experimental, que puede aunar el símbolo de prestigio y un toque *kitsch* renovado (Moles ya nos fundamentó). Morteo (2009:372) estima que Alessi tuvo que ceder en ocasiones a la tentación de presentarse como un símbolo de prestigio, y pese a alguna concesión al “nuevo gusto kitsch”, el empresario italiano consiguió un auténtico “taller experimental”. Fue capaz de obtener “cuantiosos beneficios” y sorprendentemente “sin perder la libertad”, fue un “observatorio privilegiado” desde el que ver las transformaciones del diseño contemporáneo y adaptándose a ellas (incluso propiciándolas).

Guy Julier se interesa por el consumo del alto diseño posmoderno, del que forma parte Alessi, y estudia los vínculos entre ocio, consumo y distinción social a partir de los trabajos de Thorstein Veblen¹⁰⁰, desarrollados posteriormente por Pierre Bourdieu¹⁰¹ que hace un análisis sobre las preferencias del público francés. Julier (2010:111) explica cómo Bourdieu desarrolló su estudio pionero mediante un “análisis cualitativo y sistemático” de los gustos y las “preferencias del público francés”; para ello adoptó, como “punto de partida” (fundamento), la idea de que las “relaciones sociales son”, en primer lugar, “culturales y no económicas”. Es decir, que tanto lo que tenemos, como lo que “hacemos en nuestro tiempo libre” (equiparándose), nos define (en cuanto a clase social) mucho más de lo que lo hacen nuestros trabajos.

En paralelo, insertamos otro análisis semántico con interés pedagógico, que también procede de la cultura francesa. Danielle Quarante interpreta las tres dimensiones del producto, como la dimensión sintáctica, la semántica y la pragmática. Jakobson desde la lingüística aporta seis funciones principales, la primera denotativa asociada a lo real y la segunda asociada a las connotaciones. Quarante (1992:274) empieza por valorar el trabajo de C.S. Peirce, quien ha destacado ampliamente la dependencia entre las “tres dimensiones del producto”, unas categorías analíticas que están relacionadas y “dependen jerárquicamente las unas de las otras”. Por otra parte, indica que, en lingüística, se han

¹⁰⁰ Veblen, T., *The Theory of the Leisure Class*, Londres, Unwin, 1970.

¹⁰¹ Bourdieu, P., *Distinction : A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge -MA-, 1984.

propuesto numerosas “clasificaciones funcionales”, destacando la de R. Jakobson¹⁰², que distingue seis funciones principales (que iremos desglosando) interesándonos especialmente en la primera su aspecto real y en la segunda las connotaciones:

1. *El mensaje denotativo, referencial*. Esta función informa sobre lo real, sobre la concordancia entre el objeto y el mensaje. Ejemplo: un disco de señalización de carreteras que informa sobre la prohibición de adelantar (cognoscitivo, objetivo).
2. *El mensaje emotivo o expresivo*. Esta función establece las relaciones entre el emisor del mensaje y el mensaje. Se trata del campo de las connotaciones que pone en juego el emisor y de la manera estilística con la que puede traducirse una información (Quarante, 1992:274).

A este respecto, conviene recordar la pedagógica referencia lingüística de Enric Redal, subrayando la objetividad asociada al significado denotativo y la subjetividad asociada al significado connotativo. Redal (2005-L1:219) respecto al *Significado denotativo* indica que las palabras tienen un significado léxico o gramatical, que es el que registran los diccionarios, es un significado objetivo, que comparten todos los hablantes. Como ejemplo, el significado denotativo de *aire* es el de “masa gaseosa que envuelve la Tierra”. Respecto al *Significado connotativo* indica que las palabras pueden tener otros significados que suelen guardar relación con lo que ese término “sugiere o evoca a cada persona”: alegría, nostalgia, furia. Ese significado subjetivo se conoce como significado “asociativo o connotativo”. Como ejemplo, la palabra *aire* puede significar para unas personas vida, libertad, etc. y para otras, desorden, frío, etc.

Bourdieu literalmente saca jugo semántico al limón, como apunta Julier (2010:111) que distingue cómo el interés de Bourdieu no estaba centrado en exclusiva “en qué compraba” (o hacía) la gente, “sino cómo establecía distinciones” entre los diferentes tipos de “bienes culturales”. Desde este planteamiento la distinción se convierte en un concepto clave: “denota tanto el proceso de identificar las diferencias como el modo” en que los productos (y sus significados) se usan para alcanzar una diferenciación. Con este esquema, Bourdieu trazó las “categorías de alta cultura, media y baja”. El proceso de distinción requiere de lo que se llamó “capital cultural”, que consiste en la capacidad de “distinguir entre lo culto y lo vulgar”. Finalmente, Bourdieu utiliza la idea del “habitus” como concepto que engloba las acciones individuales y las relaciones sociales, a través del “ejercicio del gusto y el capital cultural”. Julier (2010:111) interpreta esta concepción de Bourdieu en el contexto del diseño, donde “el hábito es un concepto muy útil” (aunque a menudo se confunde con el “estilo de vida”), puesto que se valoran actividades cotidianas

¹⁰² Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, traducción francesa, París, Col. de Minuit, 1969.

no explícitas. Se refiere a actividades tan habituales, como “exprimir un limón” (vinculando éstas con el cuerpo), mostrando con ello que los procesos de distinción y el “capital cultural” se representan y se demuestran. La “postura física” que adoptamos “al exprimir el limón”, la facilidad o autoconciencia que experimentamos al hacerlo son “expresiones de nuestra cultura” y educación.

Las siguientes funciones principales (3 y 4) de Jakobson, interpretadas por Quarante (1992:275) se interesan por las motivaciones del receptor, buscando su implicación, y luego por el mensaje poético, que en tanto signo insiste en el aspecto denotativo ya citado:

3. *El mensaje connotativo, implicativo o conminatorio.* Esta función se establece sobre las relaciones entre el mensaje y el receptor. Supone opciones que tendrán en consideración las motivaciones del receptor para obtener de él una reacción.

4. *El mensaje poético.* Esta función establecerá una relación en el propio interior del mensaje. El mensaje es en sí mismo un símbolo, un signo (Quarante, 1992:275).

Bourdieu se basa en la concepción estética de Kant para definir el ‘exquisito’ alto capital cultural, que Julier (2010:111) entiende como como expresión del “gusto de la clase dominante”, y que Bourdieu la contrastó con la estética “anti-kantiana”. Por otra parte, la estética kantiana difiere del énfasis que Veblen pone, en una forma de consumo fuertemente “conspicua” y sugiere que se trata de un acto más distante, ya que los ostentadores del “alto capital cultural” consideran que su “exhibición abierta y patente es vulgar”. Lo que implica que, su interés se centra en aquellos bienes culturales que son difíciles de apreciar, y que “no proporcionan un placer inmediato”. El consumo (en estos términos elevados), es una práctica fundamentada en la “información y la educación”. Por el contrario, la estética anti-kantiana es mucho menos “conspicua” y promete un “placer más sensual e inmediato”.

Julier toma de Peter Corrigan¹⁰³ la pedagógica comparativa referida a Kant y que Julier (2010:112) expone en un pedagógico cuadro comparativo:

Estética kantiana: Mayor capital cultural. Cultura elitista. Apropiación culta, abstracta. Basada en la mente (entendimiento). Representación como convención, esotérica, formal. Formas de expresión sutiles, distantes e in-conspicuas, legibles solo para los suficientemente cultivados o civilizados.

¹⁰³ Corrigan, P., *The Sociology of Consumption: An Introduction*, Londres, Sage, 1997, p. 29.

Estética anti-kantiana: Capital cultural inferior. Cultura popular. Placer inmediato. Basada en el cuerpo (sensualidad). Representación naturalista. Exhibición abierta de la riqueza y el consumo, legible para cualquiera (Julier, 2010:112).

En relación con la semántica, concluimos a nivel pedagógico las seis funciones principales de Jakobson, y que, desde su interpretación, Quarante (1992) se interesa por la “calidad de la comunicación” y por el lenguaje mismo en su contexto.

5. *El mensaje fático*. La función fática crea el contacto entre el emisor y el destinatario. Engendra la buena comunicación. Además, puede garantizar la calidad de esta comunicación mediante el empleo de la repetición volitiva de los signos.

6. *El mensaje metalingüístico*. Esta función es explicativa. Precisa el significado del mensaje en el caso en que existan dudas o señala en qué contexto debe leerse el mensaje (Quarante, 1992:275).

Aunque finalmente Julier (2010:111) matiza críticamente algunas consideraciones de Bourdieu a propósito del alto diseño, apreciando varios problemas al considerar la metodología y las conclusiones. En primer lugar, cuestiona el hecho de que el estudio se hizo de “modo prácticamente igual” a los estudios cuantitativos de mercado. Al utilizar este procedimiento mercantil se “dejó de lado la experiencia cualitativa” del consumo, que podría haber obtenido mediante entrevistas (o estudios sobre grupos de enfoque). En segundo lugar, cuestiona que Bourdieu aplicase los datos obtenidos sobre “grupos sociales preestablecidos”: la clase trabajadora, la burguesía, la clase alta, etc. Según Julier esto significa que “ignoró otros posibles grupos” (no hace distinciones en cuanto al género, por ejemplo). Tiene tendencia a “estereotipar los comportamientos” de los diferentes grupos como consumidores: nos presenta los gustos de la clase obrera como basados en la “elección de lo necesario”, “no contaminados por la ideología” como aprecia Don Slater¹⁰⁴. Para Julier (2010:111), según esta versión la clase trabajadora se percibe como la “auténtica humanidad”, lo que supone una concepción excesivamente romántica. Esto implica que, por extensión, los “gustos de otras clases son más elaborados”, autoconscientes y posicionales.

Danielle Quarante (1992:275) reinterpreta, para un análisis del diseño, las seis funciones principales de Jakobson y las organiza operativamente en cuatro. La autora explica que:

¹⁰⁴ Slater, D., *Consumer Culture and Modernity*, Londres, Polity Press, 1997, p. 163.

Para el análisis de productos y de objetos, deducimos de esta clasificación cuatro funciones principales, que definiremos así:

A. *Una función referencial*. ¿Qué es? ¿Cómo se ha formado? ¿Cómo se ha ordenado? ¿Cuáles son los componentes de un objeto y cómo puede ser descrito?

Y tenemos una valoración final del Juicy Salif entre la estética kantiana y la anti-kantiana. Julier (2010:112) apunta respecto a los objetos de Alessi, que en muchos de ellos se combinan (intencionadamente) atributos de la élite cultural con otros de la cultura popular. En la terminología acuñada por Bourdieu, se difumina la distinción entre la estética “kantiana y la anti-kantiana”. Como referente incontestable aparece la contribución del arquitecto estadounidense Robert Venturi al proyecto *Tea and Coffee Piazza*, (en el que participaron otros prestigiosos arquitectos). Su aportación fue una tetera, que combinaba las proporciones de la arquitectura clásica (en irónica interpretación posmoderna) con unos elementos “gráficos decorativos” netamente kitsch, pero al mismo tiempo el juego de té tiene un “atractivo sensual” inmediato. Desde un planteamiento equiparable, el Juicy Salif, debido a sus “pobres cualidades utilitarias”, obliga a pensar en él como un “objeto meramente estético”. Aunque exige un “compromiso intelectual y distanciado”, muestra una serie de referentes “formales banales”.

Contrastamos esta concepción con otra más ortodoxa del diseño, mantenemos nuestro interés por Quarante (1992:275), que sigue reinterpretando las seis funciones principales de Jakobson y las organiza operativamente en cuatro, consideramos ahora la segunda de estas, aquella que implica la noción de funcionalidad. En el análisis de productos y de objetos, apunta en (B.) *Una función técnica*, algunos fundamentales interrogantes a resolver ¿Cómo funciona el objeto? ¿En qué “principios se basa su funcionamiento”? (función de construcción).

En este sentido de progresión, apreciamos un cambio de paradigma personal, aquel que se desprende de la madurez de Starck y que es interpretado positivamente desde la cultura italiana por Morteo (2009:370) que alaba su comprensión final. Parece que obviamente ha entendido que “el mundo es más grande” que los objetos que contiene. El diseñador francés produce ideas y se muestra partidario de un “diseño alegre”, que pueda estar “al alcance de todos”, un diseño “a medida del hombre y de la mujer”, también “contra el derroche” (también de la violencia), el consumismo y el anonimato de la vida (sus diseños siempre son reconocibles). Aun así, “nunca deja de diseñar” y se dedica a objetos de amplio consumo: relojes, gafas, maletas, calculadoras, alimentos biológicos. Simultáneamente trabaja a otra escala y diseña barcos, restaurantes y clubes nocturnos.

Progresamos en la reinterpretación que hace Quarante (1992:275) de las seis funciones principales de Jakobson (condensadas en cuatro), destacando ahora la tercera, la función semántica (denotativa y connotativa) que respectivamente se interesa por la legibilidad (como ya hemos considerado a lo largo de nuestro trabajo) y también por el simbolismo:

C. Una función semántica.

-DENOTATIVA. ¿Cuál es el significado del objeto, su identidad? ¿Cuál es su grado de legibilidad, de inteligibilidad? ¿Cuál es su grado de utilidad, de dónde procede?

-CONNOTATIVA. ¿En qué me hace pensar? El objeto tiene una carga simbólica. Tiene un valor de estimación. Connota determinados cualitativos. Algunos de sus elementos se comportan como índices (Quarante, 1992:275).

A tener en cuenta por su ejemplaridad (valoración proyectiva futurible) la evolución de Philippe Starck que en su lenguaje de madurez pone de manifiesto la valoración del equilibrio, incluso entre los contrarios. Morteo (2009:370) destaca el hecho de que el mundo de Starck nos acoge siempre con una sonrisa amistosa (que también aprecia la cultura japonesa en los diseños de Mariscal), es “tranquilizador, alegre y divertido.” No obstante, advierte de cierto inconveniente, es un mundo del que, una vez que estamos dentro, resulta muy difícil salir. Podría afirmarse que más que un mundo es un universo donde se encuentra “de todo y su contrario” (recordemos la lectura del Juicy Salif como macho y hembra): “ecología y tráfico” (desplazamiento y contaminación que implica), “ética y transgresión” (compromiso e indiferencia), “ahorro y consumo” (mínimo y máximo), “lujo y democracia” (minoría y mayoría). Un difícil equilibrio, siempre frágil.

Finalmente, se propone un equilibrio de conjunto, en un sistema global donde las cuatro funciones (*referencial, técnica, semántica, de servicio*) se evidencian inseparables. Quarante (1992:275) considera que para el análisis de productos y de objetos se deben considerar todas las funciones principales, buscando una integración, necesariamente difícil:

D. Una función de servicio. ¿Para qué sirve? ¿Para quién? ¿Por qué? Se trata de la eficacia del producto, de su valor de uso.

Nuevamente estas cuatro funciones así descritas son indisociables y no pueden existir independientemente de las demás. La comprensión de un producto, su inteligibilidad, no tiene sentido más que en un sistema global en una estructura gestáltica (Quarante, 1992:275).

3.04 Cultura local / global del diseño

Apuntamos un ensayo docente en el contexto de la asignatura Cultura del Diseño compartida por las especialidades de Diseño de Interiores y Diseño Gráfico. Físicamente situados dentro de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Vitoria-Gasteiz (I.D arte), correspondiente al nivel educativo de Artes Aplicadas (Enseñanzas de Régimen Especial), equivalente al grado universitario.

Como objetivo (uno relevante, entre otros) nos proponemos el acceso desde lo particular, entendido como local, puntual y unidisciplinar, hasta una comprensión general, entendida como nacional, internacional, global e interdisciplinaria. Con una orientación hacia una concluyente aplicación creativa e incluso profesional del arte, formando parte de unos objetivos más generales del sistema educativo, que, a modo de principios o fundamentos, potenciamos con la ayuda de algunos verbos ‘activadores’ que intentan establecer unas relaciones en distintos ámbitos.

Los relacionamos con ciertos hechos a valorar como son RECONOCER el trabajo relacionado con anterioridad por otros compañeros, ANALIZAR y COMPARAR este trabajo local dentro de un marco global, también INTERPRETAR los hechos con una orientación interdisciplinar, sin olvidar la implicación creativa.

Otro nivel de relación tiene que ver con los procedimientos, como son LEER, OBSERVAR en este caso el entorno próximo, intentando aportar otra mirada, DISECAR profundizando en el análisis, para inmediatamente sintetizar e integrar los resultados, CONTRASTAR las diferentes informaciones, siempre con la apropiada distancia crítica, también MANEJAR (que no ‘manipular’) creativamente los diferentes componentes implicados.

Y por último utilizando aquellos verbos relacionados con actitudes, como DISFRUTAR, algo imprescindible para asegurar una continuidad en el proceso vocacional de enseñanza, CONCIENCIAR, VALORAR, CRITICAR en el sentido de discernimiento con sentido ético, también RECHAZAR / ACEPTAR en proporciones adecuadas, COOPERAR en cuanto integración en un equipo de trabajo, CUIDAR el patrimonio cultural, una vez comprendido, y finalmente PRACTICAR las artes aplicadas como futuro profesional.

Al considerar los objetivos y contenidos conceptuales, los hechos que se observan (con los ‘verbos’ apropiados) en el entorno más próximo, posiblemente dejen una huella que podrá estructurar un sentido crítico, que facilite el discernimiento y así normalizará la

toma de decisiones personales. Los procedimientos apuntados intentan estimular unas habilidades ‘residuales’ aplicables en su futuro profesional.

Insistiremos sobre algunos procedimientos inductivos, estableciendo una continuidad entre la percepción y el conocimiento, así partiendo de la simple observación, apuntada inicialmente por el profesor, pasaremos a la experiencia en directo de los hechos culturales. Incorporando luego unos niveles más conceptuales, ayudados por la comparación, con la indispensable ayuda de la lectura, para alcanzar cierta abstracción y generalización en la comparativa local / global, nunca competitiva. Finalmente se intenta generar unas actitudes que permitan una reacción optimizada frente a unos hechos presentes y también futuros, que incluso deberían ser también laborales y cotidianos.

En específica relación con la disciplina de Artes Aplicadas intentamos estimular ciertos valores, expandidos más allá de una ‘escolar’ intelectualización erudita: espíritu abierto, curiosidad investigadora, imaginación y creatividad con sentido operativo.

Con esta orientación aparecen términos como globalización y también interdisciplinariedad, que van a implicar la apertura de los sentidos estudiantiles hacia el entorno local que les rodea, fácilmente vivenciable como un todo común e interrelacionado. En el ámbito docente parece darse cierto consenso, apoyado por Barberá (1993), sobre el hecho de que las cosas se aprenden mejor cuando se enseñan relacionadas, entrelazando unas adquisiciones con otras.

A nivel operativo proponemos unos tipos de actividades relacionadas con la ciudad, que sean acordes con objetivos como: potenciar el pensamiento divergente orientado hacia la creatividad, y también facilitar unos elementos comparativos que permitan desarrollar el sentido crítico.

Partimos de una preexistencia documental, pues el 25 de mayo de 2017 en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium de Vitoria se presenta el proyecto del Catálogo *Made in Vitoria-Gasteiz*. Lo presenta el profesor de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Vitoria-Gasteiz (I.D arte) Eugenio Villar, responsable de coordinación y realización del catálogo, con los estudiantes de Cultura del diseño (Grado en Diseño de Interiores y Diseño Gráfico). La publicación se concibe dentro del Proyecto Hub Design Gasteiz 2017. El equipo coordinador estaba compuesto por Gustavo Candal (responsable de Hub Gasteiz), Carlos Hermosilla (diseñador y socio de Ideolab) y Miguel Nogales (profesor y coordinador del proyecto en la Easd / Adge, actual I.D arte).

El catálogo presentaría 40 empresas y 48 productos organizados en 7 grupos temáticos, ordenados alfabéticamente:

• **Automoción y transporte:** ALFARO (avión pionero), BEISTEGUI/BH (bicicletas), CIL (bicicletas), DARRACK ('primer' auto en España), IMOSA (furgoneta DKW), MERCEDES, (furgoneta *Vito*), MICHELIN (neumático 'gigante'), MOVESA (motos).

• **Electrodomésticos y menaje:** ESMALTACIONES SAN IGNACIO (batería cocina), SOLAC (plancha), UFESA (plancha).

• **Energía:** ARATZ (rodetes / turbinas Pelton), CEGASA (linternas), GAMESA (aeronáutica), GUASCOR (generador eléctrico), TALLERES SAFT (baterías eléctricas), TIFELL (caldera doméstica).

• **Máquina herramienta y ferretería:** AJURIA / ARANZABAL (m. agrícola), CEVISA (chaflanadoras), EGA MASTER (llave alavesa/inglesa), LANTEK (informática cad / cam), OCARIZ (herrajes), SAGOLA (pistola aerográfica), SIERRAS ALAVESAS (m. madera), SUPER EGO TOOLS (cortatubos), ZAYER (centro de mecanizado).

• **Mobiliario:** ASTABURUAGA (cama sanitaria), IMAT (m. urbano), OFITA (m. oficina), OSCOZ (mesa plegable), SILLA VITORIA (Industria Vitoria del Mueble).

• **Química:** LEA (jabones), TECNASA (anillas lanzamiento piloto combate), TUBOPLAST HISPANIA (envases plásticos).

• **Varios:** AREITIO (cremalleras), FOURNIER (naipes), GOYA (confitería), KAS (bebidas refrescantes), LLAMA GABILONDO (pistolas), VIUDA DE MURUA (campanas).

Nuestra propuesta se imbrica en este trabajo previo y correspondería a cierta clase (más metafórica que literal) de ensayo (a modo de comentario crítico), sobre posibles interrelaciones entre disciplinas de diseño (industrial / gráfico/ interiores + arquitectura) y que solo afecta al 'Catálogo'. Aunque el trabajo de investigación documental del equipo estudiantil en más extenso de las referencias que nosotros apuntamos, estas se utilizan a modo de cultura comparada, una concepción asimilable a la literatura comparada (por ejemplo). Así se entremezclan experimentalmente tanto los personajes, como las empresas y sus productos locales, con 'otro' nivel de globales referentes históricos del diseño, como contribución por 'paralelismo' a una cierta comprensión de la identidad propia local, en este caso Vitoria.

Partimos de la evidencia de que aquí solo podemos realizar unos pequeños apuntes ejemplarizantes, apoyados en los productos más populares (incluso turísticos), un enfoque alternativo a un imposible análisis semántico detallado de los 48 productos y 40 empresas que originalmente se estudiaron. No se trata de establecer jerarquías, ni números uno en una lista, que de serie y con ‘honoris causa’ siempre sería el as de oros (nº 1 / *varios premios*) de los 40 naipes de Fournier Vitoria.

Desde la reinterpretación del término *Vitorianismo*, intentamos un cierto distanciamiento crítico / analítico en el que se busca una identidad geográfica y cultural de Vitoria, ‘confrontándola’ con Álava, Euskadi, *Spain*, Europa, ‘universo’. En “*El Vitorianismo*” *La conciencia histórica de una ciudad*, el catedrático Rivera (1991), nos aporta tópicos generalizaciones: el gracejo andaluz, la chulería bilbaína, la elegancia donostiarra, el casticismo madrileño, y el vitoriano no es ni alegre, ni triste, ni ingenuo, ni despierto. Por no tener, no tiene ni refrán, a diferencia del alavés: falso y cortés.

En la definición de la identidad local se observa un sugerente salto conceptual, una mutación de la cantidad a la calidad, desde la relevancia de la cantidad de habitantes (250.000 en 2018), a la valoración de la ciudad en sí misma. Se da una percepción generalizada de que en este lugar se vive bien y un par de acontecimientos ‘históricos’ lo refuerzan, el más reciente Vitoria-Gasteiz *Global Green City Award* (2019) y Vitoria-Gasteiz European, Green Capital (2012) que valora el *Anillo Verde* (1993 y 79 km. peatonales/ciclistas, que poéticamente casi llega hasta Álava) y hace décadas, en 1980, VG ‘Gran’ (homofonía con *green*) Capital (política y administrativa) de la C.A. País Vasco. De modo que el nuevo Parlamento (Erbina / Herrero, 1982) rehabilita el edificio cultural de Pantaleón Iradier (1853). Singular edificio que en 1854 se envuelve con el Parque / Botánico de la Florida (‘Green nº1’). Aquí encontramos dos esculturas de nuestros ilustres Personajes: Manuel Iradier (1854-1911, de Ascacibar, 1957) y Eduardo Dato (1856-1921, de Benlliure, 1925) anecdóticamente asociados a la pistola. No obstante, esta referencia artística nos permite acercarnos a un producto de diseño industrial que relaciona al explorador del África central (Iradier) y al parlamentario por Vitoria en Madrid (Eduardo Dato, con la calle principal de VG dedicada) asesinado a tiros en su automóvil, desconocemos si en nuestro auto pionero DARRACK y con nuestra pistola LLAMA.

Este sorprendente acercamiento armamentístico, lo es menos si consideramos que el último de los 101 iconos del diseño español / *made in Spain*, que Capella (2008) asigna al nacional fusil de asalto Cetme (‘derivado’ de un precedente alemán). Un número imperfecto (100+1, que nos recuerda al ‘nefasto’ 12+1) pero coherente con una triste

realidad (tal vez evitable). Aunque rentable, según los datos de exportación de armamento aportados (incluyendo Explosivos Alaveses): a mediados de 2008 se consignan 678,4 millones de euros para ‘ajusticiar’, o no, cuestionando entre la estética y la ética, el diseño de ciertos productos (aunque ‘desgraciadamente’ funcionen muy bien).

El Personaje Lucio LASCARAY (‘histórico’ nº1 en I+D) colabora con el jabón de afeitar LEA en la manipulación de una potencial arma blanca, ilustrada por el catedrático Altarriba (2014) en *Yo, asesino / Moi, assassin*, donde matar es un arte. Aunque Morteo (2009) minimiza el riesgo de ‘el arma’ (con indispensable entrecomillado) con la maquinilla de afeitar de seguridad de King Camp Gillette (USA, 1901). Desde una visión ecológica, crítica con el consumismo, se cuestiona el sistémico paso / salto desde aquellas novedosas hojas de seguridad reemplazables, a la maquinilla desechable, que exige un nuevo rediseño cada dos años y que nos lleva a reconsiderar un sistema potenciador de residuos.

También tiene cierta peligrosidad la Empresa SIERRAS ALAVESAS (+VITORIA en publicidad), que diseña y fabrica máquinas cortantes, de madera, pero también desgraciadamente de algunos dedos descuidados, el rojo utilizado como fondo del logotipo parece avisarnos del riesgo. En este sentido la Ley de Accidentes Laborales que en el Parlamento de Madrid (hace casi un siglo) saca adelante Eduardo Dato podría ayudarnos (ver monumento de 1925, Parque Florida).

La forma de diente de sierra la podemos encontrar a diferentes escalas, tanto en la máquina cortante como en la tipología de la moderna fábrica, diseñada por la vanguardia arquitectónica funcionalista de los años 20 del siglo XX. Este perfil de la cubierta en diente de sierra con una apertura de vidrio hacia el norte, permite el acceso de una luz constante durante la jornada laboral diurna, sin las molestias visuales derivadas del cambiante soleamiento directo.

Otro producto donde aparece Vitoria (escrita en el As de oros /nº1 *made in Spain*) es en la Baraja Española de NAIPES FOURNIER, único icono asociado a Vitoria en los 101 de Capella (2008). Utiliza cuatro referentes semánticos o ‘palos’, que relacionan los bastos (madera) al pueblo, las espadas a la aristocracia, las copas a la iglesia y los oros a la monarquía, aunque en la investigación, los estudiantes asocian a los comerciantes con el oro (As de oros de 1889 con rostro de Heraclio Fournier, de orígenes franceses). Precisamente esta baraja es premiada en París (1889) en la Exposición conmemorativa del primer centenario de la Revolución Francesa y que además fue asociada históricamente a la vanguardia constructiva en hierro y a su icono, la Torre Eiffel.

Se evidencia una relación de la Ilustración, (en mayúsculas, en referencia a la Francesa ‘original’) de barajas de H.F. con el arte de su época, con la participación de dos pintores y profesores de la Escuela de Artes y Oficios (1923), Soubrier y Díaz de Olano. El prestigio de este último artista conlleva en 1925 una histórica exposición homenaje a Olano en el Paraninfo de la Escuela de Artes y Oficios (de donde surgió nuestra Escuela de Artes Aplicadas). Se trata de una centenaria institución de la Ilustración (realmente asociada a la francesa) con la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, contribuyendo al prestigio cultural de la ciudad de Vitoria, ‘reconocida’ como la Atenas del Norte, que Lascaray (1974) ilustra. Esta Ilustración local es coetánea del ‘clasicismo’, que tiene con la arquitectura de J.A. Olaguibel un par de iconos locales dotados de reconocimiento arquitectónico / urbanístico internacional: la Pza. de España (1782-1794) y Los Arquillos (1787-1802).

La historiadora del arte De Begoña (1982) estudia algunas construcciones del estilo del cristal y el hierro en Vitoria, que a nivel estilístico se corresponden con el eclecticismo del XIX. Destacando la desaparecida Pza. de Abastos (Aguirre, 1897) artísticamente reciclada, mediante un polémico ‘vaciado’ que da lugar a La Plaza de los Fueros (Chillida / Ganchequi, 1979), documentada por Peña y Sangalli (1999) y considerada internacionalmente como ‘la joya de la corona’ del arte contemporáneo de la ciudad (crítica Rosa Olivares). También corresponde a la misma tipología ecléctica de hierro el Kiosco de Música en la zona afrancesada (por el estilo del jardín) del Parque Botánico la Florida (Aguirre 1890). Nos interesa especialmente por su ejemplar ‘contradicción’ compositiva (que ‘unifica’ estilísticamente) la Casa y el Taller (de naipes) de Heraclio Fournier (1849-1916), que en 1898 Betolaza amplía y unifica con una clara influencia francesa del siglo XIX. La rotonda acristalada en esquina (calles Fueros / Manuel Iradier) utiliza la innovadora tipología de los miradores de vidrio (modélica en toda la costa cantábrica) optimizando el efecto invernadero, muy deseable en la fría Vitoria. Es una concepción ya experimentada por el jardinero / arquitecto Paxton (Exposición Universal en el Palacio de Cristal de Londres, 1851) para aclimatar las nuevas especies botánicas traídas desde las colonias, una tipología que Gossel y Leuthauser (1991) relacionarán con los icónicos rascacielos de vidrio y acero del siglo XX. A nivel local estas expediciones en busca de ‘cultura vegetal’ fueron llevadas a cabo por Manuel Iradier al África ecuatorial y su estatua (con pistola) en el Parque / Botánico de la Florida lo conmemora, e incluso sintoniza con la tipología inglesa con un también ‘pionero’ invernadero/bioclimático, en ese parque.

Si volvemos a reconsiderar el citado taller de H. Fournier de 1898, de convencional cubierta y fachadas provistas de ventanas habituales para vivienda, observamos críticamente como estas no mejoran la iluminación del lugar de trabajo. Siempre que las comparemos con las eficaces ‘ventanas’ de diente de sierra (características de la moderna fábrica) de otro referente francés posterior, la modélica Casa / Taller del pintor Ozenfant (1922) en París, sobre la que Boesiger (1982) nos documenta. En esa influyente arquitectura Le Corbusier integra la vivienda (1ª planta) con el taller de pintura (2ª planta) dotado de una impresionante esquina de luz (formada por un triedro: 2 paredes y techo) incorporando la tipología fabril del diente de sierra al arte/arquitectura de vanguardia. Este luminoso interior de Le Corbusier (1922) con carpintería metálica, podría asimilarse al de cremalleras AREITIO (1950) con misma carpintería (tipología rectangular), aunque en la fábrica local (con casi exclusiva mano de obra femenina) se utiliza el techo plano de hormigón.

Como contribución a la configuración de la identidad gráfica de la ciudad de Vitoria, especulamos con la formal mutación del círculo a los anillos, muy representativos e ‘icónicos’, tanto que una conocida serie de televisión de ETB nos aporta desde el aire en *La mirada mágica*, Pangua (2002) una definición de *Vitoria-Gasteiz* / [...] / *La ciudad de los anillos*.

En relación con el círculo redescubrimos (ya citado) con Morteo (2009) un americanismo: durante 2ª Guerra mundial el paradójico parecido con la bandera japonesa del paquete de cigarrillos Lucky Strike (Raymond Loewy, 1940, American Tobacco). El diseñador de origen francés Loewy tuvo un gran éxito con la renovación del diseño del paquete: con nuevo fondo blanco y gran expresividad del logotipo (mayúsculas y negrita) inscrito en un círculo rojo. Se trata de un perfecto ejemplo de la idea misma del sueño americano: puro, fuerte, optimista, que proclama al mundo la identidad del *American way of life* (o *Made in USA*) usando un icono gráfico, ya patrimonio de la humanidad (antes japonés, por su bandera).

Con cierto sentido ‘novelesco’ el círculo/anillo (recordar VG *La ciudad de los anillos*) deviene vicioso, al crear dependencia, y leemos “Las autoridades sanitarias advierten: Fumar mata”, pero ¡legalmente! (ver crítica en *Cuerpos del delito-1*, Altarriba, 2017). Seguramente son pocos los hábitos que representan tan bien como el humo las múltiples caras y neurosis de la modernidad. En un momento ‘histórico’, las grandes tabacaleras se dan cuenta de que las cajetillas pueden ser comercialmente útiles y encargan a los diseñadores (entre la estética y la ética) nuevos paquetes concebidos como: auténticos

mensajes publicitarios, ahora parcialmente ‘chafados’ (como veremos con Cobi) con fotos disuasorias (supuestamente).

Con o sin tabaco, el sueño americano y su modo de vida (*made in USA*) ya los adelantó el personaje Henry Ford, con su primer y célebre modelo de automóvil -Ford T- (diseñado por H. Ford en 1908) que siempre se asocia al innovador concepto de cadena de montaje. En Vitoria tendríamos antes de aquella cadena (con anillos) de montaje, el anillo nº 1 (fundacional de 1181, nuestra muralla o anillo 1º) de toda una histórica cadena de anillos encadenados (ruedas, incluso). Desde los autos DARRACQ, DKW/IMOSA, MERCEDES, a las menores (en minúsculas) ruedas de moto MOVESA, + las mayúsculas ruedas de bicis BEISTEGUI y CIL, hasta la gigante rueda (‘afrancesada’) MICHELIN.

Algunos datos numéricos contribuyen a establecer la identidad local. 1919 es una fecha que a nivel internacional relaciona el final de la 1ª Guerra Mundial con el comienzo de la más conocida escuela vanguardista de artes aplicadas, la Bauhaus. También es cuando en Vitoria se produce el primer asesinato por motivos sociales. Rivera (1991) nos documenta sobre un tiroteo entre obreros huelguistas y esquirols de la fábrica Azucarera, y nos descubre que las pistolas sindicalistas (supuestamente “nutridas de peonaje trashumante”), fueron las causantes de tales muertes. Se necesita ‘crear’ que los pistoleros eran sin duda ajenos a la localidad, pues para el *vitorianismo* el mal siempre venía de fuera, aunque las pistolas pudieran ser fabricadas aquí. Como el contemporáneo modelo LLAMA M-82: pistola fabricada en Vitoria desde 1984, con las ventajas de revólver y pistola, con una culata que por su relieve es bastante anatómica, aunque con una ergonomía menos optimizada que en la pistola aerográfica (pintura industrial) SAGOLA.

Con esta proposición dialéctica *local / global*, tomamos unos antecedentes que nos remontan hasta los pioneros en Estados Unidos. Allí tenemos el Revolver Colt de 1835, de Samuel Colt, que en 1847 mecaniza su fábrica, aunque el 80% de los componentes de las armas, idénticos e intercambiables, se producía a mano. El mecanismo automático del disparo de los revólveres, con un movimiento coordinado del percutor y del tambor, los convirtió en armas muy eficaces, ligeras, rápidas y precisas. Un diseño que tiene un trasfondo cultural relacionado con la denominada conquista del salvaje Oeste (con polémica indigenista). Esta ‘mortífera’ tecnología de Colt podría considerarse un origen conceptual del sueño americano como modo de vida que se ha ‘extendido’ posteriormente (*local / global*).

Apunta (sin colt) Rivera (1991) que mientras en Bilbao se celebra el 1º de mayo en 1890, la prensa vitoriana disfruta ‘proclamando’ que en Vitoria no ha habido el menor

intento de huelga, ni juerga obrera, puesto que el trabajador vitoriano es uno de los buenos obreros que hay en España: sufrido, obediente, laborioso y tolerante. Pero ‘algo’ sucedió el 3 de marzo de 1976 cuando una huelga general (mantenida en el tiempo) unió a los trabajadores de diversas empresas como CEGASA + ARANZABAL + IMOSA + MICHELIN + ESMALTACIONES + AREITIO + KAS + otras muchas. Como ‘poético homenaje’ se podría decir que el resultado es VIUDAS (DE MURUA, incluso) si ‘reinterpretamos’ a este importante fabricante local de campanas. Quizás también en 1976 ‘el mal’ en Vitoria venía de fuera. Algo terrible sucedió a la salida/desalojo de la iglesia de San Francisco (1969, Peña Ganchegui, arquitecto que con Chillida construyó la Pza. de los Fueros en 1979) del barrio obrero de nuestra Escuela *I.D arte* (en Zaramaga, ahora en la industrial zona de Betoño). La pregunta sobre qué pistolas causaron los muertos y heridos, sigue en el aire. Desgraciadamente Vitoria-Gasteiz también es conocida internacionalmente por estos acontecimientos / *made in VG*, documentados por Val (2004), ya difundidos por antiguos documentales, reforzados por una reciente película: *Vitoria, 3 de marzo*, de Víctor Cabaco, 2019.

Finalmente, Rivera (1991) en “*El Vitorianismo*” *La conciencia histórica de una ciudad*, entre pasado y presente concluye proponiendo un año mágico / clave para Vitoria. Y si España dio el salto definitivo a *Spain* en 1992, para Vitoria un cambio radical se dio en 1950, con una industrialización acelerada, aunque tardía. La ciudad se ha transformado radicalmente, pero ha mantenido los mismos rasgos que en el pasado. Su identidad, entendida en modo intemporal, está acotada (a modo de paréntesis y también fragmento de anillo de la almendra medieval) entre la persistencia, asociada a la fama de ciudad culta y la resistencia, donde la innovación se da, pero con dificultades. El *vitorianismo* (fluctuando ‘semánticamente’ entre minúsculas y mayúsculas) es una constante histórica, a lo largo de diferentes maneras y épocas y una conciencia de la ciudad (*intraconciencia*, en palabras de Antonio Rivera) donde los ciertos rasgos históricos persisten (y parece que con proyección de futuro) a modo de *adn / dni*.

Por una parte, están la diversidad de sus habitantes y la heterogeneidad de culturas, en ‘modélica’ convivencia pacífica. Una actitud abierta y cosmopolita, en contraste con el poco entusiasmo que manifiesta la cultura local por las grandes ideas, que sin embargo demuestra un gran interés por lo tangible. Consideramos por tanto que el término INDEFINICIÓN (en mayúsculas) podría ser un rasgo identitario ‘clave’, siempre entendido como valor positivo, aunque pueda resultar algo paradójico. Esta indefinición ‘mayúscula’ puede ser uno más de los Productos, Empresas y Personajes locales, con un

carácter constante ‘producto’ de su particular devenir histórico. También la indefinición parece indispensable en una tierra de frontera, que a pesar de las dificultades ha demostrado ser capaz de hacer convivir a gentes diversas, teniendo la inclusión como valor ‘añadido’ (a modo de cultural I+D).

La innovación *made in Spain* tiene una fecha: 1992 (olimpiada Barcelona + expo Sevilla + Madrid cultural) en que se incorpora a las vanguardias internacionales y genera una identidad propia. Pero esto no sucede (en rasgos generales) a nivel local, donde la cultura del diseño encuentra cierta resistencia (innovación: casi siempre con dificultades). En una revisión comparativa de históricos referentes de vanguardia del diseño nacional e internacional, resulta que es precisamente esa concepción (vanguardista) la que ‘casi’ no encontramos aquí, en el diseño local.

La marca España tiene ciertos iconos (al menos 101) que Capella (2008) nos muestra, aunque aquí no tenemos espacio para una detallada revisión, por lo que solo citamos algunos nombres, elegidos por su capacidad docente en diseño (especialmente el diseño gráfico asociado a la empresa): Iberia, Correos, Toro de Osborne, El Naranjito, La Caixa, Turismo de España, letra Ñ, El país, Zara, El Corte Inglés, TVE.

Si comparamos gráficamente nuestros diseños locales con estos iconos nacionales e internacionales (poco conocidos aquí), quizás nos lo debemos tomar deportivamente (olímpicamente, incluso), quizás lo importante es participar (o algo así). El nivel no es comparable.

Mariscal reaparece en nuestro trabajo (pocos años después de su ‘proyección’ en Japón), pues el gran salto gráfico en los iconos *made in Spain* lo da Cobi, *El simpático perro chafado* (Capella, 2008). Posiblemente esta Mascota del 92 esté en deuda artística y cultural con Miró. Cobi rompió los tópicos ‘clichés’ de los iconos olímpicos y abrió artísticas posibilidades futuras, permitió el entrelazamiento de 5 anillos (olímpico concepto, ‘envidiable’ para los característicos anillos concéntricos del casco antiguo visto en planta). Un empático perro postmoderno, una imaginativa ‘mezcla’ entre Picasso y Snoopy, elegido como mascota para los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992 y España ya es *Spain*. Mariscal, el diseñador valenciano (asentado en Barcelona) ganó con una atrevida propuesta: una especie de perro inspirado en Los Garris, personajes muy suyos del mundo del cómic *underground*. Fue ganando popularidad con el tiempo y acabó conquistando la simpatía del público. Tal vez fueron su singularidad y ambigüedad lo que en un primer momento desconcertó a la gente, habituada a las relamidas mascotas Disney, con cuya tradición rompió radicalmente.

En Vitoria-Gasteiz nunca existió una mascota con esa proyección nacional / internacional, pero esta innovadora concepción del diseño resulta envidiable. Necesitamos esa actitud arriesgada a la hora de concebir proyectos de ámbito local, pero con vocación de futuro.

3.05 Asignatura: Color básico en Diseño de Interiores

En el capítulo anterior el color apareció de manera intermitente, ‘cosiendo’ la textura / tejido de los textos sobre distintas disciplinas. Allí también apareció como referente de la cultura francesa, el apunte de Le Brun sobre los pantalones vaqueros / Denim (‘de Nîmes’) que ahora podemos completar cromáticamente con la referencia de Pastoureau. Entonces, presentando su último libro *Los colores de nuestros recuerdos*, apuntaba la relación de los libros infantiles con el color. Ahora hacemos referencia en estos fundamentos cromáticos al primer color que Michel Pastoureau (con Dominique Simonnet) toma en consideración en *Breve historia de los colores*, el azul, donde nos reencontramos con Goethe que también citamos en el capítulo anterior. Pastoureau / Simonnet (2007:27) señalan como en el siglo XVIII se convierte en el “color favorito de los europeos.” La tecnología del color tiene un importante progreso en la década de 1720 cuando un farmacéutico de Berlín “inventa por accidente” el famoso azul Prusia, que facilitará a los artistas y artesanos (tintoreros) “diversificar la gama de matices oscuros”. Por otra parte, el ‘colonialismo’ tendrá consecuencias económicas relacionadas con el color, al “importarse masivamente el índigo de las Antillas y de América Central.” Esta denominación de índigo también tendrá su ‘sinónimo’ como azul ultramar (que evidencia su origen) y siglos después Yves Klein ‘reinventará’ (casi añil) e incluso patentará en el contexto de la pintura de vanguardia. El poder colorante de este azul índigo importado es mucho más potente que el antiguo azul pastel (que a permanecido con su connotación de suavidad), pero también se produce un gran cambio social imprevisto en Francia, debido su precio, necesariamente más bajo pues “lo fabrican esclavos.” El índigo traído de América genera la crisis en las antiguas “regiones de *cocagne*” y mientras Toulouse y Amiens “se arruinan” Nantes y Burdeos “se enriquecen”.

El azul se pone de moda en todos los ámbitos, incluso en el literario, tendencia que se ‘acentuará’ en el romanticismo:

[...] al igual que su héroe, el Werther de Goethe, los jóvenes europeos se visten de azul, y la poesía romántica alemana celebra el culto de este color tan melancólico; algún eco ha quedado en el vocabulario, como *blues*... (Pastoureau / Simonnet, 2007:28)

El tema de los vaqueros (azules) suele tener buena acogida entre los estudiantes (lo vimos en la asignatura de Cultura del Diseño, vaqueros rotos de Ana Obregón y María Isabel o niña / Eurovisión), en este sentido el color azul explicado por Pastoureau / Simonnet (2007:28) tiene gran relevancia semántica, particularmente desde 1850 cuando una prenda lo asume culturalmente. Se trata de los tejanos, concebidos en San Francisco

por un sastre judío (Levi-Strauss), son “el pantalón ideal” por su gruesa tela teñida al índigo, “introducen el azul en el mundo del trabajo.”

Dominique Simonet en su entrevista a Pastoureau dice “*también habría podido ser rojo [...]*” y este replica que es imposible, pues “los valores protestantes” dictan ‘la moda’ que debe ser “sobria, digna y discreta.” Por otra parte, la tecnología también dicta sus leyes, la facilidad de teñir de índigo incluso en frío se impone e incluso incide sobre la estética, aceptando el aspecto “descolorido” de los tejanos, derivado de la peculiar penetración del tinte en las fibras.

Ya en la década de 1930 en Estados Unidos los tejanos se convierten en una “prenda para el tiempo libre”, y luego, en la década de 1960, en “marca de rebeldía”, aunque solo “por un breve período” de tiempo, pues “el azul no puede ser realmente rebelde” (si acaso el rojo). Hoy los grupos de adolescentes en la calle: “forman una masa uniforme y ... azul.” Dominique Simonet ‘acentúa’ el hecho de que el azul “ha adquirido un significado político.”

Se ha mantenido la redacción original (sin ‘re-editar’) de los textos facilitados en el curso (una selección de ellos), y se presentan organizados por bloques pedagógicos, que se mantienen en todas las asignaturas que vamos presentando.

3.05.01 Extracto del Programa original y algunas prácticas asociadas a la asignatura Color básico en Diseño de Interiores

Datos de Identificación de la asignatura:

Plan de Estudios: Título de Graduado o Graduada en Diseño, inicialmente definido en el BOE 137 del 5 de junio de 2010. Especialidad: Diseño de Interiores. Nombre de la asignatura: *Color básico*. Tipo de asignatura: Obligatoria. Materia: Formación básica. Curso: Primero. Año académico: 2014 – 2015. Departamento: Artístico. Créditos (ETCS): 4 Organización temporal: Anual.

Descripción general y competencias de la asignatura:

Concepción teórico / práctica del color asociable a la Fundamentación del Diseño y que conclusivamente facilita unos métodos de investigación y experimentación propios de esta materia.

De acuerdo con el ANEXO 1: *Competencias generales del Título de Graduado/a en Diseño*, del BOE 137 del 5 de junio de 2010, se propone que al finalizar el primer curso las habilidades obtenidas se aproximen / orienten a las competencias generales que se deben poseer al finalizar los estudios de Graduado/as de Diseño, de las que destacamos:

3.- Establecer relaciones entre el lenguaje formal, el lenguaje simbólico y la funcionalidad específica.

9.- Investigar en los aspectos intangibles y simbólicos ...

12.- Profundizar en la historia y la tradición de las artes y el diseño.

19.- Demostrar capacidad crítica y saber plantear estrategias de investigación.

21.- Dominar la metodología de investigación.

Entre las competencias generales establecidas en el Boletín Oficial del Estado que nosotros hemos seleccionado, destaca para este trabajo el uso del lenguaje formal y el lenguaje simbólico (3). Y en las competencias específicas destacamos la de interrelacionar lenguajes (6°):

Además de acuerdo con el ANEXO 1: Competencias específicas del *Título de Graduado/a en la especialidad de Diseño de Interiores*, del BOE 137 del 5 de junio de 2010, se propone que al finalizar el primer curso las habilidades obtenidas se aproximen / orienten a las competencias generales que se deben poseer al finalizar los estudios de Graduado/as de Diseño, de las que destacamos:

1º.- Generar y materializar soluciones funcionales, formales y técnicas que permitan el aprovechamiento y la utilización idónea de espacios interiores.

6º.- Interrelacionar los lenguajes formal y simbólico con la funcionalidad específica.

Objetivos de la asignatura:

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO sábado 5 de junio 2010, 8957 REAL DECRETO 633/2010, de 14 de mayo.

En la adaptación autonómica de este texto legal del Ministerio de Educación se considera que...

El alumno o alumna ha de ser capaz de:

(1) Conocer y comprender los sistemas de clasificación de los colores en base a las tres dimensiones cromáticas.

(2) Alcanzar un saber objetivo y matizado acerca del fenómeno cromático, sus efectos y relaciones recíprocas, que conduzcan al alumno a considerar al color como algo más que un medio de expresión del gusto personal.

(3) Obtener mano en la mezcla práctica del color, dominando su mecánica y las especificaciones de los distintos tipos de pinturas y materiales.

(4) Añadir, como nueva variable en el proceso de proyectación, el color, a través de la continua comparación, ponderación y evaluación de las cualidades y cantidades de los colores.

(5) Establecer paralelismos entre el claroscuro y los valores cromáticos.

(6) Valorar el efecto de variación de tamaño y forma en la percepción cromática.

(7) Conocer los efectos psicológicos del color. Su uso como medio subjetivo de expresión plástica.

(8) Armonizar colores.

(9) Manejar adecuadamente las relaciones cromáticas por superposición y los efectos ópticos que generan, teniendo en cuenta los factores de legibilidad y contraste simultáneo.

(10) Experimentar la relación entre color y forma.

Contenidos de la asignatura:

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO sábado 5 de junio 2010, 8957
REAL DECRETO 633/2010, de 14 de mayo.

En la adaptación autonómica de este texto legal del Ministerio de Educación se considera...

(1) El origen del color. El color como impresión sensorial.

(2) El color como signo. Teoría del color. Organización bi y tridimensional de los colores: colores primarios, secundarios...

(3) Las tres dimensiones del color: matiz, valor e intensidad.

(4) Mezcla y praxis del color: mecánica y proceso de los colores. Búsqueda de tonalidad, brillo y claroscuro. La herramienta, la técnica y la aplicación de la pintura.

(5) Relaciones entre claroscuro y valor cromático.

(6) El color como significado y significación. Los contrastes y las armonías cromáticas. Patrones de dominancia y subordinación. Contraste y afinidad.

(7) Simultaneidad e imagen persistente.

(8) Forma y color. Relaciones entre los colores y las estructuras que los contienen. Geometría y color, figuración y abstracción cromática. Señales del color. Color y legibilidad. El diseño en color.

(9) Composición y color: masa y peso cromáticos. Relaciones figura y fondo.

(10) Psicología del color. Efecto emocional de los colores: los cuatro temperamentos. El color y los cinco sentidos. Simbolismo de los colores. De los significados del color a la comunicación visual.

Contenidos de las unidades didácticas de la asignatura:

Aquí se realiza una interpretación personal del programa oficial, donde se aprecian algunos de los aspectos apuntados en epígrafes anteriores donde el color ha tenido un papel relevante. Destacan algunos conceptos lingüísticos como el de traducción y legibilidad, también la concepción comparativa se aproxima al 'trasfondo' conceptual de la Literatura Comparada. La concepción sistemática implícita en un análisis de textos, aparece aquí en el análisis del color a varios niveles, desde un análisis más 'prosaico' de la morfología del color (forma y color), hasta otro análisis más 'poético' (análisis sensorial del color). El valor comunicativo de los textos aquí se 'equipara' con el estudio de las señales del color (contrastes figura / fondo), e incluso finalmente a un nivel más semántico con el simbolismo de los colores y la valoración de los significados del color (Pastoureau, 2007 y otros) en relación con la comunicación visual. Nuestra 'crítica literaria' podría reflejarse en la consideración de los textos literarios/cromáticos que Van Gogh (1987) escribe a su hermano (*Cartas a Theo*). Aunque nuestro sentido crítico se desarrolla especialmente con el discernimiento cartesiano de 'la verdad'/engaño del color, mediante la experimentación

de las cromáticas ilusiones perceptivas ya apuntadas por Albers (1982) y Goethe (1999). La expresión del lenguaje cromático (composición) también forma parte de nuestros objetivos (sin olvidar a Vidaurre, 1975 en arquitectura), que comenzó con los 'morfemas' cromáticos, unos fundamentos (colores primarios y 'textos' / textura) del color que fueron progresando de lo bi a lo tridimensional.

En cualquier caso, en la personalización de las unidades didácticas (U.D.) siempre se mantiene la relación legal indispensable con los Contenidos exigidos por el BOE:

U.D.01: RELACIONES ENTRE CLAROSCURO Y VALOR TONAL: *Traducción y legibilidad.*

Relación con los Contenidos BOE:

(1) El origen del color. El color como impresión sensorial.

(5) Relaciones entre claroscuro y valor cromático.

(8) Forma y color. Relaciones entre los colores y las estructuras que los contienen. Geometría y color, figuración y abstracción cromática. Señales del color. Color y legibilidad. El diseño en color.

U.D.02: MEZCLA Y PRAXIS DEL COLOR: *Comparativa de técnicas manuales.*

Relación con los Contenidos BOE:

(4) Mezcla y praxis del color: mecánica y proceso de los colores. Búsqueda de tonalidad, brillo y claroscuro. La herramienta, la técnica y la aplicación de la pintura.

(2) El color como signo. Teoría del color. Organización bi y tridimensional de los colores: colores primarios, secundarios...

U.D.03: COLOR PIGMENTO / MATERIA: *Color y materiales constructivos. Valoración 'complementaria' bi-tridimensional de texturas y despieces.*

Relación con los Contenidos BOE:

(3) Las tres dimensiones del color: matiz, valor e intensidad.

(8) Forma y color. Relaciones entre los colores y las estructuras que los contienen. Geometría y color, figuración y abstracción cromática. Señales del color. Color y legibilidad. El diseño en color.

U.D.04: FORMA Y COLOR. RELACIONES ENTRE LOS COLORES Y LAS ESTRUCTURAS QUE LOS CONTIENEN: *Color bidimensional.*

Relación con los Contenidos BOE:

(8) Forma y color. Relaciones entre los colores y las estructuras que los contienen. Geometría y color, figuración y abstracción cromática. Señales del color. Color y legibilidad. El diseño en color (1).

U.D.05: TEORÍA DEL COLOR. ORGANIZACIÓN BI Y TRIDIMENSIONAL: *Color bi-tridimensional.*

Relación con los Contenidos BOE:

(2) El color como signo. Teoría del color. Organización bi y tridimensional de los colores: colores primarios, secundarios...

(8) Forma y color. Relaciones entre los colores y las estructuras que los contienen. Geometría y color, figuración y abstracción cromática. Señales del color. Color y legibilidad. El diseño en color (2).

U.D.06: GEOMETRIA Y COLOR: *Color tridimensional*.

Relación con los Contenidos BOE:

(8) Forma y color. Relaciones entre los colores y las estructuras que los contienen. Geometría y color, figuración y abstracción cromática. Señales del color. Color y legibilidad. El diseño en color (3).

U.D.07: COMPOSICIÓN Y COLOR: *Análisis*.

Relación con los Contenidos BOE:

(9) Composición y color: masa y peso cromáticos. Relaciones figura y fondo.

(8) Forma y color. Relaciones entre los colores y las estructuras que los contienen. Geometría y color, figuración y abstracción cromática. Señales del color. Color y legibilidad. El diseño en color (4).

U.D.08: MATIZ FRENTE A VALOR E INTENSIDAD. LAS 3 DIMENSIONES DEL COLOR. *Matiz / Cromofobia*.

Relación con los Contenidos BOE:

(3) Las tres dimensiones del color: matiz, valor e intensidad.

(1) El origen del color. El color como impresión sensorial.

(8) Forma y color. Relaciones entre los colores y las estructuras que los contienen. Geometría y color, figuración y abstracción cromática. Señales del color. Color y legibilidad. El diseño en color (5).

U.D.09: SIMULTANEIDAD E IMAGEN PERSISTENTE: *Percepción ilusoria*.

Relación con los Contenidos BOE:

(7) Simultaneidad e imagen persistente.

(9) Composición y color: masa y peso cromáticos. Relaciones figura y fondo.

U.D.10: ARMONIAS CROMATICAS: *Análisis sensorial*.

Relación con los Contenidos BOE:

(1) El origen del color. El color como impresión sensorial.

(2) El color como signo. Teoría del color. Organización bi y tridimensional de los colores: colores primarios, secundarios...

(8) Forma y color. Relaciones entre los colores y las estructuras que los contienen. Geometría y color, figuración y abstracción cromática. Señales del color. Color y legibilidad. El diseño en color (6).

U.D.11: PSICOLOGÍA DEL COLOR. 4 TEMPERAMENTOS: *Composición / Expresión*.

Relación con los Contenidos BOE:

(10) Psicología del color. Efecto emocional de los colores: los cuatro temperamentos. El color y los cinco sentidos. Simbolismo de los colores. De los significados del color a la comunicación visual.

Evaluación de la asignatura:

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO sábado 5 de junio 2010, 8957
REAL DECRETO 633/2010, de 14 de mayo.

En la adaptación autonómica de este texto legal del Ministerio de Educación se considera que...

La evaluación tendrá en cuenta la capacidad del alumno o alumna de:

- (1) Ordenar y organizar el desarrollo del proyecto.
- (2) Investigar, experimentar y tener constancia en el trabajo.
- (3) Expresar con claridad y calidad los ejercicios de aplicación planteados en cada unidad didáctica.
- (4) Controlar el tiempo disponible para la realización de los mismos.
- (5) Conocer, diferenciar y utilizar los elementos relacionados con el color dentro del lenguaje gráfico creativo.
- (6) Comprender las relaciones entre la forma, el color y el espacio. Con ellos y con el trazo el alumno ha de ser capaz de plantear y resolver cuestiones de expresión gráfica.
- (7) Conocer a fondo cómo funciona el lenguaje del color siendo capaz de dar una respuesta creativa utilizando de forma destacada la aplicación de matices cromáticos con sus variables.
- (8) Hacer funcionar conjuntamente una idea con su diseño, adecuando la técnica, la aplicación de la misma y el soporte, discriminando cuales son las técnicas más adecuadas a cada problema.
- (9) Armonizar las gamas cromáticas buscando los efectos y sensaciones que se adecuen óptimamente al proyecto.
- (10) Hacer de la capacidad de investigación y de la autocrítica la base del trabajo para favorecer el progreso personal.

CRITERIOS GENERALES DE EVALUACIÓN:

A fin de preparar el futuro profesional / laboral del estudiante se estima fundamental la consecución de un cierto grado de disciplina de trabajo, desarrollando a tal efecto los siguientes aspectos pedagógicos implícitos en los criterios de evaluación.

- En la valoración del ejercicio "se intentará" seguir un criterio objetivo en función de la adecuada resolución de los objetivos concretos pedidos en cada tema, dejando sin calificar (numéricamente) los ejercicios que gratuitamente los desatiendan o los traten muy superficialmente.

- Los criterios estéticos subjetivos, o "gustos" personales del profesor, 'intentarán' dejarse de lado, cuando se efectúe la evaluación.

- Se valorarán los siguientes términos:

- A- Manifestación explícita de los suficientes conocimientos teóricos necesarios para la posterior ejecución del ejercicio.

-B- La presentación correcta del trabajo (ordenación, limpieza, etc.).

-C- El criterio conceptual utilizado.

-D- La capacidad para auto / organizarse el tiempo asignado a los ejercicios.

-E- La correcta utilización del lenguaje gráfico asociándolo coherentemente a las técnicas más adecuadas en cada caso.

•• Factores adicionales positivos:

- Proceso coherente de trabajo que atienda a las peculiaridades de los distintos requerimientos conceptuales y matéricos solicitados.

- Acabados o terminaciones de calidad.

- Aportaciones imaginativas, o aspectos parciales, inéditos.

- Bocetos previos que demuestren una profunda investigación y trabajo, al margen de los resultados, o aplicación final concreta.

- Se valorarán positivamente los enfoques conceptuales imaginativos y 'arriesgados'.

Ejemplo de ejercicios concretos solicitados en una Unidad Didáctica de la asignatura:

U.D.01: RELACIONES ENTRE CLAROSCURO Y VALOR TONAL:
Traducción y legibilidad.

• (-A1-) Foto en blanco y negro (facilitada por el profesor) de un elemento y traducirlo a color. Técnica libre. Formato A3. Realizar una o dos versiones.

Fotocopiar en blanco y negro la propia versión coloreada, como autoevaluación.

Auto-test del trabajo en proceso mediante sucesivos y periódicos fotocopios o escaneados informáticos.

Recomendable el uso del escáner asociado al ordenador, pero sin utilizar programas de tratamiento / manipulación de la imagen.

También recomendable el uso de diferentes fotocopiadoras en blanco y negro, para comprobar si acaso efectúan lecturas diferentes del mismo original a color.

Posible lectura inicial de una carta de colores, como orientación técnica, no obstante dar preferencia a la observación directa y al pedagógico cálculo ojo / mente.

Realizar periódicas observaciones del trabajo en curso, en condiciones de iluminación deficientes o también en condiciones normales de iluminación, pero con los ojos entreabiertos, casi cerrados.

Comparativa: Si es posible, realizar al menos dos versiones, utilizando dos colores diferentes para los mismos grises.

• (-A2-) Hacer 'manualmente' un negativo cromático siguiendo el concepto de colores complementarios del círculo cromático ('cortado' a 180º) del trabajo que ha realizado el estudiante. Por ejemplo, sustituir el amarillo por violeta o el rojo por el verde. Formato A3.

•• (-B1-) Foto en color (a conseguir por el estudiante) de un diseño interior (no doméstico) muy colorista, traducirla a blanco y negro. Técnica libre. Formato A3.

Previamente se realizará una simplificación de los componentes de la foto, para evitar un trabajo excesivo de dibujo.

Se puede usar como ayuda la fotocopia en blanco y negro, pero a nivel pedagógico es mejor dar preferencia a la observación directa y al cálculo ojo / mente.

•• (-B2-) Control de la legibilidad formal al eliminar el perfilado / dibujo de las manchas de color (a modo de vidrieras SIN emplomado). Formato A3.

CONCEPTUALIZACIÓN PREVIA: Considerar que la composición cromática del diseño interior debiera convertirse en una señalética urbana (rotulación informativa).

CORRECCION DEL CONTRASTE VISUAL / VISIBILIDAD: Mejorar el original a color con unos reajustes cromáticos dotados de un mayor contraste de grises, a demostrar mediante fotocopia final en blanco y negro.

••• (-C-) PRESENTACIÓN: Entrega de los trabajos citados en una carpeta ' encuadrada ', con formato A3.

+ Incluir borradores, fotografías, observaciones escritas, etc.

Ejemplo de ejercicios concretos solicitados en una Unidad Didáctica de la asignatura:

U.D.05: TEORIA DEL COLOR. ORGANIZACIÓN BI Y TRIDIMENSIONAL: *Color bi-tridimensional*.

• (-05.1º-) AGAM: Teoría / 'ejemplo':

(1º) -Estudiar las *fisicromias* de Cruz Diez, particularmente los relieves, como la reja-fachada de la casa del Dr. Gamero de los arquitectos Jorge Castillo y Ralph Erminy, Caracas, 1974. Obra en acero esmaltado de 20 m. de largo por 2,40 m. alto.

(2º) -Estudiar la obra cromática en relieve de Yaacov Agam. Particularmente el mural Paz en el Consejo de Europa de Estrasburgo y el Foro de Leverkusen.

"Durante los años 1967 y 1968, Agam trabaja en la ejecución de un proyecto de gran amplitud, destinado al Forum de Leverkusen, en la República Federal de Alemania. Se trata de un conjunto de temas que habrán de decorar los muros de un amplio recinto hexagonal. Posiblemente en ninguna ocasión fue Agam tan lejos en la explotación de las posibilidades ofrecidas por el arte cinético. El mismo confiesa "Hasta ahora habíamos venido contemplando los cuadros como a través de una ventana. Para el Foro de Leverkusen he creado un espacio artístico que nos contiene y dentro del cual existimos. Este espacio no es el mismo para cada uno de nosotros; varía de acuerdo con el enfoque; cambia a medida que el observador se mueve y presenta un aspecto distinto desde cada ángulo."

"Los seis murales forman un conjunto óptico integral. La mirada descubre en cada uno de ellos una fase de su desarrollo. De este modo, el movimiento se manifiesta a dos niveles: en el friso cinético que gira sobre sí mismo y en la mirada del observador que evoluciona gradualmente y trata de comprender un todo que sobrepasa su capacidad de visualización instantánea. Si quisiéramos representar gráficamente este doble movimiento, tendríamos que recurrir a sendos círculos concéntricos que giraran a velocidades

distintas. Recurriendo a la terminología pictórica podríamos distinguir progresiones cromáticas elaboradas a base de 354 matices, junto gamas de formas acabadas e inacabadas, dibujos y superposiciones."

PRÁCTICA:

-Construir un relieve de sección 'triangular' en formato A4. También se podría reciclar un cartón ondulado o un embalaje de características similares.

-Realizar un relieve 'tipo' AGAM para ver de frente, izquierda y derecha.

-Maqueta y fotos desde los tres puntos de vista citados.

-Memoria justificativa de los planteamientos cromáticos / creativos.

Ejemplo de ejercicios concretos solicitados en una Unidad Didáctica de la asignatura:

U.D.06: GEOMETRIA Y COLOR: *Color tridimensional.*

• (-06.1º-) VOLUMENES CROMATICOS TEÓRICOS.

Salto cromático a la tercera dimensión, que ya fue avanzada por el trabajo en relieve inspirado por Agam y Cruz Diez (UD.05.2º). ¡El círculo cromático se transforma en esfera cromática!

• (-06.2º-) NEOPLASTICISMO RECONSIDERADO:

A partir de la teoría neoplasticista del color se establece una correspondencia con las tres direcciones del espacio (frente en amarillo, planta en rojo, perfil en azul). Aplicar esta concepción cromática X-Y-Z a un objeto pseudo-arquitectónico en sintonía con la tridimensional concepción arquitectónica denominada *Raumplan* por Adolf Loos, ejemplificado en su *Casa Müller* (Praga, 1930). Sobre esta estructuración tridimensional de plantas en el espacio unidas por escaleras o/y rampas, insertar algunos planos inclinados y otros curvos, aplicándoles coherentemente el color. Proyecto dotado de cierta 'blancofovia' (no dejar 'casi' nada en blanco o negro en nuestro trabajo).

Inspiración en proyectos neoplasticistas, como la *Casa Schröder* de Rietveld (Utrecht, Holanda, 1924), el *Taller de Mondrian* (París, 1926), Proyecto de *Casa Particular* de Cornelis van Eesteren y Theo van Doesburg (1922), Composición espacial para una exposición de G. Rietveld y V. Huszar (Berlín, 1923) y 'derivados' posteriores como la *Casa Gilardi* de L. Barragán (San Miguel de Chapultepec, México, 1976), entre otros ejemplos destacables.

Esquema cromático o TEORIA INICIAL:

-(x) abscisa - longitud - izquierda / derecha

-(y) ordenada - anchura - delante / detrás

-(z) zénit - altura - arriba / abajo

-PLANTA - coordenadas xy = rojo

-ALZADO - coordenadas yz = amarillo

-PERFIL - coordenadas xz = azul

por lo tanto...

-naranja entre alzado y perfil

-verde entre planta y alzado

-violeta entre planta y perfil

Recordar que en *Autocad* la dirección X = rojo, la dirección Y = verde, la dirección Z = azul. Correspondiendo esta organización informática a los 3 colores-luz que configuran la mezcla cromática aditiva (sumados dan blanco).

Teoría / ejemplo dado:

"Analicemos otro ejemplo: una 'ley compositiva neoplástica', del grupo holandés *De Stijl* (fig.369). Tenemos una composición tridimensional de planos en el espacio. La composición sigue ya una ley muy precisa, en cuanto cada plano o (lastra) está orientado horizontal o verticalmente en el sentido de la profundidad o en el sentido de longitudinal. Estas tres orientaciones espaciales evocan una caracterización colorística que puede mostrar con la mayor claridad las diferentes direcciones en el espacio. Se trata de tres orientaciones espaciales primarias: x, y, z; evocan los tres colores primarios: rojo, azul, amarillo. Todos los planos horizontales serán rojos, los verticales en profundidad azules y los verticales longitudinales amarillos. Hagamos un modelo y observémoslo desde arriba: veremos que nos parecerá una forma completamente roja; mientras que, si lo miramos de lado, nos parecerá completamente azul, y si lo hacemos de frente totalmente amarilla. Los cambios de posición de la mirada acentúan los acoplamientos de los colores, y cuando vemos la forma desde la esquina parecen acoplamientos de dos colores". A. MARCOLLI, *Teoría del campo*.

"Arriba (dibujos): Joost Schmidt, *Teatro mecánico* (¿1924?). Investigaciones para la construcción de un teatro mecánico para diversos usos.

Las propuestas de Schmidt para la construcción de un teatro transformable fueron concebidas para la Bauhaus (período 1919-1925) misma. Pero estas propuestas no se realizaron. Los dibujos (que inspiran la anterior cita de Marcolli) ilustran el principio constructivo y algunas de las numerosas variaciones posibles". H.M. WINGLER, *La Bauhaus*, p.370

PRÁCTICA:

-Construir con técnica libre (preferencia a la cartulina) una maqueta (tamaño caja de zapatos) de estructuración volumétrica ortogonal (X-Y-Z) sobre la que se añadirá una secundaria estructuración heterogénea no ortogonal. El conjunto será coloreado de acuerdo a los principios 'teóricos' neoplasticistas (3 colores primarios para las 3 direcciones del espacio).

-Diseñar un interiorismo arquitectónico (esquemático) comenzando por unos suelos-plataformas situados a diferentes alturas, unidos por escaleras y rampas. En cierta medida será una reinterpretación la concepción espacial del *Raumplan* de Adolf Loos magistralmente ejemplificado en la *Casa Müller* (Praga, 1930).

-Añadir otros planos y volúmenes heterogéneos (oblicuos, curvos, mixtilíneos, etc.) que, a modo de nueva tabiquería, falsos techos, luminarias, esquemático mobiliario de diseño, etc. generen otra estructura secundaria (post-ortogonal) insertada en la primaria antes citada.

-Sobre las anteriores estructuras, la primaria ortogonal y la secundaria 'oblicua y retorcida' aplicar coherentemente un

cromatismo *neoplasticista* y '*post-neoplasticista*'. Es decir, partiendo de los tres colores primarios aplicados a la primaria estructura ortogonal (de acuerdo a los planteamientos antes citados), deducir lógicamente los colores que habría que aplicar a la secundaria estructura no-ortogonal. Aplicar 'lógicamente' el color a toda la volumetría, utilizando técnica libre (preferentemente ténpera/gouache).

-Memoria y esquemas justificativos del mini-proyecto cromático.

-Fotografías de la maqueta.

Ejemplo de ejercicios concretos solicitados en una Unidad Didáctica de la asignatura:

U.D.08- (individual): MATIZ FRENTE A VALOR E INTENSIDAD.

LAS 3 DIMENSIONES DEL COLOR. *Matiz / Cromofobia* (no-colorín).

• (-08.1º-) CROMOFOBIA. Lectura reflexiva de parte del texto de Batchelor y búsqueda de ejemplos que confirmen / discutan su teoría.

Teoría / ejemplo dado:

"La cromofobia (aversión a la corrupción o contaminación que provoca el color) permanece latente en la cultura occidental desde la antigüedad. Esto se pone de manifiesto en los múltiples intentos de depuración del color en el arte, la literatura o la arquitectura, ya sea al convertirlo en la propiedad de algún ente 'extraño' (lo oriental, lo femenino, lo infantil, lo vulgar o lo patológico) o al relegarlo a la esfera de lo superficial, la no esencial o lo cosmético, que en muchos casos viene a ser lo mismo". DAVID BATCHELOR, *Cromofobia*.

PRÁCTICA:

-Pequeño dossier fotográfico con ejemplos contemporáneos de arquitectura e interiorismo que reafirmen y discutan la *Cromofobia* delatada por Batchelor.

Breve comentario escrito (CONCLUSIONES). Formato A4.

- 'Optativo' anexo fotográfico documentando el uso / abuso / negación del color en los interiores domésticos próximos (generalmente sin diseño). Aprovechamiento de 'las redes sociales de internet' para recopilar fotografías de interiores domésticos de familiares, 'amiguetes', etc. Comentarios personales (CONCLUSIONES) sobre la documentación fotográfica recibida.

• (-08.2º-) NATURALEZA EN MUTACION:

Se ensaya una progresiva sensibilización (actitudinal) del estudiante hacia la sabiduría cromática aportada por la '*La Naturaleza*'. Comprensión temporal / intemporal.

Teoría / ejemplo dado:

El objetivo pedagógico NO es la consecución de buenos pintores paisajistas, aunque 'naturalmente' el estudiante verá aumentada su destreza para transmitir los valores cromáticos observados (ese SI es un objetivo pedagógico).

PRÁCTICA:

- Trabajo para 'todo' el curso, un dibujo por semana (unos 30 a fin de curso).
- Formato A4, sobre soporte libre (normalmente cambiante).
- Seguimiento cromático de un elemento o zona, para evidenciar el cambio de las estaciones climatológicas (también condiciones del entorno, iluminación, etc.).
- Realizar sucesivos 'coloreados' con poco dibujo.
- Técnica 'pictórica' libre. Recomendable el cambio de técnica según las cualidades cambiantes del elemento observado ('impresiones').
- Ayudarse con fotografías, a presentar 'en paralelo'.
- Complementar las impresiones cromáticas mediante texto aclaratorio.
- Sellado semanal del trabajo en proceso. Control (disciplina) del momento cambiante 'vivido', indispensable para su posterior 'paso a' pintura.
- Naturaleza cromática en devenir. Inspiración en el trabajo por series de Monet: *La catedral de Ruán* y también *Almires*. Valoración de otros pintores 'seriales'. También trabajo por series de Cézanne: *La montaña Sainte-Victoire*.
- Entrega de dossier encuadernado ('normalmente' A4) con los dibujos realizados hasta la fecha de entrega (unos 20) a determinar en el futuro. Aunque el trabajo entonces calificado ¿podría continuar hasta final de curso?, para mejorar nota final de toda la asignatura.

3.05.02 Fuentes documentales de la asignatura Color básico en Diseño de Interiores

Procedemos a una 'simple cita' de la Bibliografía original, organizándola por conceptos (no alfabéticamente, como estaba), además se presenta sin modificar la grafía allí utilizada (mayúsculas, etc.) y permanece también aquel sistema de 'redacción' bibliográfica (diferente al utilizado ahora en este trabajo).

'LENGUAJE' (reinterpretación en un sentido 'expandido'):

- BATCHELOR D. *Cromofobia*, Síntesis, Madrid, 2001. - EDWARDS B. *El color*, Urano, Barcelona, 2006. - GOETHE J.W. *Teoría de los colores*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992. - PASTOUREAU Michael y SIMONNET Dominique, *Breve historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 2007. - SANZ J.C. *El lenguaje del color*, Hermann Blume, Madrid, 1985. - SANZ J.C. / GALLEGO R. *Diccionario Akal del color*, Akal, Madrid, 2001. - VAN GOGH V. *Cartas a Theo*, Labor, Barcelona, 1987.

'ABC' CROMÁTICO (fundamentos):

- GONZALEZ CUASANTE J.M. *Introducción al color*, Akal, Madrid, 2005. - HAYES C. *Pintura y dibujo. Técnicas y materiales*, Hermann Blume, Madrid, 1980. - ITTEN J. *El arte del color*, Limusa, México, 1992. - KANDINSKY V. *Punto y línea sobre el plano*, Barral, Barcelona, 1972. - KUPPERS H. *Fundamentos de la teoría de los colores*, Gustavo Gili, Madrid, 1980. - MAIER M. *Procesos elementales de proyección y configuración /4- Color 1*, Gustavo Gili, Madrid, 1982. - VARLEY H. *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982. - WONG W. *Principios del diseño en color*, Gustavo Gili, Madrid, 2006.

SEMIOTICA Y COMUNICACIÓN:

- ALBERS J. *La interacción del color*, Alianza, Madrid, 1979. - ARNHEIM R. *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 2001. - HELLER E. *Psicología del color*, Gustavo Gili, Madrid, 2004.

DISEÑO DE INTERIORES (y arquitectónico):

- DERIBERE. *El color en las actividades humanas*, Tecnos, Madrid, 1964. - GRIMLEY CH. / LOVE M. *Color, espacio y estilo. Detalles para diseñadores de interiores*. Gustavo Gili, Madrid, 2009. - HEALEY D. *Color en decoración*, Folio, Barcelona, 1983. - MOOR A. *Los colores de la arquitectura*, Blume, Barcelona, 2008. - NEUFERT E. *El arte de proyectar en arquitectura*, Gustavo Gili, Madrid, 1970. - PORTER T. - GREENSTREET B. *Manual de técnicas gráficas para arquitectos, diseñadores y artistas* (4 tomos), Gustavo Gili, Madrid, 1983.

INTERDISCIPLINAR (pintura, diseño gráfico, música):

- BALL PH. *La invención del color*, Turner / Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003. - CLARK N. *Cómo combinar y elegir colores para el diseño gráfico*, Gustavo Gili, Madrid, 1991. - FABRIS S. / GERMANI R. *Color, Proyecto y Estética en las Artes Gráficas*, Edebe, Barcelona, 1978. - KUPPERS H. *Atlas de los colores*, Blume, Barcelona, 1979. - LETRASET. *Pantone Color Products Selector*, USA, 1989. - KANDINSKY V. *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1973. - MARCOLLI A. *Teoría del campo*, Blume-Xarait, Madrid, 1978. - SAXTON C. *Curso de arte*, Hermann Blume, Madrid, 1982. - SMIT S. / TEN HOLT H.F. *Manual del artista*, Hermann Blume, Madrid, 1982.

3.05.03 ‘Epílogo’ cromático

Como homenaje al erudito Pastoureau (historiador, antropólogo, y finalmente... ¡bromista! / olvidadizo) que al final de *Breve historia de los colores* hace una pedagógica apología (paradójica) del olvido y la consecuente espontaneidad. Simonnet destaca algunos puntos de la “conversación” mantenida con Pastoureau, donde ha quedado en evidencia cómo los colores estaban cargados de “antiguos códigos” a los que “obedecemos inconscientemente.” La última cuestión a determinar es la importancia en la actualidad de los símbolos, respecto a su gran influencia histórica. Pastoureau / Simonnet (2007:125) observa que los colores han terminado “perdiendo parte de su fuerza” porque se le han ido añadiendo “cada vez más capas de símbolos.” En la actualidad “lo esencial no cambia”, por más que se produzcan nuevos “descubrimientos tecnológicos”. Respecto al futuro los “seis colores de base” (estudiados culturalmente en nuestro trabajo) seguirán siendo rigurosamente “los mismos en las próximas décadas.” Esta permanencia se dará (con “matices”) en el “sistema de símbolos”, pues los colores son “categorías abstractas” sobre las cuales “la técnica no tiene mucha influencia.” Y finalmente el erudito Pastoureau nos enseña el ‘desconocimiento’ cromático:

Creo que es bueno no conocer sus significados, pues condicionan nuestros comportamientos y nuestra manera de pensar. Pero, una vez somos conscientes de todo lo que conllevan, podemos olvidarlos. Miremos los colores como entendidos, pero sepamos también vivir el color con espontaneidad y una cierta inocencia (Pastoureau / Simonnet, 2007:125).

3.06 Asignatura: Fundamentos de Diseño de Interiores

Se empieza el curso utilizando una panorámica del lenguaje gráfico, tomada de la teorización arquitectónica de Vidaurre, 1975 (citada en la primera parte de nuestro trabajo) reinterpretada y adaptada a esta especialidad y nivel educativo. Así tenemos:

-Todos los 'niveles' de información (6):

formal, espacial, funcional, constructivo, semántico, decorativo.

-Todas las 'intenciones' informativas (3):

percepción, conocimiento, descripción.

-Todos los 'sistemas' de representación (4):

cónico, axonométrico, diédrico, adimensional.

Se ha mantenido la redacción original (sin 're-editar') de los textos facilitados en el curso (una selección de ellos), y se presentan organizados por bloques pedagógicos, que se mantienen en todas las asignaturas que vamos presentando. Recordamos que las mayúsculas y subrayados son del original:

3.06.01 Extracto del Programa original y algunas prácticas asociadas a la asignatura Fundamentos del Diseño de Interiores

Datos de Identificación de la asignatura:

-Plan de Estudios: *Título de Graduado o Graduada en Diseño*, inicialmente definido en el BOE 137 del 5 de junio de 2010. -Especialidad: *Diseño de Interiores*.

-Nombre de la asignatura: *Fundamentos de Diseño de Interiores*.

-Tipo de asignatura: Obligatoria. Materia: Formación básica. -Curso: Primero.

-Año académico: 2014 – 2015. -Departamento: Artístico.

-Créditos (ETCS): 10 -Organización temporal: Anual.

-Normativa: Todos los Decretos y Resoluciones adjuntos, tanto a nivel nacional, de Comunidad Autónoma, como a nivel del Espacio Europeo de Educación Superior.

+ Real Decreto BOE 137 del 5 de junio de 2010.

+ Resolución 5 octubre 2010 de la Viceconsejería de Educación / Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado en Diseño en las especialidades de Diseño Gráfico y Diseño de Interiores en la Comunidad Autónoma del País Vasco.

Descripción y competencias de la asignatura:

'Única' materia de formación básica que entre otras aportaciones genéricas y específicas establece la artística fundamentación teórico / práctica introductoria a una estrategia proyectiva (teoría, metodología, ideación, concepción) y que conclusivamente facilita unos métodos de investigación y experimentación propios de esta materia.

De acuerdo con el ANEXO 1: *Competencias generales del Título de Graduado/a en Diseño*, del BOE 137 del 5 de junio de 2010, se propone que al finalizar el primer curso las habilidades obtenidas se aproximen / orienten a las competencias generales que se deben poseer al finalizar los estudios de Graduado/as de Diseño, de las que destacamos:

- 1.- Concebir, planificar y desarrollar proyectos de diseño de acuerdo con los requisitos y condicionamientos ...
- 3.- Establecer relaciones entre el lenguaje formal, el lenguaje simbólico y la funcionalidad específica.
- 8.- Plantear estrategias de investigación e innovación para resolver expectativas centradas en funciones, necesidades y ...
- 9.- Investigar en los aspectos intangibles y simbólicos ...
- 10.- Ser capaces de adaptarse a los cambios y a la evolución ...
- 11.- Comunicar ideas y proyectos a los clientes, argumentar razonadamente, saber evaluar las propuestas y canalizar el diálogo.
- 12.- Profundizar en la historia y la tradición de las artes y el diseño.
- 13.- Conocer el contexto económico, social y cultural en que tiene lugar el diseño.
- 14.- Valorar la dimensión del diseño como factor de igualdad y de inclusión social, y como transmisor de valores culturales.
- 16.- Ser capaces de encontrar soluciones ambientalmente sostenibles.
- 19.- Demostrar capacidad crítica y saber plantear estrategias de investigación.
- 21.- Dominar la metodología de investigación.

Además de acuerdo con el ANEXO 1: *Competencias específicas del Título de Graduado/a en la especialidad de Diseño de Interiores*, del BOE 137 del 5 de junio de 2010, se propone que al finalizar el primer curso las habilidades obtenidas se aproximen / orienten a las competencias generales que se deben poseer al finalizar los estudios de Graduado/as de Diseño, de las que destacamos:

- 1º.- Generar y materializar soluciones funcionales, formales y técnicas que permitan el aprovechamiento y la utilización idónea de espacios interiores.
- 4º.- Analizar, interpretar, adaptar y producir información relativa a la materialización de los proyectos.
- 5º.- Resolver los problemas estéticos, funcionales, técnicos y constructivos que se planteen durante el desarrollo y ejecución del proyecto.
- 6º.- Interrelacionar los lenguajes formal y simbólico con la funcionalidad específica.
- 9º.- Adecuar la metodología y las propuestas a la evolución tecnológica e industrial propia del sector.
- 12º.- Conocer el contexto económico, social, cultural e histórico en el que se desarrolla el diseño de interiores.

Objetivos de la asignatura y conocimientos recomendados:

El alumno o alumna ha de ser capaz de:

- (1) Desarrollar las facultades de creatividad, imaginación, observación, crítica y reflexión.

(2) Valorar por sí misma, la experiencia creativa del proyecto.

(3) Valorar el proceso y el rigor en la ejecución del proyecto como resultado de esa misma experiencia.

(4) Establecer vínculos para la génesis de proyectos creativos basados en los fundamentos básicos del diseño: estructura, forma, color, espacio y volumen.

(5) Establecer puentes entre las diferentes disciplinas y tecnologías.

(6) Ser capaces de emplear en el proyecto, indistintamente, procesos analógicos y digitales.

(7) Aplicar principios antropométricos, ergonómicos y biónicos a la génesis del proyecto.

(8) Dominar los lenguajes y recursos expresivos de la representación y comunicación.

(9) Comprender las relaciones entre el lenguaje formal, el lenguaje simbólico y la funcionalidad específica.

(10) Plantear estrategias de investigación e innovación para resolver nuevas expectativas centradas en las funciones y necesidades.

OBJETIVO OPERATIVO / INTEGRADOR:

Desde una pre-profesional concepción experimental e investigadora, se sintetizarán y aplicarán las diversas capacidades, integrándolas para la consecución del 'diseño básico'; mediando la utilización sistemática del análisis crítico y de la metodología, derivadas de una básica teorización y conceptualización de los artísticos fundamentos creativos.

Más que conocimientos se recomendaría una actitud receptiva, crítica e investigadora (lúdica / experimentadora).

Por una previsible 'sobredosis' informática en los siguientes cursos se recomienda 'cierto' desconocimiento inicial del software relacionado con C.A.D. (especialmente AutoCad).

Esquema de los contenidos de las unidades didácticas de la asignatura:

U.D.01- (equipo 3): *Forma, espacio, estructura (construcción), ergonomía (función), percepción (+ conocimiento + descripción) y proyecto ('decoración'). Lenguajes y estrategias comunicativas (incluso semántica).*

Relación con los Contenidos:

(1) Conocimientos básicos del diseño: estructura, forma, color, espacio y volumen.

(2) Análisis de la forma y composición.

(3) Percepción y realidad.

(5) Teoría, metodología, ideación y concepción del proyecto.

(9) Los proyectos interdisciplinares. Los lenguajes y los recursos.

(10) Presentación y puesta en escena. Lenguajes y estrategias comunicativas.

U.D.02- (individual): *Color, volumen y percepción ilusoria.*

Relación con los Contenidos:

(1) Conocimientos básicos del diseño: estructura, forma, color, espacio y volumen.

(3) Percepción y realidad.

(4) Antropometría, ergonomía y biónica. La escala y la proporción. El diseño centrado en el usuario.

(7) Procesos para fomentar la creatividad, la imaginación, la observación, la crítica y la reflexión. Investigación y autoaprendizaje.

(10) Presentación y puesta en escena. Lenguajes y estrategias comunicativas.

U.D.03- (equipo 3): *Metodología. Composición. Escala y proporción. Métodos de investigación y experimentación (propios de la materia)*

Relación con los Contenidos:

(2) Análisis de la forma y composición.

(4) Antropometría, ergonomía y biónica. La escala y la proporción. El diseño centrado en el usuario.

(5) Teoría, metodología, ideación y concepción del proyecto.

(7) Procesos para fomentar la creatividad, la imaginación, la observación, la crítica y la reflexión. Investigación y autoaprendizaje.

(9) Los proyectos interdisciplinarios. Los lenguajes y los recursos.

U.D.04- (individual): *Introducción a la biónica. Adaptación al cambio. Proyectos interdisciplinarios.*

Relación con los Contenidos:

(4) Antropometría, ergonomía y biónica. La escala y la proporción. El diseño centrado en el usuario.

(8) El proyecto como experiencia. La adaptación al cambio.

(9) Los proyectos interdisciplinarios. Los lenguajes y los recursos.

U.D.05- (equipo 2): *Antropometría, ergonomía (función) y percepción inversa. Diseño centrado en el usuario. Presentación.*

Relación con los Contenidos:

(3) Percepción y realidad.

(4) Antropometría, ergonomía y biónica. La escala y la proporción. El diseño centrado en el usuario.

(10) Presentación y puesta en escena. Lenguajes y estrategias comunicativas.

U.D.06- (individual): *Teoría, ideación y concepción del proyecto (incluso como experiencia). Creatividad e imaginación. Aplicación de los principios básicos del diseño.*

Relación con los Contenidos:

(5) Teoría, metodología, ideación y concepción del proyecto.

(6) Aplicación de los principios básicos del diseño de proyectos.

(7) Procesos para fomentar la creatividad, la imaginación, la observación, la crítica y la reflexión. Investigación y autoaprendizaje.

U.D.07- (individual): *Análisis de la forma y composición. Presentación y puesta en escena. Reflexión crítica, investigación y autoaprendizaje.*

Relación con los Contenidos:

(2) Análisis de la forma y composición.

(7) Procesos para fomentar la creatividad, la imaginación, la observación, la crítica y la reflexión. Investigación y autoaprendizaje.

(10) Presentación y puesta en escena. Lenguajes y estrategias comunicativas.

Evaluación de los contenidos de la asignatura:

La evaluación tendrá en cuenta la capacidad del alumno o alumna de:

(1) Profundizar en el conocimiento de los temas abordados.

(2) Tener autonomía, responsabilidad y organización en la ejecución de las tareas y proyectos.

(3) Controlar el tiempo disponible.

(4) Mostrar expresividad y calidad en el trabajo.

(5) Establecer relaciones entre distintas disciplinas,

(6) Adaptarse a equipos interdisciplinarios de trabajo.

(7) Ser creativa o creativo en la aportación de soluciones.

(8) Observar, reflexionar, experimentar y razonar.

(9) Ser competente en la comunicación de planteamientos, hipótesis, resultados y conclusiones.

(10) Implicarse y comprometerse con el grupo.

CRITERIOS GENERALES DE EVALUACION:

A fin de preparar el futuro profesional/laboral del estudiante se estima fundamental la consecución de un cierto grado de disciplina de trabajo, desarrollando a tal efecto los siguientes aspectos pedagógicos implícitos en los criterios de evaluación.

• En la valoración del ejercicio "se intentará" seguir un criterio objetivo en función de la adecuada resolución de los objetivos concretos de diseño pedidos en cada tema, dejando sin calificar (numéricamente) los ejercicios que gratuitamente los desatiendan o los traten muy superficialmente.

• Los criterios estéticos subjetivos, o "gustos" personales del profesor, 'intentarán' dejarse de lado, cuando se efectúe la evaluación.

•• Se valorarán los siguientes términos:

-A- La presentación correcta del trabajo.

-B- El criterio conceptual utilizado.

-C- La capacidad para organizar espacios correctamente.

-D- La correcta utilización del lenguaje gráfico, así como las técnicas más adecuadas en cada caso.

•• Factores adicionales positivos:

- Diseño coherente que atienda a la idiosincrasia de los materiales empleados, desde el punto de vista constructivo y expresivo.

- Acabados o terminaciones de calidad. A medida que avance el curso, serán considerados con mayor rigor los aspectos referentes al perfeccionamiento de los acabados.

- Aportaciones imaginativas, o aspectos parciales, inéditos.
- Bocetos previos que demuestren una profunda investigación y trabajo, al margen de los resultados, o aplicación final concreta.
- Se valorarán positivamente los enfoques conceptuales imaginativos y 'arriesgados'.

NIVELES 'MÍNIMOS' A SUPERAR (A FINAL DE CURSO)

Se estima que "la totalidad" de puntos planteados a continuación, ordenados en orden decreciente de importancia, deberán ser manejados a un "nivel básico" para superar la asignatura.

- 1• existencia del "concepto" de diseño (creatividad coherente),
- 2• visión tridimensional del espacio y su correcta representación bidimensional (planos y dibujos),
- 3• manejo "básico" de las siguientes técnicas gráficas descriptivas:
 - sistema diédrico (plantas y secciones a escala),
 - axonometría militar,
 - perspectiva cónica frontal,
- 4• correcta delineación y texturización gráfica,
- 5• adecuada aplicación gráfica del color,
- 6• utilización de "alguna" metodología proyectual, y compositiva,
- 7• capacidad de análisis y síntesis,
- 8• soltura mínima con la "mano alzada",
- 9• resolución básica de sombras,
- 10• adecuada redacción de memorias y escritos diversos.

Ejemplo de ejercicios concretos solicitados en una Unidad Didáctica de la asignatura:

• UNIDAD DIDACTICA:

U.D.01- (equipo 3): *Forma, espacio, estructura (construcción), ergonomía (función), percepción (+ conocimiento + descripción) y proyecto ('decoración'). Lenguajes y estrategias comunicativas (incluso semántica).*

-BOE-(1) Conocimientos básicos del diseño: estructura, forma, color, espacio y volumen.

-BOE-(2) Análisis de la forma y composición.

-BOE-(3) Percepción y realidad.

-BOE-(5) Teoría, metodología, ideación y concepción del proyecto.

-BOE-(9) Los proyectos interdisciplinares. Los lenguajes y los recursos.

-BOE-(10) Presentación y puesta en escena. Lenguajes y estrategias comunicativas.

• CAPACIDADES:

-Determinar la identidad del diseño de interiores, cuestionando la "Decoración / tópico" a trascender por valoración arquitectónica.

-Visionar panorámicamente los lenguajes gráficos, analizando su idoneidad en función de la expresión comunicativa pretendida.

-Consecuentemente: utilizar 'el' Lenguaje Gráfico de la Expresión Arquitectónica (E.T.S.A.M.)

• CONTENIDOS CONCEPTUALES:

-Conexión con las facultades inicialmente aportadas por el estudiante.

-Catalogación conceptual de lenguajes gráficos. Valoración de la intencionalidad expresiva (percepción, conocimiento, descripción + forma, espacio, función, construcción, semántica, decoración).

-Reproductividad: tecnologías y normalización.

-Conceptualización del diseño: estilismo y fenomenología del *kitsch*.

• CONTENIDOS PROCEDIMENTALES:

• local:

-Clasificado: "Exposición". «Monografía» exhaustiva.

-Nivel básico en el grado de complejidad formal y espacial.

-«Ejemplo» de arquitectura contemporánea "representativa".

• usuarios:

-'Casi' sin definir, por escasa incidencia pedagógica.

• peculiaridades:

-Aportación creativa "mínima", solo a nivel de representación gráfica.

-Representación sin uso del color.

• metodología proyectual:

-A nivel proyectual no se plantea, solo coherencia gráfico-expresiva.

• representación:

-«Catálogo» de 'todos' los sistemas de dibujo: cónico, axonométrico, diédrico, adimensional. Cada estudiante uno de cada. Sin color.

-Experimentación empírica del sistema cónico, mediante interacciones bi / tridimensionales.

-Técnica del soporte transparente (vegetal), concepto y práctica.

-Texturas gráficas. Valoración 'artística' de los recursos gráficos 'técnicos'.

-Exploración de los recursos expresivos ofrecidos por los sistemas de reprografía, valorando sus condicionamientos y posibilidades.

-Privilegiar las técnicas gráficas artesanales, en detrimento de las informáticas. Experimentación creativa del devenir histórico de las tecnologías gráficas.

• teoría:

-Lenguaje gráfico (E.T.S.A.M.).

-Conocimiento de otras obras del autor / arquitecto estudiado, así como sus "maestros y maestrías" (nivel semántico).

• documentación:

-Apuntes sobre Lenguaje gráfico (E.T.S.A.M.).

-Documentación "exhaustiva" (gráfica y textos) sobre el 'local' a trabajar.

-Documentación complementaria para la categoría "Semántica".

-GOMEZ MOLINA - CABEZAS - BORDES, El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX, Cátedra, Madrid, 2001 (p.66)

- nº estudiantes:

-Equipo mixto de 3 estudiantes.

- CONTENIDOS ACTITUDINALES:

-Conexión y síntesis de conocimientos de dibujo lineal y artístico.

-"Obligada" planificación de "todo" el ciclo de trabajo, mediante simultaneidad de trabajos.

-"Multivisión" del elemento dado (construcción, espacio, funcionamiento, significado, etc.) o superposición de «niveles de lectura».

-Acercamiento a los «códigos gráficos profesionales» establecidos. Especial incidencia en acotación, zonificación y circulación.

- ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS:

-Proyección: "Percepción y Diseño de Interiores"

-Lectura: "¿Qué es decoración?", "Artista y diseñador", "Kitsch".

-Audiovisuales variados: Fundamentos pedagógicos y equipo: *Barrio Sésamo: Las cuentas de nunca acabar*. Semántica paz: *Mahatma Gandhi*. Replicación arquitectónica: *Le Corbusier En la India: Ahmedabad y el Capitolio de Chandigarh*. Narrativa visual histórica: *El Acorazado Potemkin*.

- METODOLOGIA DIDACTICA:

-Afirmativo: expositivo. Consolidación adquisiciones. Interactivo: aprendizaje por descubrimiento. Método experimental: aplicación. Aprendizaje interactivo.

Ejemplo de ejercicios concretos solicitados en una Unidad Didáctica de la asignatura:

- UNIDAD DIDACTICA:

U.D.02- (individual): *Color, volumen y percepción ilusoria*.

-BOE-(1) Conocimientos básicos del diseño: estructura, forma, color, espacio y volumen.

-BOE-(3) Percepción y realidad.

-BOE-(4) Antropometría, ergonomía y biónica. La escala y la proporción. El diseño centrado en el usuario.

-BOE-(7) Procesos para fomentar la creatividad, la imaginación, la observación, la crítica y la reflexión. Investigación y autoaprendizaje.

-BOE-(10) Presentación y puesta en escena. Lenguajes y estrategias comunicativas.

- CAPACIDADES:

-Reutilizar / interpretar el Lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica (E.T.S.A.M.) trabajado en 1.1º. Consecuente ampliación del lenguaje grafico precedente.

-Cuestionar la "Decoración / tópico" mediante opción personal alternativa del estudiante.

-Utilización del color con fundamentación conceptual, aplicado como técnica libre experimental. Integración en un

proceso de deconstrucción analítica y reconstrucción, con ataque final 'decorativo' anamórfico, utilizando la maqueta como mediación para el control de la forma.

- CONTENIDOS CONCEPTUALES:

- Construcción del concepto proyecto.
- Intencionalidad creativa.
- Especulación creativa fundamentada en el cuestionamiento de la percepción. Concepción anamórfica parcial o fragmento proyectivo.
- Visión 3D con gafas estereoscópicas.

- CONTENIDOS PROCEDIMENTALES:

- local:
 - Inicialmente mismo local que en U.D.01 pero a re-construir.
 - Nueva re-contextualización.
- usuarios:
 - 'Casi' sin definir, por escasa incidencia pedagógica, salvo que el estudiante lo considere especialmente relevante. Un usuario tipo, dotado de 'un solo ojo' que deberá permanecer inmóvil.
 - peculiaridades:
 - Aportación creativa intervencionista "mínima / máxima", con nivel mínimo de representación gráfica.
 - Representación con uso del color y técnica libre, incluso mixta.
 - metodología proyectual:
 - A nivel proyectual no se plantea, solo coherencia gráfico-expresiva.
 - representación:
 - Aplicación selectiva y razonada del "Catálogo" de sistemas de dibujo: cónico, axonométrico, diédrico, adimensional.
 - Experimentación empírica del sistema cónico, mediante interacciones bi/tridimensionales.
 - Práctica experimental sobre soportes translúcidos (vegetal) y transparentes (acetato).
 - Texturas gráficas y cromáticas. Valoración 'artística' de los recursos gráficos 'técnicos'.
 - Exploración de los recursos expresivos ofrecidos por los sistemas de reprografía.
 - teoría:
 - Lenguaje gráfico (E.T.S.A.M.).
 - Conocimiento de otras obras del autor / arquitecto estudiado, así como sus "maestros y maestrías" (nivel semántico).
 - Coordenadas tridimensionales del color. Lógica tridimensional.
 - Termodinámica cromática.
 - Significado del color: introducción a los contrastes cromáticos.
- documentación:
 - Apuntes sobre Lenguaje gráfico (E.T.S.A.M.).
 - Documentación "exhaustiva" (gráfica y textos) sobre el local a trabajar.
 - Documentación complementaria para la categoría "Semántica".

-Fundamentos de la teoría cromática.

-Psicología de la visión y alteraciones perceptivas.

ARNHEIM R. *Arte y percepción visual*, Alianza, 2001. DONDIS D. *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Madrid, 1980. GRIMLEY CH. / LOVE M. *Color, espacio y estilo*, G. Gili, Madrid, 2009. HEALEY D. *Color en decoración*, Folio, Barcelona, 1983. MARCOLLI A. *Teoría del campo*, Blume-Xarait, Madrid, 1978. NEUFERT E. *El arte de proyectar en arquitectura*, Gustavo Gili, Madrid, 1970.

• nº estudiantes:

-Uno.

• CONTENIDOS ACTITUDINALES:

-Sensibilización y cuestionamiento de 'la acción' frente a 'la pre-existencia'.

-Reacción creativa personal frente a contextualización previamente analizada. Test comparativo de 'posicionamiento' con el resto de estudiantes.

- "Obligada" planificación de "todo" el ciclo de trabajo, mediante simultaneidad de trabajos.

• ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS:

-Proyección: "Percepción y Diseño de Interiores"

-Lectura: "¿Qué es decoración?", "Artista y diseñador", "Kitsch".

-Audiovisuales concepto perspectiva: Marco intermedio en *El contrato del dibujante* (P. Greenaway). Inmovilidad en naturaleza en *El sol del membrillo* (V. Erice). Proyección estereoscópica *Caliente*. Entrevista al pintor y fotógrafo *David Hockney*.

-Audiovisuales concepto decoración: Decorador *Pascua Ortega*. Decoradora *Doris Day* en *Confesiones a media noche*. Decoración corporal en *Brazil* (T. Gilliam). Decoración india en *Bollywood*. Videoclip *María Isabel* en *Antes muerta que sencilla*. Decoración interior taxi en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (P. Almodóvar). Decoración total en *Bienvenido Mr. Marshall* (L.G. Berlanga). Decoración totalitaria y escenografía: *El show de Truman* (P. Weir)

• METODOLOGIA DIDACTICA:

-Afirmativo: expositivo. Consolidación adquisiciones. Interactivo: aprendizaje por descubrimiento. Método experimental: aplicación. Aprendizaje interactivo.

Ejemplo de documentación final ('tutorial') recibida por los estudiantes, para una entrega conjunta de 2 ejercicios concretos y complementarios:

• UNIDAD DIDACTICA:

U.D.01- (equipo 3): *Forma, espacio, estructura (construcción), ergonomía (función), percepción (+ conocimiento + descripción) y proyecto ('decoración'). Lenguajes y estrategias comunicativas (incluso semántica).*

• Estudiar el material teórico / práctico facilitado:

"Tipologías de expresión gráfica".

• Aplicar los planteamientos teóricos a la arquitectura concreta dada:

PABELLON BARCELONA, de Mies van der Rohe.

- Organizar un equipo de trabajo formado por 3 estudiantes, para que correspondiendo (como mínimo) a 6 dibujos por estudiante con las 3 'intenciones' informativas, el conjunto propuesto sea íntegramente analizado (6 'niveles' de información).

- Repartir el trabajo de tal manera que se utilicen:
 - Todos los 'niveles' de información (6):
formal, espacial, funcional, constructivo, semántico, decorativo.
 - Todas las 'intenciones' informativas (3):
percepción, conocimiento, descripción.
 - Todos los 'sistemas' de representación (4):
cónico, axonométrico, diédrico, adimensional.

- El nivel de información decorativo (ausente en el material facilitado) se deducirá a partir de los indicios gráficos suministrados para lo formal, espacial, funcional, constructivo, semántico, previamente estudiados. Aquí el trabajo sobre 'nivel' "DECORACION", al igual que en los otros niveles de información, se limitará al análisis, sin aportación creativa alguna.

- Especial atención a los aspectos relacionados con: delineación, acotación normalizada (rotulación incluida), zonificación y circulación.

- Los dibujos responderán a un mismo planteamiento y diseño, en correspondencia gráfica con un auténtico trabajo de equipo. Valorar formatos y dimensiones de los componentes. Especial atención a la jerarquización del impacto visual.

- Utilizar exclusivamente los recursos gráficos propios de dibujo lineal (rallados, tramas adhesivas, agrisados, pulverizados, mancha opaca, etc.) quedando excluido el uso del color, debiendo buscarse cuando se estime necesario su uso, la equivalencia gráfica correspondiente. OBLIGATORIAMENTE se experimentarán las técnicas gráficas propuestas, NO ACEPTÁNDOSE ('por el momento') EL DIBUJO INFOGRAFICO.

- Adaptación creativa de algunas técnicas gráficas procedentes del dibujo artístico, pero siempre utilizando 'la delineación'. Consecuentemente quedan *prohibidos los trazados a mano alzada*, en el desarrollo de las presentes unidades didácticas (UD.01 + UD.02).

- Indispensable realización de una sola maqueta 'grande' por grupo. Como ayuda 'obligatoria' a la realización de las perspectivas frontales (además otras utilidades) se realizará una maqueta de gran tamaño, constructivamente 'muy' resistente (preferentemente realizada en *cartón pluma*). Luego se procederá a un cuidadoso seccionamiento ortogonal (tantos como perspectivas), para proceder a la toma de fotografías digitales (siempre frontales) que sirven de guía para el trazado de las citadas perspectivas (como mínimo una por estudiante). También se podrá utilizar el procedimiento 'ventana renacentista' (calcado directo en acetato con un solo ojo inmóvil, sobre soporte móvil transparente de clase).

- El número de dibujos a entregar en total, queda a libre criterio del equipo (mínimo 18), no obstante, se utilizarán "todos" los niveles, intenciones y sistemas, gráficos citados.

- Cada dibujo además del APELLIDO/nombre del autor y del equipo, llevará 'el nivel' y la 'intención' utilizada (indispensable para la calificación).

- Entrega dibujos en carpeta encuadernada normalizada, a elegir entre DIN A2 = 42 x 59,4 cm. ó máximo aceptado = cartulina 'standard' 50 x 65 cm. Con preferencia usar DIN A3 = 29,7 x 42 cm.

- Todos los dibujos finales serán entregados 'como' soporte opaco no original, no siendo aceptado el papel vegetal, por otra parte, indispensable durante el proceso gráfico. Prohibido el color.

- Indispensable entrega de todos los bocetos sellados, debiendo estar encuadernados siguiendo un orden cronológico para comprender el proceso proyectivo.

- Introducir obligatoriamente la figura humana 'delineada' a escala, en todos los sistemas de representación y dibujos.

- UNIDAD DIDACTICA:

- U.D.02- (individual): *"Color, volumen y percepción ilusoria"*.

- Se trata de un ejercicio en continuidad con el material teórico / práctico facilitado: "Tipologías de expresión gráfica", trabajado analíticamente en UD.01

- A partir del precedente estudio en grupo del nivel de información decorativo / semántico, REACCIONAR creativamente, tomando en consideración:

- Lo comprendido sobre el sentido de conjunto del trabajo precedente.

- Profundo (+/-) cuestionamiento del concepto de 'INTERVENCIONISMO' sobre un proyecto 'histórico' analizado.

En este sentido valorar otras intervenciones creativas, tanto reales como utópicas, realizadas en el citado lugar: Rem Koolhaas 1986, Enric Miralles 1997, Enric Ruiz-Geli 1998, Jeff Wall 1999, Claude Rutault 2002, Walter Maria De'Silva 2003, etc.

+ *** Utilizar creativamente una o más palabras que empiecen por ELE (encontramos 118 en el Diccionario R.A.E.), entre las que destacamos: ELE, ELEcción, ELEctricidad, ELEfante, ELEgancia, ELEgía, ELEmental, ELEncó, ELEto, ELEvar, ... como parte del título...

- Título 'argumental' del ejercicio *"Color (Alemania 1914-2014), volumen (ELE...:) y percepción ilusoria (ANA...)"* como tema de *elucubración* donde se proponen una serie de términos susceptibles de sugerir un proceso de trabajo:

- (a) PROYECTO ANALÍTICO / INVENTARIO de los componentes más representativos. Mezcla en un solo volumen de vistas interiores y exteriores del Pabellón, así podrán quedar EXTERIOR / INTERIOR 'INTEGRADOS' (concepción 'Cubista', sistema adimensional, etc.)

El Pabellón Barcelona deberá ser DESMONTADO para luego VOLVERLO A MONTAR DE OTRA MANERA, utilizando 'todos' los componentes originales, pero añadiéndole otros componentes derivados de una imaginativa interpretación del título del ejercicio que combina color y percepción en 'un' volumen. (1914/2014... + ANA... + ELE...)

••• (b) PROYECTO CROMÁTICO (analítico / creativo). En el análisis e inventario de los componentes se deberán recopilar y valorar los colores del Pabellón Barcelona. Luego utilizarlos para colorear el volumen dotado de percepción ilusoria. Quedando prohibido el uso de otros colores ajenos a los estudiados (ya presentes en el original analizado). Trabajo creativo y racional tutorizado por el color 1914-2014 (?).

••• (c) MAQUETA DE ESTUDIO CREATIVO. Parte del proyecto analítico / cromático será distorsionado ópticamente en la siguiente etapa o proyecto perceptivo. Se deberá realizar una maqueta de un tamaño aproximado al de una caja de zapatos, que servirá como soporte físico / conceptual para la siguiente etapa de distorsión perspectiva.

••• (d) PROYECTO PERCEPCIÓN (ANAMORFOSIS). Indispensable realización previa de una pequeña maqueta 'cónica' (detalle) armada por un conjunto de líneas constructivas (palitos redondos de madera o alambres gruesos) sobre el que se insertan el conjunto de planos que flotan en el espacio. Realizar una cónica frontal a color desde el punto de fuga (a la altura del ojo de 1,50 m.) utilizando una fotografía de la maqueta tomada desde el punto de fuga / ojo donde convergen todos los rayos visuales. El resultado final será CASI INEXISTENTE, pareciendo una cónica 'normal'.

••• (e) PROYECTO CONSTRUCTIVO (ANAMORFOSIS). Complementar la estructura de planos (flotando en el espacio) para que al quitar los hilos ópticos (solo 'teóricamente') pueda sujetarse. El proyecto se apoyará en el plano del suelo (no hay techo).

••• (f) PROYECTO DESCRIPCION DIMENSIONAL. Realizar una planta y un alzado / sección acotado, tomando las medidas directamente de las maquetas de conjunto y detalle.

••• (g) PROYECTO CONOCIMIENTO. Y luego con los datos sacados del diédrico (planta / alzado) dibujar una axonometría militar (no isométrica) a color de la realidad, desde un punto de vista 'deconstructivo' del engaño perspectivo.

'INEXISTENTE' PROYECTO FUNCIONAL (mantener un 'mínimo' de funcionalidad) al limitarse a un conjunto volumétricamente interesante (énfasis en la FORMALIZACIÓN).

- La superficie a utilizar también queda a criterio del estudiante, pero siempre será exenta (accesible en todo su perímetro) y libre de las inclemencias atmosféricas. El nuevo 'MINI-proyecto' interpreta imaginativamente el 'histórico' proyecto de Mies.

- El MINI-proyecto perceptivo se desarrollará en una sola planta (prohibido varios pisos con escaleras).
- Justificar brevemente y por escrito (MINI-MEMORIA en 1 hoja) los criterios de la intervención.
 - Organización individual del trabajo.
 - Los dibujos responderán a un mismo planteamiento y diseño.

- Adaptación creativa de algunas técnicas gráficas procedentes del Dibujo Artístico, pero siempre utilizando 'la delineación' a color. Consecuentemente quedan prohibidos los trazados a mano alzada, en el desarrollo FINAL de la presente unidad didáctica. NO ACEPTÁNDOSE EL DIBUJO INFOGRÁFICO. Tampoco se admite la representación ISOMÉTRICA (obligatoria axonometría militar).

- El número de dibujos a entregar queda a libre criterio del estudiante, no obstante, serán 'mínimamente' suficientes para comunicar los fundamentos creativos del mini-proyecto. IDENTIFICAR LOS NIVELES GRÁFICOS UTILIZADOS.

- Cada dibujo llevará el APELLIDO/nombre del autor y el contenido representado. Color OBLIGATORIO aplicado con técnica libre.

- Entrega dibujos en carpeta encuadernada normalizada, a elegir entre DIN A2 = 42 x 59,4 cm. ó máximo aceptado = cartulina 'standard' 50 x 65 cm. Con preferencia usar DIN A3 = 29,7 x 42 cm.

- Todos los dibujos finales podrán ser entregados 'como' soporte ORIGINAL o COPIA.

- Indispensable entrega de todos los bocetos sellados, debiendo estar encuadernados siguiendo un orden cronológico para comprender el proceso proyectivo.

- Introducir obligatoriamente la figura humana 'delineada' a escala, en todos los dibujos.

Observaciones: La "normativa" de estos ejercicios corresponde a lo establecido en la Programación Curricular de la asignatura, de obligado conocimiento por parte del alumnado.

***¡PELIGRO!: inadmisibles entrega fuera del horario, posponiéndose a final de curso.

Fecha de entrega de los trabajos (U.D.01 + U.D.02):
 (en horario de clase "menos" 15 minutos) desde el 5 / 8 de septiembre "HASTA EL" 5 noviembre 2013
 (miércoles) Grupos A y B.

Hemos elegido la referencia a estos dos ejercicios con los que empezamos el curso y que son complementarios, porque entendemos que son representativos de dos de los aspectos estudiados en esta tesis, como es el lenguaje en sus variantes gráfica y cromática. Los dos ejercicios se entregan conjuntamente, aunque con calificaciones diferenciadas,

pues mientras el primero corresponde a un trabajo en equipo y es más analítico, el segundo es más creativo e individual.

La propuesta pedagógica del catedrático Julio Vidaurre (1975) respecto al *Lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica* fundamenta el primer ejercicio de ‘Comentario de texto’ analizando gráficamente una obra arquitectónica que ‘fundamenta’ la historia de la arquitectura moderna, el Pabellón Alemán de Barcelona (1929) ‘exactamente’ reconstruido en el mismo lugar y actualmente visitable. El diálogo del equipo de estudiantes facilita la visión múltiple (formal, espacial, funcional, constructiva, semántica) del mismo elemento, para su consecuente expresión gráfica, eligiendo la más coherente (valorando si se trata de percepción, conocimiento o descripción) entre ‘todos’ los sistemas de expresión / representación (aunque no los dominen, puesto que serán objeto de un aprendizaje posterior en otras asignaturas). La comunicación ha sido un ‘*late motiv*’ integrador de esta tesis, en este sentido la semántica (diferentes interpretaciones de los componentes en interacción) es muy importante también en este ejercicio, que estimula la ‘investigación’ personal (a contrastar en equipo) mediante la lectura crítica de la abundante documentación facilitada (y existente) sobre el Pabellón Barcelona.

El segundo ejercicio propone un estímulo creativo ‘extra’, que relaciona el lenguaje con la peculiar forma de ele (en planta) del Pabellón Barcelona. Aquí la ‘morfología’ dialoga con los juegos lingüísticos (Oulipo o Rodari, 1983 en *Gramática de la fantasía*) intentando sugerir derivas lingüísticas formalistas ‘conjugando’ el término ELE (R.A.E.: ELEcción, ELEctricidad, ELEfante, ELEgancia, ELEgía, ELEmental, ELEncó, ELEto, ELEvar) incluido en el título del ejercicio, que debe cumplirse ‘creativamente’ (a modo de *slogan* publicitario). Además, se enfatiza la ‘morfología’ al potenciar la expresión formal, minimizando la funcionalidad (potenciada en otros ejercicios posteriores del curso). El uso paralelo del lenguaje ‘no gráfico’ es indispensable al tener que realizar una ‘reflexiva’ Memoria.

3.06.02 Fuentes documentales de la asignatura Fundamentos de Diseño de Interiores

Procedemos a una ‘simple cita’ de la Bibliografía original, organizándola por conceptos (no alfabéticamente, como estaba), además se presenta sin modificar la grafía allí utilizada (mayúsculas, etc.) y permanece también aquel sistema de ‘redacción’ bibliográfica (diferente al utilizado ahora en este trabajo).

ESPECÍFICAS

(diseño de interiores):

- ARCHER B.J. *Casas en venta*, Gustavo Gili, Madrid, 1981. - CLIFF S. *Diseño de stands, galerías, museos y ferias*, Gustavo Gili, Madrid, 1992. - CRANE - DIXON *Cocinas*, Gustavo Gili, Madrid, 1992. - HEALEY D. *Color en decoración*, Folio, Barcelona, 1983. - GRIMLEY CH. / LOVE M. *Color, espacio y estilo. Detalles para diseñadores de interiores*. Gustavo Gili, Madrid, 2009. - MERCADO J.L. *Datos de proyección técnica para decoración*, E.A.D.M, Madrid, 1972. - PANERO J. *Las dimensiones humanas en los espacios interiores*, G. Gili, Madrid, 1983. - ZABALBEASCOA A. *Las casas del siglo*, Gustavo Gili, Madrid, 1998.

INTERDISCIPLINARES

(dibujo, metodología, arquitectura, diseño industrial, arte, cultura):

- ARNHEIM R. *Arte y percepción visual*, Alianza, 2001. - BAKER G. *Análisis de la forma*, Gustavo Gili, Madrid, 1991. - BUZAN T. *El libro de los mapas mentales*, Urano, Barcelona, 1996. - CHING F. *Arquitectura: forma, espacio, orden*, Gustavo Gili, Madrid, 1982. - CHING F. *Manual de dibujo arquitectónico*, Gustavo Gili, Madrid, 1982. - DONDIS D. *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Madrid, 1980. - GHYKA M. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1979. - GOSSEL P. - LEUTHAUSER G., *Arquitectura del siglo XX*, Taschen, Colonia, 1991. - JONES CH. *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Madrid, 1982. - JONES CH. *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Madrid, 1985. - KLEIN A. *Vivienda mínima: 1906-1957*, Gustavo Gili, Madrid, 1980. - MANZINI E. *Artefactos -Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste, Madrid, 1992. - MARCOLLI A. *Teoría del campo*, Blume-Xarait, Madrid, 1978. - MEJIDE R. *El pensamiento negativo*, Espasa, Madrid, 2008. - MUNARI B. *¿Cómo nacen los objetos?*, Gustavo Gili, Madrid, 1983. - NEUFERT E. *El arte de proyectar en arquitectura*, Gustavo Gili, Madrid, 1970. - PAPANEK V. *Diseñar para el mundo real*, H. Blume, Madrid, 1977. - PORTER T. - GREENSTREET B. *Manual de técnicas gráficas para arquitectos, diseñadores y artistas* (4 tomos), Gustavo Gili, Madrid, 1983. - TEDESCHI E. *Teoría de la arquitectura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976. - VIDAURRE J. *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica -nº1- Curso 73-74*, E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1975. - VIDAURRE J. *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica -nº2- Curso 74-75*, E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1976. - WONG W. *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*, Gustavo Gili, Madrid, 1979.

+ Revistas: *Diseño Interior, Pasajes: Arquitectura y Crítica, A+T, On, Domus, Experimenta, Tectónica*.

4. CONCLUSIONES

Conclusión: terminación, consumación, desenlace, liquidación, cierre, solución, cumplimiento, ejecución, disolución, término, son los sinónimos que ofrece como alternativa el programa informático que hemos utilizado en este trabajo, pero hemos aprendido que el rigor científico requiere una lectura comparada con otras fuentes documentales, esa es ya una primera conclusión (y también la metodología utilizada en el trabajo concluido).

Fundamentos interdisciplinares y cultura del diseño: un lenguaje comparativo en la docencia de artes aplicadas, no es solo el título propuesto y que ‘conclusivamente’ hemos comprendido que debe escribirse en minúsculas, también es: la ‘hipótesis / conclusiva’ (2 en 1, como concluyente sincretismo ‘alfa + numérico’). La extensión numérica de las páginas del trabajo no se corresponde con los mínimos (aunque fundamentales y creemos que fundamentados) resultados, que el acercamiento ensayado por diferentes disciplinas hacia la Filología, ha podido consumir. Por más que revisemos la bibliografía afín con Artes Aplicadas, la que utiliza términos tomados de aquella disciplina (leer, poética, lenguaje, etc.), lamentablemente hemos observado que solo se trata de un préstamo lingüístico sin demasiado trasfondo, al confrontarse con lo que finalmente hemos comprendido como: un prestigioso, sofisticado y complejo sistema a ‘imitar’. No obstante, consideramos que la simple actitud de aproximación interdisciplinar (o más simplemente: multidisciplinar) es ya en sí misma: todo un logro.

A fin de reforzar los aspectos apuntados en los términos del título del trabajo, en paralelo, repasaremos algunos conceptos lingüísticos empezando por el de conclusión, normalmente definido como inferencia. Una sutileza lingüística que el generador automático del programa informático no es capaz de ofrecer como sinónimo. Inferir, sacar una consecuencia o deducir algo de otra cosa (R.A.E.), de la etimología latina *inferre*, haciendo y exponiendo un razonamiento, alcanzando una conclusión. El razonamiento y la deducción son inferencias, unos procedimientos muy utilizados por Descartes (con intermitente aparición en nuestro trabajo), como afirma Jacqueline Russ en *Léxico de filosofía (Dictionnaire de Philosophie, París, 1991)*. Nosotros vamos deduciendo y hacemos una inferencia (con encadenamientos progresivos), que es la consecuencia de su relación con otras proposiciones previamente admitidas como verdaderas (‘cartesianismo’), en nuestro caso las citas de fuentes documentales reconocidas.

En el acercamiento de otras disciplinas a la Filología pueden darse algunas ‘erratas’ conceptuales en el uso de los términos, afortunadamente encontramos ‘vigilantes’ de la lengua (no siempre de la R.A.E). A modo de ejemplo, presentamos a la traductora Maite Shigeeko Suzuki, que a pie de página (N.T.) advierte en Ito (2000:92) sobre el peculiar uso del término *morfema*. Luego lo define: “En lingüística, el elemento más pequeño realizado en un enunciado” y a continuación ‘delata’ la problemática conceptual: “pero para el autor de este artículo tiene otro significado”. De manera un tanto anómala, nos vemos obligados a introducir citas en el contexto de unas conclusiones doctorales, pero nos encontramos ante una situación ejemplar, una ‘errata’ relacionada con un fundamento de la lengua. El “autor” responsable es un premio ‘nobel’ de arquitectura (Premio Pritzker 2013), el japonés Toyo Ito, que genera una ‘tergiversación’ conceptual cuando redacta el artículo *La arquitectura como metamorfosis* (en *Jutaku Kenchiku*, febrero 1991), concretamente en el epígrafe *Metamorfosis de la luz*. Ito (2000:92), al referirse a la columna, la viga, la pared o el techo, indica que “son elementos neutros y abstractos que van rodeando simplemente las áreas de luz. A estos elementos, se les denominó *morfemas*”. Ito (2000:92) añade que precisamente “por estos *morfemas* se producen halos en las zonas llenas de luz”, de modo que tanto “los elementos arquitectónicos como las personas y los muebles pierden su forma y su colorido, diluidos en medio de la luz”. Estamos ante un caso de ‘exceso de creatividad’ lingüística alrededor de la forma, en el que podría decirse que *morfema* (unidad lingüística mínima dotada de significado) ha derivado en ‘*amorfema*’: enamoramiento desmesurado de la forma, una deformante (incluso amorfa) alteración perceptiva equiparable a la anamorfosis (artística transformación / deformación perspectiva de una imagen). Se trata de un término ‘metamorfoseado’ (como Ito) que hemos inventado, en la estela didáctica apuntada en nuestro trabajo por Rodari (1983) y especialmente por Ramírez (2006) con sus *Escultecturas margivagantes*, incluso con acentos humorísticos de Coll (1975), en sintonía con las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, deliberadamente alejado de cualquier ortodoxa relación con la Morfosintaxis.

Hemos manifestado una vocación inclusiva que se hace explícita en la letra (“y”) del título, una conjunción coordinante copulativa. Apuntamos que, evidentemente, no es una conjunción coordinante disyuntiva ni adversativa. Aunque el sentido crítico con orientación integradora (copulativa) ha sido nuestra opción, frente a ciertas disyuntivas (excluyentes) y otras adversidades documentales. Tampoco ‘y’ corresponde a la otra clase de conjunciones, las subordinantes, que no ha impedido una adecuada jerarquización de nuestros conceptos. Más allá de las variaciones ‘secundarias’ (copulativa, disyuntiva,

adversativa), la palabra conjunción significa (a modo de sinónimo) unión, enlace, atadura, entre palabras (también partes de la oración o proposiciones). Así esta conjunción coordinante une palabras que realizan la misma función sintáctica o que son sintácticamente independientes. Por lo tanto, planteamos una conjunción entre entidades del mismo rango (“*fundamentos interdisciplinares*” / “*cultura del diseño*”), sin ninguna subordinación entre ellas, sin plantear ninguna adversidad ni disyuntiva. Sin embargo, no hay una separación (. / o similar), hay un enlace (unión o atadura). La cultura del diseño necesita unos fundamentos para construirse y los fundamentos necesitan expresarse/aplicarse mediante una cultura del diseño.

Sobre el “*lenguaje*” (“comparativo”) destacamos como la comunicación es la función ‘aplicada’/terminal del lenguaje. También la función expresiva aparece reflejada incluso ya desde los títulos, por ejemplo, en Vidaurre con *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica* y también en la última asignatura comentada, la 02.06 “Fundamentos de Diseño de interiores”. Redal (2005-L1:335) en el epígrafe *Funciones del lenguaje o comunicativas* explica que este es un nombre dado a los “distintos fines” para los que se emplea el lenguaje, destaca como la “finalidad última” del lenguaje “es siempre la comunicación”. Se pueden diferenciar varias funciones, entre las que nos interesa destacar la “función expresiva” que indica el “estado psíquico del emisor”. Con una incidencia menor hemos considerado la función “apelativa”, aquella en que prevalece la relación con el receptor, con el interés añadido por llamar su atención. E incluso hemos valorado la función “fática o de contacto” puesto que es indispensable en nuestro medio, dado que antes de enviar un mensaje, previamente “verifica si el funcionamiento del canal es correcto” y no existen problemas en la comunicación.

Hemos observado como la representación (función representativa) también forma parte indisoluble de esta asignatura (Fundamentos de Diseño de interiores) que también trabaja los signos (visuales más que lingüísticos) y también integra creativamente la función imaginativa y la estética. Redal (2005-L1:335) en las funciones del lenguaje considera diferentes finalidades entre la que se encuentra la metalingüística, en la que el lenguaje “habla sobre el propio lenguaje”, evidente ‘*leitmotiv*’ de nuestro trabajo. La finalidad representativa o referencial, que es la función predominante en el habla normal, que informa sobre la realidad objetiva, referente de los “signos lingüísticos”, nos ha orientado para no derivar hacia aspectos subjetivos. Pero sobre todo nos ha interesado, la finalidad imaginativa del lenguaje que se transmite a una realidad inventada y que incluso con una deriva más artística, podría llegar a ser una finalidad poética o estética, más

específica del lenguaje literario, pero también característica de nuestra docencia visual ('algo' poética / humanística). Como habitualmente, en un "mismo mensaje se superponen varias funciones", apreciamos la necesidad de asumir la contradicción en un contexto tan complejo.

Distintos fines equiparables a una aplicación final, en nuestro caso cuando las artes son... aplicadas ('casi' función metalingüística), la teoría es aplicada a la docencia mediante asignaturas con su correspondiente programa oficial. Nuestro apunte semántico sobre Le Corbusier evidencia la polisemia y nos aproxima a la citada superposición de varias funciones, que en gran medida impregna todo nuestro trabajo. De hecho, la expresión "un" ("*un lenguaje comparativo*") pretende referirse a uno, entre los muchos posibles.

Entendemos que la definición misma de Filología (R.A.E.) nos ha acercado literalmente a 'nuestra' *Cultura del Diseño*: "Ciencia que estudia una cultura tal como se manifiesta en su lengua y en su literatura, principalmente a través de los textos escritos. // Técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos. // Lingüística." Destacamos en nuestros subrayados, el hecho de que propone también el trabajo con textos (nuestra bibliografía), normalizando su reconstrucción e interpretación. Por ello hemos centrado nuestro trabajo en los textos, 'magnificando' las citas (nuestro fundamento), como esta de Redal (2005-L1:334) que reafirma comparativamente lo dicho por la R.A.E. Al definir la Filología como Ciencia que estudia una lengua y su literatura, está induciendo a que las "fronteras entre filología y lingüística se confundan" en ocasiones, ya que ambas se sirven y complementan, en un sentido interdisciplinar como el que a nosotros nos ha interesado. No obstante, se suele considerar que la "lingüística se ocupa del lenguaje" entendido como hecho "independiente de los textos." Por ejemplo, en "lenguas sin tradición literaria", la filología parte de los textos, considerándolos "no como una manifestación aislada", sino dentro de un "contexto histórico y cultural" (con espacio para 'nuestra' Cultura del diseño). Nosotros hemos sacado partido de esta liberación conceptual, del lenguaje respecto a su utilización exclusiva (así excluyente) por parte de la lingüística, que ha dado la posibilidad de apuntar un lenguaje visual. Redal también aporta otra definición de Filología, considerada como estudio de los "textos escritos y de su transmisión" a lo largo del tiempo, con la finalidad de "reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos" ('casi' el lema de la R.A.E.). Incluso añade el dato histórico de que esta ciencia nació en Alejandría para "corregir los textos" homéricos. Aproximándonos a esta

concepción de la Filología, nosotros hemos consolidado analíticamente los textos citados, mediante una interpretación comparativa, con discernimiento crítico.

Por otra parte, el término fundamento (“Fundamentos interdisciplinares”) tiene para María Moliner cierta deriva arquitectónica: “Particularmente, cimientos: suelo firme u obra hecha por debajo de la superficie del terreno, que sirve de soporte firme a un edificio.” En este sentido hemos visto la relevancia de la arquitectura, como disciplina muy relacionada con ciertas artes aplicadas, como el diseño de interiores e incluso el diseño de producto (o industrial) estudiado por la cultura del diseño.

También “fundamento” se entiende como “razón o motivo suficiente de una cosa.” La razón también fundamentaría el trabajo filosófico de Descartes y más recientemente este filósofo inspirará una metodología proyectual, reivindicada desde la cultura italiana por Munari.

“Fundamento” se entiende, además, como “formalidad, sensatez o seriedad de una persona; se usa mucho en frases negativas: ‘Es una mujer sin fundamento’, dice María Moliner (‘ya’ en 1966). La formalidad asociada al fundamento, la hemos visto reflejada en la preeminencia de la forma en diferentes disciplinas, incluso estableciéndose cierta afinidad conceptual con la morfología lingüística.

María Moliner aporta una última definición de “fundamento” “Fondo o trama de los tejidos”. En varias ocasiones hemos recordado la curiosa relación entre el texto y la textura del tejido, que nos orienta hacia la textura como fundamento de varias disciplinas.

Esta pluralidad de sentidos del diccionario, ha tenido su reflejo en los ‘heterodoxos’ acercamientos interdisciplinares (recíprocos al nuestro) de literatos hacia el color (por ejemplo, Goethe), o de filósofos a la arquitectura (por ejemplo, Wittgenstein).

La pluralidad también ha desarrollado nuestro sentido crítico, integrándose en el sistema de trabajo y en sintonía con las tesis de Annie Le Brun, respecto a la cultura artística contemporánea (mercantilizada).

Si la introducción funcionó a modo de ‘índice/tutorial’ del trabajo presentado, anticipando la globalidad de los capítulos y epígrafes, para la conclusión (con una concepción ‘expandida’) el siguiente esquema servirá de panorámica que nos facilita una lectura conclusiva, mediando estos sucintos apuntes, siempre correlativos.

En 2.01 los heterodoxos referentes que nos acompañaron en todo el trabajo establecen unos fundamentos interdisciplinares, así utilizando una ‘estrategia literaria narrativa’ comenzamos paradójicamente con un abandono interdisciplinar paralelo, el del escultor Oteiza y del filósofo Wittgenstein que llevan al escultor hacia la escritura y al

filósofo hacia la arquitectura. Recíprocamente los arquitectos Alexander y Hesselgren se interesan por el lenguaje, apuntando este último algunos fundamentos a considerar, como la textura, la forma o el color entre otros. Añadimos ahora a esta heterodoxa concepción un par de nombres, a modo de ejemplos representativos en nuestro actual contexto nacional, de un trasvase cultural entre disciplinas muy diferentes. De modo que nos interesamos por Santiago Muñoz Machado, jurista y Director de la R.A.E. También nos interesa el reconocimiento de Juan Antonio Mayorga Ruano, filósofo y matemático (como Descartes) que recibe el Premio Princesa de Asturias de las Letras 2022 (previamente académico de la R.A.E. ocupando el sillón M). La circunstancia de que culturalmente se reconozca el trasvase disciplinar (previo al concepto ‘interdisciplinar’), es para nosotros un notable estímulo en el trabajo de ‘aproximación’ a la Filología desde las Artes Aplicadas.

En 2.02 ‘retóricamente’ le sacamos los colores al lenguaje particularmente en el vocabulario aportado desde el Diccionario cromático de Sanz y Gallego empezando por la definición de lenguaje cromático. La autoridad cromática de Küppers aporta finalmente una lectura plural del color desde diferentes disciplinas, a la hora de ‘mezclar’ (en un sentido conceptual muy amplio).

En 2.03 la interdisciplinariedad que ofrece el color nos permite un acercamiento no literario a Goethe, que fue influido por Descartes y a su vez aquel influyó en estudiosos actuales del color como Albers y Edwards. Pero además descubrimos la faceta científica incluso pictórica de Goethe, cuestionando así las compartimentaciones disciplinares.

En 2.04 realizamos algunas aportaciones filosóficas al color, mediando la contribución de Wittgenstein, que en realidad utiliza el color para filosofar y para jugar con el lenguaje y aludiendo al enfoque Goethe, en relación con el juego subjetividad/objetividad. También Schopenhauer se interesa por el color. Más recientemente Grimley y Love, para su aplicación al diseño de interiores, amplían el vocabulario cromático, distinguiendo los conceptos fundamentales de mezcla sustractiva con pigmentos y mezcla aditiva con luces.

En 2.05 la concepción del color se expande en una dimensión más interdisciplinar y sensorial, con el concepto de sinestesia desarrollado por Sanz. Aquí aparecen grandes pintores contemporáneos, destacando Kandinsky entre los más conocidos teóricos y practicantes de las relaciones entre color, forma, sonido, etc. También esta dimensión interdisciplinar se encuentra en la tradición artística francesa, donde varios escritores se interesan por la dimensión sinestésica de los pintores. Por ejemplo, Baudelaire se refería a las pinturas de Delacroix en términos musicales, desde la referencia cromática expandida

de Sanz que más recientemente recuerda también que Bachelard se interesa por Jung, en el sentido de una concepción científica más sensible a la poética y lo simbólico (incluido el color). Barthes también se aproxima al cuestionamiento disciplinar más ortodoxo, aquel que es poco sensible y valora la crítica social mediando la semiología, como método fundamental de la crítica ideológica, desde la proposición de Saussure.

En 2.06 el vocabulario básico del color que propone a nivel pedagógico Edwards, para construir una estructura del lenguaje cromático, nos remite de nuevo a Saussure. Para ir derivando hacia una operativa estructuración cromática circular iniciada por Newton. Progresivamente se van definiendo los atributos básicos del color (Color o Matiz, Valor e Intensidad) y sus dimensiones espaciales.

En 2.07 del vocabulario del color pasamos al lenguaje de la filosofía, encontrándonos de nuevo con Wittgenstein, pero ahora como arquitecto, interesado por la ‘filosofía’ anti-ornamental del arquitecto Loos. Curiosamente se da un paralelismo entre Wittgenstein y Heidegger, pues ambos deciden construir un refugio/cabaña en la naturaleza, en cierta sintonía con la primigenia cabaña ‘mítica’ de Laugier. En un juego de influencias históricas aparecerán también Kant, Descartes, Aristóteles o Agustín de Hipona. Finalmente surgirá la dimensión docente de Wittgenstein.

En 2.08 nos interesamos por la dimensión pedagógica del color que tiene un potente foco teórico en algunos profesores de la Bauhaus como Kandinsky, Itten y Albers, quien relanzará la concepción docente del color en Estados Unidos, enfatizando los aspectos más relacionados con la percepción visual. También en Estados Unidos, Edwards se interesa por estos aspectos y tendrá una notable difusión popular/pedagógica. En los últimos textos universitarios de Albers cuando cambia su docencia del color al dibujo, destaca la sintonía conceptual del término francés *matière* con los conceptos de textura, texto, diseño, tejido y lenguaje.

En 2.09 la lectura cultural del diseño empieza remitiéndonos al texto, en paralelo a la lectura de la imagen, compartiendo ambas disciplinas el concepto de signo, estudiado por la semántica. Finalmente, la cultura francesa del diseño recibe influencias interdisciplinarias propias mediando los filósofos franceses posmodernos, así como una inicial influencia del diseño italiano y que como veremos más adelante, incluso se mantendrá con el apoyo inicial de los empresarios italianos a Starck.

En 2.10 la lectura artística y el relato textual/visual se introducen en nuestro discurso cuando la imagen puede leerse como un texto y se estudia el itinerario ‘narrativo’ en la mirada. En este sentido puede hablarse de alfabetidad visual como hace Dondis,

incluso con incidencia compositiva/artística. Finalmente, se considera la lectura en el arte visual contemporáneo, empezando por el título mismo de la obra, interesándonos al efecto el arte *povera* italiano.

En 2.11 vamos un paso más allá en la lectura, con la lectura artística visual *sin título*, que paradójicamente es un título frecuente en obras de arte conceptual, *minimal* y también *povera*, donde el lenguaje escrito también se integra en la obra plástica. Finalmente, Barthes aporta una lectura semántica de Arcimboldo, que en algunas obras permite múltiples lecturas relacionadas con la distancia y la posición. También utilizadas por Agam, que tiene distintas lecturas ‘cinéticas’ según el punto de vista del espectador y con gran reconocimiento oficial en Francia.

En 2.12 el lector/espectador se mueve dentro de una arquitectura ortogonal (mayoritaria) con una ordenación artística teorizada desde el neoplasticismo, articulando el color con las coordenadas cartesianas del espacio, estudiado como lenguaje por Zevi y Marcolli. Al considerar los colores mínimos, el blanco y el negro, entendemos el título del epígrafe: “A modo de ‘Diccionario de la Real Academia’ de las artes aplicadas en negro sobre blanco”. Hemos articulado las críticas de Wolfe, sobre la blanca arquitectura de los ‘dioses blancos’ de la Bauhaus evangelizando culturalmente USA, con la *cromofobia* cultural detectada por Batchelor, hasta llegar a la crítica de Le Brun a la cultura artística visual contemporánea cuyo icono arquitectónico es el *White Cube*, ‘normalizado’ por las galerías de arte. Este ecosistema artístico lo explica Ramírez y Zulaika lo magnifica críticamente con la seducción del Guggenheim. Finalmente retomamos la cultura del diseño, tomándole el pulso cromático mediante la estadística de la venta de automóviles por colores, con mayoría absoluta del blanco y del negro.

En 2.13 mantenemos este interés por la cultura del diseño con un acento más crítico, reflejado en el ‘creativo título’: “Menos Levi’s y más Lévi-Strauss” que yuxtapone unos pantalones vaqueros y un prestigioso antropólogo. El estudio del color cambia del blanco al azul, para una valoración crítica liderada por Le Brun sobre este signo consumista que nos ‘marca’. Otros autores aportan la problemática dimensión social del fenómeno ‘cultural’/antropológico. Los datos, que incluso implican a la moda francesa, son concluyentes, son ‘en negro’.

En 2.14 el estudio va más allá del negro y reconsidera ‘la escritura’ (negro sobre blanco) como un fenómeno interdisciplinar. El estudio empieza por el pigmento súper-negro artísticamente monopolizado, con ética discusión cultural, especialmente cuando se expone en el antes citado *White Cube*. El negro como color de la escritura es valorado

como fenómeno de contraste (una constante en nuestro trabajo) y considerando también su legibilidad funcional. En la frontera conceptual entre el blanco y el negro aparece Josephine Baker, como fenómeno cultural, con importantes implicaciones semánticas y arquitectónicas, que alcanzaran también a Tristan Tzara, mediando finalmente el arquitecto vienés Loos (‘minimalista’ y ‘blanco’), deambulando culturalmente por París.

En 2.15 a partir de la afirmación de Vilches de que la imagen es un texto, se plantea la dialéctica imagen/texto y su secuencialidad narrativa, en cierta afinidad con el paseo arquitectónico o *promenade*. Y a nivel semiológico Barthes nos acompaña por los cambios estacionales, siguiendo el método de las metáforas y las metonimias. Laneyrie nos ayuda a leer la pintura de manera equiparable al examen de las rimas y las palabras de un poema. También la sintaxis simbólica aparece con referencias históricas incluyendo la ‘interdisciplinariedad’ aportada por Champollion. Para que finalmente Barthes concluya su lectura/*promenade* con el pedagógico análisis de un cuento de Poe, donde el ‘volumen’ se desplaza hacia el final del relato, que concluye con un final enigmático/poético, más allá de la lectura.

En 2.16 en la anterior lectura paralela de un cuento y un cuadro, se introduce una concepción expandida del lenguaje, que permite la comunicación mediante un sistema de signos, alfabéticos, pero también mediante gestos y expresiones artísticas. Apareciendo finalmente el discurso como expresión, incluso con referencia al método discursivo de Descartes.

En 2.17 ya se valora la comunicación como fundamento comparativo ‘clave’ y al considerar la comunicación que usa los signos no lingüísticos, se expande la relación interdisciplinar, incluso hasta otras culturas consideradas ‘exóticas’. En paralelo apuntamos algunos referentes de la comunicación visual, procedentes de la cultura italiana del diseño y con gran influencia pedagógica, que contrastamos con un inventario de los elementos de la comunicación, procedente de la lingüística.

En 2.18 revisamos la terminología lingüística aplicada artísticamente, destacando términos como sintaxis, alfabetidad o gramática contrastados interdisciplinariamente por multitud de autores. Finalmente, Edwards para la pedagogía del lenguaje del dibujo potencia el desarrollo (un tanto olvidado) del hemisferio cerebral no verbal.

En 2.19 el lenguaje cromático se interesa por la antropología en diferentes culturas, ‘exóticas’ incluso y donde vuelve a aparecer la preeminencia del blanco y el negro (paradójicamente ‘no colores’) que establecen el contraste principal. Finalmente, la íntima correlación entre pensamiento y lenguaje atrae la atención pedagógica.

En 2.20 el lenguaje gráfico manifiesta una relación formal fundamental con la expresión arquitectónica. La forma destaca como uno de los elementos básicos de la comunicación visual y se convierte en objetivo pedagógico en arquitectura y en artes plásticas. Finalmente, la alfabetidad ‘verbal’ se usa como referente docente para la alfabetidad visual.

En 2.21 el lenguaje, ya con vocación interdisciplinar, se aproxima a la definición pedagógica de literatura, estableciéndose una comparativa multicultural con un acercamiento particular al ‘máximo contraste’, Japón, incluso aprendiendo a leer nuestra propia cultura con otros ojos, inspirándonos en los ‘discursos’ (tan ‘críticos’ como los de Descartes) de un jefe samoano.

En 2.22 las interacciones disciplinares destacan la importancia de nombrar, en relación con los signos (expresión lingüística), afectando también a la gramática del dibujo y que nos orienta hacia la filosofía de las formas simbólicas, en una peculiar relación con la perspectiva. Mediando la perspectiva, literalmente el arte se eleva a ciencia, con un desarrollo que culminará con la cientificación del lenguaje en la tesis de Chomsky.

En 2.23 la concepción expandida del lenguaje que venimos desarrollando desde lo verbal a lo arquitectónico (también a las artes plásticas) culmina ahora en una ‘normalización’ de la pluralidad de lenguajes, teniendo como objetivo final la comunicación (y la expresión). Así en el lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica puede hablarse de adjetivación de los niveles básicos, que son la percepción, el conocimiento y la descripción, preferentemente orientadas hacia la formalización. Resonando los ecos de la morfosintaxis o parte de la lingüística que combina el estudio de la morfología y la sintaxis.

En 2.24 se yuxtaponen minimalismos, acrónimos y otros fundamentos morfológicos. Destacando la importancia de las unidades mínimas, partiendo del concepto básico de la palabra constituida por el morfema como fundamento. El acrónimo aparece como concepto mínimo ‘clave’, formando parte de un sueño creativo renacentista, con base literaria y expresión formal/constructiva que asociamos con otro sueño histórico de gran repercusión cultural, el de Descartes, inspirador de *El discurso del método*. Finalmente, el acrónimo también lo utilizamos nosotros, para denominar una asignatura que aparece citada en la segunda parte de este trabajo.

Esta esquemática recapitulación del ‘grueso’ de la tesis (primera parte) que enfatiza los principios y finales de los epígrafes, intenta poner en evidencia la continuidad narrativa del discurso argumental (con temáticas entrelazadas). En contraposición, apreciaremos una

neta división discursiva en la segunda parte, no obstante, organizada en bloques conceptuales que luego explicaremos.

Recordamos algunos conceptos ‘clave’ observados en esta primera parte: comunicación, textura, lectura, color, expresión, signo, contraste, representación/abstracción, proceso (y *promenade*), procedimiento Descartes, interdisciplinar...

Vemos que las interpolaciones constantes de otros textos sobre el texto principal de cada epígrafe no impiden la continuidad del ‘discurso’, tal como puede apreciarse en esta lectura correlativa del índice de epígrafes de la primera parte. Nuestro discurso se retuerce en una envolvente equiparable a la doble espiral del ADN (que ya nos era familiar, desde la tesis ADEN de 2011), volviendo a aparecer aspectos recurrentes, que se van transformando en fundamentos.

La segunda parte del trabajo refleja comparativamente en la praxis docente, aquellos conceptos esenciales trabajados en la primera parte. Aquellos fundamentos contrastados en diferentes disciplinas (filosofía, antropología social, lingüística, artes, cultura, etc.) que permiten establecer unas bases mínimas del lenguaje visual (en comparativa con el lenguaje textual/lengua y literatura) como la ‘textura’ (incluso texto), la forma, el color, etc.; tienen ahora su concreción como asignaturas que a su vez fundamentan potenciales artículos. El concepto de aplicación está implícito (tautología) en el campo disciplinar de la Artes Aplicadas, escrito con mayúscula en tanto dimensión pedagógica oficial, ámbito de las diferentes asignaturas.

Las asignaturas comparten un mismo interés pedagógico en su estudio comparativo (basado en la yuxtaposición), que fundamenta la docencia impartida en Artes Aplicadas. Así nuestra tesis de 2011 “Arquitectura, diseño, escultura, naturaleza: una identidad proyectiva” queda ‘emparentada’ con la asignatura 3.01 “I + D + n” en cierto modo sinónimo de identidad/DNI. El concepto cultura del diseño funciona transversalmente relacionando 3.02 la asignatura “Cultura del diseño”, mediando el texto con citas; con el texto que se interesa por la cultura francesa del diseño 3.03 “Cultura del Diseño *Made in France*: Philippe Starck (apuntes semánticos)” que empareja/ complementa el concepto *made in*, a diferentes escalas, como sucede en 3.04 “Cultura local / global del diseño”. Finalmente se toman en consideración un par de asignaturas complementarias entre sí: 3.05 “Color básico en Diseño de Interiores” / 3.06 “Fundamentos de Diseño de Interiores”, que permiten confirmar la presencia de algunas estrategias pedagógicas ya apuntadas en nuestro Proyecto Docente de 1980.

También en la segunda parte, en la asignatura 3.01 “I + D + n” se intenta potenciar la lectura, haciendo atractiva esta práctica del nivel de investigación, acompañados de gran cantidad de material visual proyectado/explicado. También se plantea un juego pedagógico con los estudiantes de diseño gráfico (y cualquier lector) para que se acerquen (por su cuenta / interés / test de motivación) a leer un original de la tesis ADEN 2011, depositado en la biblioteca del Centro-Museo Artium de Vitoria; para que se confronten con dos volúmenes ‘escultóricos’ totalmente negros (cantos pintados de negro) y etiquetados crípticamente como “A.D.E.N. 1dni P.” “(i)” PARIENTE Y. 2011” “VOLUMEN 1º CVR” y “VOLUMEN 2º FDR” (cajas negras de los aviones) y, cuando los abran, se sorprendan ante sus coloridas páginas.

Y finalmente ‘investiguen’ la clave cromática/lingüística que esconden. ¡TOP SECRET! (apreciable solo en los cantos pintados de negro): se trata de una cromática ‘secuenciación del genoma alfabético’, empezando por el color blanco (200 páginas) seguido por el amarillo y el azul (100 páginas cada uno), otra vez blanco (200 páginas), seguido por el rojo y el verde (100 páginas cada uno), otra vez blanco (200 páginas)... repitiéndose esta secuencia ‘racional y alfabética’ (Am-arillo / Az-ul / R-ojo / V-erde, unida-separada por el blanco) secreta y que solo puede descubrirse ‘leyendo’ correlativamente las 2170 páginas, aspecto que lo convierte en una lectura ‘conceptualmente imposible’ (‘potencial obra de arte’ realizada en el Departamento de Escultura de la UPV y dirigida por un Catedrático de Filología).

Otra lectura se superpone a las anteriores, al apreciar que los herméticos volúmenes negros “CVR” y “FDR” incorporan un CD con 30 carpetas (por orden alfabético y con número de páginas variable) cada una etiquetada con una letra del alfabeto. Al abrirlas aparentan normalidad, hasta llegar a la ‘lectura’ de la página 201, que aparece escrita con letras amarillas y al llegar a la página 301 con letras azules y en la página 401, ‘de nuevo’ vuelve a aparecer el texto ‘normal’ en negro sobre blanco. Así sucesivamente se descubre la citada ‘secuenciación del genoma alfabético’.

Si considerásemos este trabajo completo (2 cajas negras + CD) como una obra de arte (‘exposición permanente’ en la Biblioteca del Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo) en la estela conceptual/irónica de Duchamp, tendríamos un texto de otra lectura imposible (además de su extensión) al sustituir en la misma página (papel) las letras negras sobre fondo amarillo, por letras amarillas (CD) sobre fondo amarillo. Esto sucedería con todos los colores, en la superposición conceptual de los dos ‘*mass media*’ (libro y CD) a excepción de las partes escritas en negro sobre blanco. Por tanto, finalmente

tendríamos una lectura fragmentaria (casi de fragmentos ‘arqueológicos’) que es el sentido auténtico previsto para el trabajo.

Con respecto al color, aquí se producen un par de efectos estudiados en el presente trabajo. El primero implicaría el contraste figura fondo y afecta a la legibilidad. Mediante pedagogía empírica observaremos que las letras amarillas sobre fondo blanco son poco legibles (en la versión CD el amarillo debe transformarse en ocre tostado) y que la más visible corresponde a las letras negras sobre fondo blanco. El segundo efecto cromático se produce en relación con la lectura sobre color, apreciamos empíricamente el denominado contraste simultáneo, que consiste en la aparición del color complementario (a modo de post-imagen) al apartar la vista a otro lugar después de haber leído un rato sobre ese color. Así, por ejemplo, cuando hemos leído un cierto tiempo sobre rojo (mínimo 30 segundos), al mirar una pared blanca o gris, aparecerá el color verde. En el trabajo actual hemos visto como en el siglo XIX Chevreul ya apreció este ‘defecto’ en la fábrica de tapices de los Gobelinos y como Itten, Albers y Edwards lo teorizaron y aplicaron pedagógicamente.

En cierto sentido, por lo expuesto podría considerarse que la segunda parte del actual trabajo también podría leerse como una segunda parte de la tesis ADEN 2011, realizada a una edad parecida a la que Cervantes escribió la segunda parte del Quijote y con un distanciamiento temporal entre 1ª y 2ª parte similares, ¡sin más parecidos! Aunque nos inspiran las interpolaciones narrativas que Redal (*Literatura en Lengua Castellana*) aprecia sobre todo en la primera parte del Quijote, cuando va insertando novelas breves en el relato principal, procedimiento que nosotros incorporamos en nuestra interpretación de la intertextualidad.

Estas referencias cromáticas compartidas por nuestras 2 tesis, también ponen en evidencia una continuidad actitudinal, en el sentido de acercamiento a otras disciplinas humanísticas que consideramos afines. Si en 2011 desde la Escultura (Licenciatura de esta especialidad en Bellas Artes) probamos una aproximación interdisciplinar a la Arquitectura, al Diseño y a la Naturaleza, diez años después ensayamos una aproximación a la Filología y la Cultura Francesa. Un interés que ya empezó a ‘gestarse’ entonces, pues volvemos a recordar que: aquella tesis fue dirigida por un catedrático de Filología Francesa (D. Antonio Altarriba) y, además, como apuntamos en esta Introducción, ya planteábamos entonces varios epígrafes relacionados con la Filología.

La cultura del diseño aparece recogida como trilogía en los epígrafes correlativos ya apuntados (3.02 / 3.03 / 3.04), interesándonos particularmente por el ‘fenómeno’ cultural Starck, una estrella de proyección internacional, que con su diseño interdisciplinar

nos ofrece un modelo de artes aplicadas en la posmodernidad, a tener en cuenta para la comprensión del ‘ecosistema’ que estructuraría las dinámicas culturales del futuro.

Un modélico sistema de conexión intercultural contemporánea (Francia / Italia / Japón) se pone de manifiesto con la producción italiana de los objetos de Starek y con su arquitectura e interiorismo en Japón. La cultura japonesa nos interesa como referencia de contraste (a modo de ‘antónimo’) de nuestra cultura occidental y así poder comprendernos mejor; interesándonos también la yuxtaposición / compatibilidad de una tradición muy singular (exótica) con la cultura contemporánea occidental más avanzada. El debate entre diferentes autores de “la visión zen” japonesa nos da pie a reconsiderar la polémica cultural sobre la ‘filosofía’ arquitectónica del urbanismo japonés contemporáneo y su peculiar sistema *patchwork*, soporte híbrido / ‘neutro’ sobre el que destacan elementos puntuales singulares. Aquí tenemos una positiva valoración de la falta de carácter, en cierto modo una colectiva ‘muerte del sujeto’ que desarrollaremos con las conclusiones de la tesis filosófica de Ceberio. En justo equilibrio cultural debemos recordar la fundamental aportación vanguardista (contraste / cuestionamiento) de la cultura japonesa en el siglo XIX europeo, particularmente influyente en el pionero movimiento artístico, el Impresionismo, iniciado en Francia.

Este origen (uno de ellos) de la modernidad requiere considerar su final y el consiguiente nacimiento de la posmodernidad, en la que se imbrica nuestro trabajo sobre el lenguaje (incluso arquitectónico). En este sentido señalamos algunos referentes arquitectónicos de la modernidad, que Piñón (1976:21) apunta en el lenguaje de las arquitecturas del poder, particularmente en los fascismos italianos y alemanes. Inicialmente sorprende la afirmación de que el Movimiento Moderno “se inició en Italia” bajo el “mandato de Mussolini”. Dado que en Italia la arquitectura racionalista “no podía identificarse” con una situación democrática anterior (como ocurrió en Alemania) con lo que, “desprovista de todo significado ideológico inicial”, se prestaba a ser “instrumentalizada por el nuevo régimen” (*fascio*).

El lenguaje de la modernidad arquitectónica en la Alemania nacionalsocialista quedó desprovisto de su carácter vanguardista, se utilizó solo su secundaria dimensión utilitaria y no la semántica. Piñón (1976:20) señala como los lenguajes modernos tenían un uso que estaba “limitado a edificios de carácter funcional” (fábricas, edificaciones militares, etc.), debido precisamente al hecho de “asociarlos a determinados programas” en los que la “eficacia en el uso era fundamental”. Como contrapartida cultural, así quedaban “desprovistos de toda dimensión de vanguardia” y quedaban reducidos (como la

ornamentación) a estereotipos formales, capaces de ser recuperados desde una actitud historicista que recurría hasta el pasado más próximo, a modo de manierismo contemporáneo.

Para la utilización crítica del eclecticismo estético de los tiempos posmodernos, conviene aprender (por contraste / ‘antónimo’) la lección histórica de la Alemania del siglo XX. El lenguaje arquitectónico de la ideología nazi, sigue una estrategia ‘apropiacionista’ de otros lenguajes precedentes, descontextualizándolos y modificando su valor semántico. Piñón (1976:20) entiende que la “incidencia de la ideología nazi” en la arquitectura no hay que situarla en el significado intrínseco de un “lenguaje específico” del estado nacionalsocialista, sino en la actitud que “aprovecha la disponibilidad de unos lenguajes.” También fuerza la capacidad de otros lenguajes para ser usados “fuera de su contexto” histórico, como “expresión de valores distintos” de los que representaban en su marco original.

Starck aporta un modelo estético, histórico y pedagógico con proyección de futuro. Genera un lenguaje propio desde la tradición cultural propia de su país (Francia) reinterpretándolo y actualizándolo. Equiparable a la actitud para con su propia cultura del japonés Tadao Ando, captando la esencia histórica (vacío, luz / oscuridad, naturaleza, etc.) en sus minimalistas construcciones de hormigón que reinterpretan la modernidad occidental (Le Corbusier y otros), tal como estudiamos en nuestra anterior tesis, Pariente (2011:372). Destacamos como la arquitectura de Ando genera una “paradójica ambivalencia” en su arquitectura oriental / occidental, que “descompone los ortodoxos fundamentos” conceptuales de su cultura y los adapta al contexto contemporáneo superpoblado (híper-construido). Por ejemplo, la ‘visión zen’ tradicionalmente dirigida en horizontal hacia la naturaleza (ajardinada), se ve obligada a refugiarse en un patio interior de hormigón visto (brutalismo *wabi-sabi* como el último Le Corbusier) y dirigir la mirada verticalmente hacia el cielo / naturaleza, observando el cambiante paisaje de las nubes (que ya interesó a Goethe). Además, Tadao Ando propone un ‘primitivo sometimiento’ voluntario a los rigores del cambio estacional (lluvia, frío, etc.) como puede apreciarse en la *Residencia Ishihara*, Osaka, Japón, 1978, también conocida como *Casa Pavés* por el uso masivo de este vidrio moldeado translúcido, equiparable al tradicional papel de arroz.

El citado diseñador francés (Philippe Starck, París 1949) desde las artes aplicadas también realiza una ejemplar colaboración interdisciplinar con la arquitectura, pero el corporativismo profesional de los arquitectos no lo quiere reconocer, a pesar de su aceptación generalizada (público y crítica). Starck crea en Tokio (sobre el citado

urbanismo *patchwork*) varios edificios singulares que aportan el concepto de arquitectura de signos, como medio de comunicación, amplificando su expresión para los objetos de diseño: “Lo que me interesa es crear signos fuertes, sorpresas fértiles.” En este sentido su producción puede ser objeto de estudio desde algunos presupuestos teóricos de la filología, precisamente aquellos que estudian los signos (escritos y visuales) y la comunicación / semántica.

La lectura del objeto diseñado por Starck, deriva hacia el concepto mismo de mirada, con una trascendental deriva de lo observado, hacia el observador mismo, destacando varios autores la importancia del que mira, respecto a la habitual atención al objeto contemplado. Quizás el problema resida no tanto en el objeto que se mira como en quien lo mira, un pensamiento compartido por el budismo zen y la mística / poética en la tesis filosófica de Ceberio, *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*.

No obstante, resulta innegable la preeminencia cultural del objeto diseñado, produciéndose una seducción objetual (conceptualmente próxima a *la sociedad del espectáculo*, denunciada por Guy Debord), que ya apreciamos anteriormente en el icónico Guggenheim de Bilbao (*Crónica de una seducción*, Zulaika) y en la denuncia de Le Brun del ‘último’ arte contemporáneo.

Destacamos algunos signos identitarios de Starck, especialmente el cuerno / gota (aplicada a objetos muy diversos, e incluso en remates arquitectónicos), en correspondencia con la moderna (histórica) tradición aerodinámica, ya utilizada por el franco-americano Loewy (*Lo feo no se vende*). Unas líneas aerodinámicas utilizadas como lenguaje de estilo en los años treinta y cuarenta, un estilismo (*styling*) ornamental que posteriormente será objeto de crítica desde el diseño italiano (particularmente por Munari). Recordemos que en su momento (lección para el presente, del pasado) las líneas aerodinámicas nacidas de la naturaleza (la gota se consideraba como la forma ideal), se convirtieron en el símbolo de la modernidad (semántica cultural), del progreso y de la ilusión de un futuro mejor. Los diseñadores creyeron que su tarea era hacer los productos irresistibles (seducción consumista), esto es, intentaron proyectar los deseos y esperanzas subliminales del usuario en los objetos para estimular su compra. Independientemente de las soluciones de tipo técnico (especialmente en el interior invisible), los diseñadores se dedicaron en exclusiva al diseño del volumen exterior. El concepto de diseño (aún no extinguido / ‘muerte’) como variación superficial y formal de un producto existente, procede de esta ideología. La obra global de Raymond Loewy documenta de forma

ejemplar cómo una disciplina puede someterse completamente al servicio de intereses empresariales (apología del consumo acrítico).

En sentido contrario, apreciamos una ejemplar evolución y compatibilidad entre alto diseño y diseño popular, en una fase de madurez en la que Starck establece un compromiso social, diseñando productos de uso cotidiano dirigidos al gran público. Asistimos a un cambio de paradigma personal, que es interpretado positivamente desde la cultura italiana (Morteo). Llegado a un punto de éxito, Starck parece entender que el mundo es más grande que los objetos que contiene. Así que produce ideas, toma partido por un diseño alegre, al alcance de todos, un diseño a medida del hombre y de la mujer, contra el derroche, la violencia, el consumismo y el anonimato de la vida. Con cierta ironía perspectiva podríamos decir que Starck ya tenía sólidos fundamentos (búsqueda de la base mínima más estable), pues recordamos que gran parte de sus primeros muebles eran de tres patas (que mantiene en la famosísima ‘metálica araña exprimidora’ de 1988).

No obstante, merece la pena en estas conclusiones detenerse en un punto culminante de su carrera estelar, el representado por un signo icónico, un exprimidor de limón objeto de debate crítico y semántico entre diferentes autores. Un diseño posmoderno que altera el paradigma moderno con sus deficiencias funcionales y ruptura del modelo tradicional. Materializa el nuevo *zeitgeist* con la deriva del buen diseño moderno al icónico diseño posmoderno, con “diseños excesivos” motivados por la novedad y la moda. Ofrece una seducción por la sorpresa icónica (araña metálica) con repercusiones en la comunicación: “Mi exprimidor no ha sido pensado para exprimir limones, sino para entablar una conversación”.

Estamos frente a una nueva categoría de objetos de uso que, de entrada, provocan una placentera risa (ya integrada en nuestra docencia ‘fundacional’ en los 80). El exprimidor Juicy Salif de 1988 (proyecto) diseñado por Starck para la firma italiana Alessi se ha convertido en sinónimo de los excesos y de la pretenciosidad de los 80. Se ha criticado mucho por su altísimo precio con relación a su funcionalidad. Desde la cultura anglosajona el gurú del diseño sir Terence Conran afirma que “es intrigante, táctil y deseable, y, aunque te salpica de zumo la camisa, es divertido de usar”. En nuestra docencia, ocho años anterior al icónico exprimidor de Starck, ya nos interesábamos por el sentido lúdico de la creatividad (“placentera risa” / “divertido de usar”). Concretamente en nuestro Proyecto Docente para el curso 1980-81 donde se proponen unos “Objetivos para Creatividad Visual I y II” aparece en “14. Visión lúdica (juego) del ‘trabajo’”, en un dinámico contexto evolutivo (entre la modernidad y la posmodernidad), donde el punto

“10. Interés por la experimentación, por la búsqueda”, se complementa con “21. Evolución constante. Evitando el estancamiento” (hacia la apuntada ‘madurez’ de Starck).

Re-tomamos (‘exprimimos’) la palabra del coleccionista de diseño Craig Allen que sugiere que “tiene más connotaciones que el mero hecho de exprimir el zumo de un limón”. Manifiesta el salto cultural desde la modernidad (diseño alemán ortodoxo de Dieter Rams, el Buen Diseño / *Gute Form* y los 10 principios del buen diseño) a la posmodernidad italo-francesa de Stark y Sottsass, implicando la muerte de la modernidad. Incluso el proceso de diseño es radicalmente distinto, pues el exprimidor se diseñó lúdicamente en Italia, como una genialidad exprés, dibujada sobre una servilleta de la cena en un restaurante. En este sentido apuntamos la sintonía con nuestro ‘fundacional’ Proyecto Docente para el curso 1980-81, con el objetivo pedagógico “7. Fluidez creativa.” No obstante, también proponíamos como contraste / complementariedad el objetivo pedagógico “11. Poseer métodos de trabajo útiles y adaptables”, y también el “18. Disciplina y crítica, precisión y claridad”. Aspecto que sintonizaría con la sistematizada estrategia proyectiva de Dyson para su aspirador sin bolsa, estableciendo una comparativa con la inmediatez de Starck. Para conseguir un equilibrio pedagógico hemos de alabar la tenacidad y experimentación de Dyson en estas conclusiones. Risco (2018:44) señala como James Dyson (Cromer, Inglaterra, 1947) es todo un personaje hecho a sí mismo, es el ejemplo perfecto de que una buena idea, con la “determinación adecuada”, es capaz de mover montañas (e incluso el polvo doméstico). Dyson, un inventor que estudió en el Royal College of Art y que, desde una imitable actitud receptiva, se maravilló con la tecnología “ciclónica” tras “visitar un aserradero” (que usaba esta energía) y la quiso emplear en la aspiradora Hoover (marca pionera) que tenía en casa, cuya “bolsa llena de polvo reducía la succión” del aparato.

Consideramos a Dyson un estimulante modelo docente. Risco (2018:44) asigna un inspirador título a un epígrafe de su obra: *Diseñador James Dyson. Tenacidad de huracán. Dyson Cyclone V10*; tras una elipsis narrativa, correspondiendo a unos duros años de trabajo del diseñador, Risco relata como “centenares de prototipos más tarde”, el aspirador de fuerza ciclónica y (sin bolsa) estaba listo y se lo quiso vender a los grandes fabricantes, pero “nadie le compraba la idea”. Y Dyson, inmune al desaliento, decidió montar su propia compañía. Actualmente su multinacional es líder mundial en la fabricación de aspiradores y su tecnología ha llegado a múltiples productos como los secadores de manos, secadores de pelo o ventiladores sin aspas. Su próximo reto será la fabricación de coches eléctricos y para ello última ya una planta de producción en Singapur.

Tanto Starck como Dyson nos han permitido una ejemplar lectura semántica (exprimidor y aspirador) a dos niveles (lógico y afectivo), fundamentada en un soporte teórico que observa como el “nivel dos” (connotación) se obtiene a partir del “nivel uno” (denotación), añadiéndole el valor secundario simbólico. Esta lectura semántica se amplía de lo objetual a lo arquitectónico, estudiando diferentes metáforas en algunos edificios emblemáticos y abriendo nuestra lectura a la polisemia, que iniciamos con el ídolo / araña / mascota / icono / etc. / una explicación semántica en lenguaje posmoderno del Juicy Salif (1988) de Starck.

El pedagógico concepto de evolución constante (punto 21, de nuestro Proyecto Docente 1980-81) tiene un referente ejemplar en la cultura italiana del diseño, con Sottsass, padre espiritual de la cultura pop y de la contracultura en el diseño. Fue cofundador del estudio Alchimia e impulsor del movimiento Memphis en Milán. Una de las figuras que encabezaron el diseño radical en los setenta y el principal exponente en diseño del posmodernismo de los ochenta. Debemos recordar que, a principios de los años ochenta, la evolución del diseño en Italia tiene una notable influencia en Francia, particularmente en algunos jóvenes diseñadores, como Pascal Morgue y Philippe Starck, que ahora trabajan a nivel mundial y que son figuras ejemplares del diseño francés influenciados por filósofos posmodernos (Lyotard o Baudrillard, entre otros).

Si estas conclusiones ‘expandidas’ tienen cierta proyección de futuro, debemos tomar conciencia del contemporáneo devenir del *zeitgeist* cultural, aprendiendo la lección aportada desde la cultura italiana del diseño (Morteo) sobre los excesos de los 80. Debemos recordar el ritmo frenético en aquella época de abundancia que potenció la multiplicidad de lenguajes en un contexto desenfadado. A finales de los ochenta (especialmente en Europa) el diseño se abre de golpe a las experiencias más diversas, ocupado en producir imágenes a ritmo frenético, y experimenta la libertad formal que le otorgan unos materiales fáciles de manipular gracias a tecnologías más avanzadas. Es una verdadera edad de la abundancia, protagonizada por múltiples lenguajes que reflejan perfectamente los estilos de vida relajados y opulentos de unas nuevas clases acomodadas, creativas y desenfadadas. Esta multiplicidad de lenguajes de los 80 hace que todo sea posible, que puedan convivir diferentes tendencias y, como nada está prohibido, que la decoración ya no sea pecado (como lo era para Loos, Bauhaus, etc.). Y lógicamente surgen rituales de consumo donde se pueden venerar ídolos/iconos como el Juicy Salif de Starck, un símbolo de este *zeitgeist*.

En indispensable y pedagógico contraste, desde la cultura italiana proponemos una contraposición conceptual a este alto diseño. Munari valora una docena de objetos corrientes de diseño anónimo, estudiando estos objetos atemporales (al margen de modas) y sin *status* simbólico, y que para el diseñador italiano (con gran influencia docente) se trata de verdadero Diseño (con mayúscula). Los premia poéticamente proponiendo un *Compás de Oro* para desconocidos. Pues mucho antes de que se empezase a utilizar el término “diseño” para referirse a una correcta producción de objetos que responden a funciones necesarias, los objetos ya se fabricaban y se siguen fabricando, siempre mejorados por los materiales y las tecnologías empleadas. La gente compra estos objetos porque son de uso cotidiano en las casas y en los lugares de trabajo, porque carecen de problemas de símbolos de clase, no hacen caso de las modas, son objetos bien proyectados y no importa por quién. Este es el verdadero diseño.

Los fundamentos interdisciplinares (con referencias bibliografías ‘disciplinarmente’ muy heterogéneas) anunciados en el título del trabajo aparecen reflejados en esta segunda parte mediante epígrafes encadenados, correspondientes a un par de asignaturas: 3.05 “Color básico en Diseño de Interiores” y 3.06 “Fundamentos de Diseño de Interiores”. Los fundamentos básicos de la asignatura de Fundamentos y la de Color, recuerdan la génesis docente experimental de la Escuela de Artes Aplicadas de Vitoria-Gasteiz en 1980. En los programas esquemáticos presentados podemos apreciar algunas huellas de aquellos experimentales planteamientos pedagógicos, realizados hace 40 años, antes de la oficialidad del Centro.

Desde una visión panorámica y atemporal podemos apreciar ciertas constantes pedagógicas que podrían llevarnos a un lenguaje personal. Para ello establecemos una curiosa comparativa entre nuestro Proyecto Docente para el curso 1980-81 donde se proponen unos “Objetivos para Creatividad Visual I y II” y las conclusiones de la tesis filosófica / poética de Ceberio sobre *la muerte del sujeto* (2006). Ceberio destaca un elemento común, compartido por el filósofo y el artista, se trata de una singular mirada / contemplación que responde como un eco a aquella dualidad entre artista y filósofo con la que iniciamos este trabajo (01.01 Heterodoxos referentes...), cuando el escultor Oteiza y el filósofo Wittgenstein proceden a ‘dar muerte’ a sus respectivas disciplinas.

La mirada también forma parte de nuestros Objetivos del Proyecto Docente 1980-1981 “6. Al mirar, ver, porque, desencaminadas por los prejuicios o por la rutina, o simplemente no educadas para ver, hay muchas personas que no ven, no se dan cuenta de la esencia formal y del consiguiente significado de lo que ven.”

Nosotros en 1980-81 proponíamos una apertura hacia la pluralidad conceptual / disciplinar, planteando: “9. Mentalidad abierta superadora de prejuicios. Pluralidad. Aprendiendo de todas las cosas.” y también “13. Conocimiento de una gran variedad de técnicas y puntos de vista.” Aspectos para acceder a la integridad, que sintonizan con las conclusiones de Ceberio (2006:460), que establecen unos conceptos puente entre disciplinas, con orientación hacia lo interdisciplinar. Así establecía que la muerte del sujeto “engloba a la filosofía” en cuanto que cuestiona al propio sujeto; “a la psicología” porque el desarrollo psíquico trasciende al sujeto; “a la teología” porque revaloriza lo humano bajo la máscara del sujeto. Desde “tres visiones se plantea el cuestionamiento” de unos postulados filosóficos que se han convertido en “prejuicios que impiden el desarrollo” humano. Esta concepción de Ceberio es un “puente entre diferentes disciplinas” coincidiendo diversas implicaciones filosóficas asociadas al “ser”, también al “conocimiento” e incluso al “comportamiento”.

Desde una perspectiva histórica, el análisis de la muerte del sujeto en Juan de la Cruz (omitiendo el ‘San’) es de gran utilidad (“clave”) para una correcta “lectura actualizada” de los “discursos filosóficos, estéticos, psicológicos y religiosos” (interdisciplinares). Además, este estudio filosófico tiene una dimensión espiritual, pues es un “elemento de unión” (un fundamento) con respecto a “otras espiritualidades” donde también se da “la misma muerte”. En estas conclusiones de Ceberio, esta metafórica muerte filosófica resulta ser un “elemento común”, de las religiones cuya búsqueda se articula en torno a la contemplación (en algunas utilizando el término meditación), que “es la mirada al interior” (recordemos la *visión zen*), algo inherente al ser humano y que también “compete al artista y al filósofo”. La muerte del sujeto es la “condición necesaria para acceder a la integridad psíquica” que, además coincide con la espiritual.

El acercamiento filosófico a la poética de Juan de la Cruz también implica al lenguaje, e invita a profundizar en la propia experiencia, para que guíe al individuo. Nosotros en 1980-1981 proponíamos: “15. Incredulidad. Creer solamente aquello que uno mismo ha experimentado. / 16. Auto-formación. Analizar y valorar las propias producciones. / 17. Descubrimiento e invención independientes, con especial atención a la economía (tiempo, medios, material) y a la responsabilidad.” Ceberio (2006:461) constata que el “pensamiento que subyace” en la obra de Juan de la Cruz “es el de la unidad”, a comprender en un sentido amplio, como unidad entre “obra y vida” (incluso en nuestro caso, teoría y ‘aplicación’ artística) y también como “unidad consigo mismo”. Ceberio descubre en su tesis cierta problemática lingüística (en el nivel espiritual) definida con el

término “inefabilidad”, que gracias al lenguaje simbólico se establece como mediación “entre la experiencia y la expresión” (recordemos el interés de Vidaurre por el *lenguaje de la expresión gráfica*).

Más allá de la inefabilidad, este lenguaje muestra, pero afortunadamente no atrapa, es estimulante pues “invita a caminar” para que sea la íntima “experiencia de cada uno” la que realmente guíe e ilumine al individuo, dotando así de “sentido al texto” e incluso a la vida misma (implicando así cierto cuestionamiento de una pedagogía directiva).

En nuestra propuesta futurible se intenta, como Ceberio, transformar al lector con la implicación de los lenguajes (‘sin’ comunicación, en su caso), la gramática y el verbo. Nosotros proponíamos: “2. Capacidad de expresión y comunicación a los demás de los propios impulsos, observaciones e imaginaciones.” La transgresión del lenguaje que interesa a Ceberio, tiene cierto paralelismo con nuestra propuesta de integrar la contradicción, que facilita el ‘indispensable’ acercamiento a la complejidad que nosotros proponíamos: “19. Capacidad para manejar la complejidad e incluso la contradicción. Estructuración.” La contradicción forma parte del normal proceso de estructuración de una extensa y heterogénea bibliografía (transformadora). Ceberio (2006:461) señala como en los textos de Juan de la Cruz se observa la “torsión de la gramática” para “desfocalizar” al sujeto y para intentar “substraer toda la potencia comunicativa del lenguaje” (en nuestro caso la comunicación, intenta ir más allá de las palabras). A este fin, utiliza algunos recursos lingüísticos, por lo que no es casual la “escritura en femenino” (más allá del género), así como la “omisión del verbo ser”, etc. Tras esta transgresión del lenguaje por parte de Juan de la Cruz, hay un intento por acercar la “otra ladera” (a modo de cara oculta de la luna, que podríamos interpretar como una visión alternativa), y en última instancia “transformar al lector”.

La construcción y deconstrucción practicadas por Juan de la Cruz y Wittgenstein, son estrategias implícitas en el desarrollo del sentido crítico que nosotros proponíamos: “5. Fomentar una conciencia crítica para ver el mundo y los objetos. Preguntarse el porqué de las cosas, de las formas que vemos. ¿Por qué ciertas cosas están hechas de ese modo y no de otro? Valorar si ese modo es precisamente el justo y, si no lo es, cuál sería entonces.” Wittgenstein deconstruye (‘mata’) la filosofía, aunque paradójicamente construye alguna arquitectura, que también hemos visto que fundamenta nuestro trabajo. Ceberio (2006:462) infiere una propuesta, aquella que se puede “deducir a partir de los textos” de Juan de la Cruz, es la de “reconocer por medio de la experiencia” (praxis y artes aplicadas), es decir, la experiencia como instrumento epistemológico. Y que en el caso de Juan de la Cruz se

acerca más a la deconstrucción que, a la construcción (de un sistema filosófico), pues de lo que se trata es de una “nueva forma de vivir, más que de pensar”.

La tesis filosófica de Ceberio (2006:462) en sus conclusiones, también toma en consideración la estética, estableciendo miradas disciplinares paralelas. Y como nosotros, también se interesa por Descartes y la gran construcción filosófica construida sobre el sujeto, pero Juan de la Cruz va más allá del sujeto (simbólica muerte del sujeto). Al respecto nosotros proponíamos: “12. Trabajar en grupo. Equilibrador del ego.” A partir de los textos de Juan de la Cruz (con las lecturas clásicas filosóficas), se impone la revisión de ciertas categorías como la idea de lo sublime, que implica una perspectiva estética, pues más allá de que el místico o los filósofos estén equivocados, simplemente hay otras formas de ver el mundo que no sean a través, “ni del sujeto” (‘egótico’), “ni del sujeto trascendental”. Ceberio concluye que, si para Descartes “el sujeto es el pilar” (metáfora arquitectónica) sobre el cual “se erige el gran edificio de la filosofía”, a partir de los textos de Juan de la Cruz, es la “aniquilación” de uno mismo, en otros términos, “*la muerte del sujeto*”. Aquí tenemos un pedagógico modelo de acotación del ego, una indispensable compensación (sinónimo / antónimo) del influyente modelo de súper-Ego que en la cultura del diseño representa Starck.

Las conclusivas enseñanzas de Juan de la Cruz siguen siendo un modelo actual, a trasladar / traducir (profundamente) a la vida cotidiana. Y que en ‘nuestras’ Artes Aplicadas proponíamos en clave filológica: “3. Traducir a estructuras gráficas y volumétricas otros tipos de estructuras (lingüísticas, táctiles, auditivas).” Siempre desde la ‘vivencialidad’ más intensa: “8. Profundizar en las experiencias.” Ceberio (2006:462) subraya la vigencia de los textos del místico / filósofo, que siguen siendo un “modelo actual”, aún “no superado” y que gracias a las nuevas corrientes psicológicas puede ser de “utilidad en la terapia”. La novedad de la “psicología transpersonal” consiste en “trasladar el itinerario espiritual a la vida cotidiana”.

El arquitecto y profesor (ETSAB) Helio Piñón ya en 1976 nos ofrecía un ‘concluyente’ modelo de cuestionamiento del lenguaje de la modernidad arquitectónica, y con su referente, nosotros cuestionamos la ‘traducción’ gráfica de la modernidad en 1980-81: “1. Representación gráfica de cualquier elemento, con una o varias técnicas, siendo capaz de criticar su adecuación y coherencia.” Desde una perspectiva histórica Piñón (1976:22) señala la “imposibilidad de reducir la arquitectura” (Movimiento Moderno) a la condición de lenguaje neutro (en el momento de su difusión como vanguardia), capaz de ser “semantizado desde presupuestos ideológicos contrapuestos” a los que genéricamente

podían definir el movimiento. A ello se une la disponibilidad de “actitudes neoclásicas” (que incluso influyen en ‘modernos’ como Mies van der Rohe) que dificultan tal reducción del lenguaje, lo convierten en “lenguaje vacío” por la distancia histórica, cuanto por la descontextualización sociocultural. Esta problemática ayuda explicar la “fortuna de los historicismos” como “base del lenguaje arquitectónico oficial” durante los últimos años del fascismo italiano. En consecuencia, se observa la “degradación de la arquitectura racionalista” hasta convertirla en pura “opción formal” y la propuesta neoclásica es asumida como “símbolo de los valores”, de un nuevo régimen (fascista) con antigua estética. Es precisamente en el “intento de ambos propósitos” donde hay que situar la “incidencia de la ideología en la arquitectura” que el régimen fascista propuso como expresión de sus ideales. Nuestras consideraciones sobre la cultura del diseño en su proyección de futuro no deben olvidar estas erratas históricas del lenguaje, presentes incluso en las vanguardias.

El cuestionamiento crítico de la actualidad posmoderna que vimos con Annie Le Brun, establece una continuidad con el cuestionamiento de la modernidad de Ceberio y de Piñón, y con el que nosotros propusimos al “5. Fomentar una conciencia crítica para ver el mundo y los objetos. Preguntarse el porqué de las cosas, de las formas que vemos. ¿Por qué ciertas cosas están hechas de ese modo y no de otro? Valorar si ese modo es precisamente el justo y, si no lo es, cuál sería entonces.” Una crítica que queríamos disciplinar en “18. Disciplina y crítica, precisión y claridad.” Ceberio (2006:463) es muy preciso en la utilidad del concepto de la muerte del sujeto en Juan de la Cruz, pues “permite cuestionar la modernidad”, y, por tanto, el “pensamiento actual”, siempre desde una óptica crítica donde se exige la “coherencia entre el pensar y el vivir”. Esta unidad de pensamiento y vida “se podría considerar postmoderna”, vigente y muy aplicable a nuestras artes proyectivas.

El lenguaje del poder estudiado por Piñón (*Comentario de textos. Ideología y lenguaje en las arquitecturas del poder*) en relación con la modernidad, implica un cuestionamiento y atención permanentes a los fundamentos disciplinares. El profesor Piñón (1976:22) insiste en que “no es tanto la propuesta de un lenguaje”, sea moderno o historicista (según los casos), cuanto el “proceso de reducción” entre dos formas de entendimiento de la arquitectura a una “simple polémica entre aspectos formales.” La problemática surge cuando la forma solo se plantea en términos de gusto, que fue precisamente donde el “fascismo se proyectó ideológicamente”, olvidando su relación con aquellos otros aspectos que dan a la arquitectura su dimensión de “respuesta a un contexto

social”, que siempre está “históricamente determinado”. Nuestro interés en la conexión docente entre pasado y futuro, dota a nuestro actual trabajo conclusivo de cierta perspectiva histórica.

La construcción identitaria de nuestro lenguaje personal / impersonal (colectividad en los textos), en sintonía con la poética / filosófica muerte del sujeto de Ceberio (2006), y con nuestro Proyecto Docente de 1980-81, requiere una última recapitulación que destaque algunos puntos. Damos gran importancia a la lectura (fundamento de la filología), apoyada en una extensa y heterogénea bibliografía, como fundamento. Con otros referentes transpersonales aludimos a la muerte del sujeto/ego (de manera heterodoxa citamos conclusiones de otra tesis). En este sentido el profesor desaparece para que el estudiante pueda ser él mismo, desarrolle reflexivamente su propio lenguaje, aprendiendo de la variada bibliografía, profundizando en aquella con la que más sintonice (no hay modelo oficial). Apoyando la vocación experimental e investigadora, orientada hacia la creatividad y tutelada por el cuestionamiento crítico.

Este trabajo no plantea un final concluyente ni rotundo (aunque incorporemos unas conclusiones, en comparativa con las de otra tesis ajena) pues solo se pretendía desarrollar unas observaciones empíricas a partir de la práctica docente en un campo disciplinar que utiliza una bibliografía influenciada por la Filología.

Finalmente, hacemos una recapitulación de algunos conceptos clave ‘integrados’ en el título: *Fundamentos* (textura, color, forma, etc.) *interdisciplinares* (artes visuales, filosofía, antropología, etc.) y (yuxtaposición y complementariedad como ‘sistema’) *cultura del diseño* (diseño como parte de la cultura, incluyendo la francesa e italiana) : (dos puntos como complemento/sin separación) *un* (no el único posible) *lenguaje comparativo* (yuxtaposición fundamental de lengua/literatura y artes visuales) *en la docencia* (sentido pedagógico dominante) *de Artes Aplicadas* (campo disciplinar impartido por el autor).

En el pasado, unas asignaturas impartidas utilizan unos textos en los que aparecen términos relacionados con la Filología (desde el mismo título). En el presente, esta tesis profundiza en esta bibliografía, la contrasta y la amplía, de modo que sugiere una retroalimentación de las asignaturas para una futura impartición mejorada. Se propone pues un futuro de la investigación en continuidad, desde un mismo planteamiento docente evolutivo, de las clases anteriores a esta tesis inspirada por su praxis, pero también por nuestro propositivo y ‘personal’ Proyecto Docente presentado en 1980 (*dossier* inédito de 566 páginas, organizado en cuatro volúmenes muy ilustrados, presentado a la Junta

Directiva de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, ‘germen’ de la Escuela de Artes Aplicadas de Vitoria). Se trata de unas asignaturas con una base teórica (bibliografía + praxis) que en esta tesis ha sido reconsiderada y ampliada bajo nuevos parámetros disciplinares: la Filología y la Cultura Francesa (también la Italiana) y con una orientación interdisciplinar de la intertextualidad. Desde una interpretación no viciosa de la circularidad implícita en el concepto de ‘metalenguaje’, esta tesis podría ser interpretada y aplicada a nuevas clases a cargo de nuevos profesores de Artes Aplicadas, que a su vez podrían sentirse estimulados para presentar nuevas Tesis (escasas en este campo disciplinar).

A lo largo de este trabajo ha podido apreciarse su vocación de establecer cierta continuidad con investigaciones precedentes, particularmente aquellas relacionadas con la docencia impartida y también con nuestra anterior tesis. Así, una vez constatado que este trabajo carece de ‘toda’ una visión histórica que podría completarse en trabajos futuros, no descartamos (inspirados por Descartes) la posibilidad de que el final de estas conclusiones, pueda tener una próxima aplicación / continuidad en el comienzo de un nuevo trabajo de investigación, centrado en la cultura francesa y la narratología desde una perspectiva histórica interdisciplinar (y con ‘historietas’ / *narración figurativa*), sin olvidar el aspecto docente.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.A.V.V. (1988). *Oteiza, Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid.
- Ábalos, I. (2000). *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Aguiriano, B. (1990). *Proyecto docente de literatura francesa*. UPV. Vitoria.
- Aguilar, A. (2018). “Últimas noticias del nuevo periodismo”, *El País-Ideas* 28 mayo 2018, p. 8.
- Aicher, O. (1994). *El mundo como proyecto*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Albers, J. (1982). *La interacción del color*. Alianza. Madrid.
- Albers, J. (2014). *Últimos textos, 1961-1976, Catálogo Josef Albers, medios mínimos, efecto máximo*. Fundación Juan March. Madrid. Págs. 286-317
- Alcoba, D. / Centelles, P. / Gómez García, P. (2008). *Lévi-Strauss. Vida, obra y pensamiento*. Planeta De Agostini. Barcelona.
- Altarriba, A. / Keko, (2014). *Yo, asesino*. Barcelona. Norma.
- Altarriba, A. / García, S. (2017). *Cuerpos del delito-1. Por el humo se sabe dónde está el fuego*. Madrid. Dibbuks.
- Altarriba, A. (2022). *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la “Banda Dessinée” de expresión francesa*. Alcalá de Henares. Ediciones Marmotilla.
- Aïvanhov, O.M. (1989). *El lenguaje de las figuras geométricas*. Prosveta. Frejus.
- Alexander, Ch. / Ishikawa, S. / Silverstein, M. et Alt. (1980). *Un lenguaje de patrones / A pattern language*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Alexander, Ch. (1981). *El modo intemporal de construir*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Amo, J. (1975). *Dibujo 1º*. Anaya. Salamanca.

- Amón S. (1982). “Laberinto espacio del arte” en Giménez, C. y Muñoz J. (1982). *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid. Págs. 11-16.
- Arregui, A. (1996) “Para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo”, en Oteiza, J. (1996). *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, Pamplona. P.70 (Apéndice documental, págs. 61-70)
- Atkinson, S. (2012). *El libro de la filosofía*. Akal. Madrid.
- Aranguren, J. L. L. (1975). *La comunicación humana*. Guadarrama. Madrid.
- Arnaldo, J. (1999). *Introducción*, en Goethe, J. W. (1999). *Teoría de los colores*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Madrid. Págs. 9-52.
- Arnaldo, J. (2000). *Yves Klein*. Nerea. Fuenterrabia.
- Arnau, J. (2000). *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*. Celeste. Madrid.
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. -Nueva Versión*. Alianza Editorial. Madrid.
- Atkinson, S. (2012). *El libro de la filosofía*. Akal. Madrid.
- Aubral, F. (1994). *Los filósofos*. Acento. Madrid.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica. México.
- Bacon, A. (2021). “El primer grupo de artistas que no llegaría a ser un grupo”: Ad Reinhardt como comisario de exposiciones, en Catálogo Ad Reinhardt: “El arte es el arte... / ... y todo lo demás es todo lo demás”. Fundación Juan March. Madrid. Págs. 56-69.
- Baeza, M. (2016). “Color analógico para la era digital”, *El País-Motor 31 diciembre 2016*, p.38.
- Bahamón, A. / Cañizares, A. (2008). *Iglú. De arquitectura vernácula a contemporánea*. Parramón. Barcelona.

- Barberá, V. (1993). *Cómo elaborar un Proyecto Curricular de Centro. Plantillas de trabajo*. Editorial Escuela Española. Madrid.
- Baridon, M. (2005). *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*. Abada. Madrid.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Paidós. Barcelona.
- Barthes, R. (2014). *Arcimboldo*. Casimiro. Madrid.
- Batchelor, D. (1999). *Minimalismo*. Encuentro. Londres.
- Batchelor, D. (2001). *Cromofobia*. Síntesis. Madrid.
- Baudrillard, J. (1981). *El sistema de los objetos*. Siglo veintiuno. Madrid.
- Beljon, J.J. (1993). *Gramática del arte*. Celeste. Madrid.
- Belosillo, J. (2003). *Exposición de 0. La mesa blanca*. Ministerio de Fomento. Madrid.
- Benjamin, W. (2018). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro. Madrid.
- Bernárdez, C. (1999). *Joseph Beuys, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa)*.
- Besa, E. (2021). *Arquitecto, Obra y Método: Kazuyo Sejima, Frank O. Gehry, Álvaro Siza, Rem Koolhaas, Peter Zumthor*. Diseño Editorial. Buenos Aires.
- Bhaskaran, L. (2007). *El diseño en el tiempo. Movimientos y estilos del diseño contemporáneo*. Blume. Barcelona.
- Blanchard, G. (1990). *La letra*. Ceac. Barcelona.
- Blumenthal, K. (2012). *Steve Jobs*. Alfaguara. Madrid.
- Boesiger, W. (1982). *Le Corbusier*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Bohigas, O. (1972). *Proceso y erótica del diseño*. La Gaya ciencia. Barcelona.
- Boissière, O. (1991). *Philippe Stark*. Taschen. Colonia.
- Booth, W. (1989). *Retórica de la ironía*. Taurus. Madrid.

- Bresnick, A. L. (2012). *La diva en casa. Arquitectura para artistas*. Ediciones Asimétricas. Madrid.
- Brüderlin, M. (2005). *Introducción: ArquiEscultura*, en *Catálogo ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Guggenheim Bilbao. Bilbao. Págs. 15-25
- Bürdek, B. E. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Burkhardt, R. (2019). *El abc del diseñador. Un glosario (in)útil de términos y conceptos del universo creativo*. Hoaki. Barcelona.
- Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Paidós. Barcelona.
- Calvino, I. (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. Madrid.
- Calvo Teixeira, L. (1992). *Exposiciones Universales*. Labor. Barcelona.
- Campi, I. (2007). *La idea y la materia. 1: El diseño de producto en sus orígenes*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Capella, J. / Larrea, Q. (1986). *25 años de diseño industrial*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Capella, J. (2008). *Made in Spain. 101 iconos del diseño español*. Barcelona. Electa.
- Capella, J. (2010). *Así nacen las cosas*. Electa. Barcelona.
- Carmona, C. (2015). *Wittgenstein. La consciencia del límite*. Batiscafo, Barcelona.
- Carnevalli, G. (2009). Entrevista a Carlos Cruz-Diez: “Mi estética es la eficacia de una evidencia”, en *Catálogo Carlos Cruz-Diez: El color sucede*. Fundación Juan March. Madrid. Págs. 66-93.
- Carrizo, R. (2012). Nicolas Galley, “El mercado del arte no rechaza nada”, *El País-Babelia* 11 febrero 2012, p. 6.
- Casas, J. (2006). *Lenguaje*. en Matia et. Alt. (2006) *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Akal. Madrid. Págs.135-169.

- Ceberio, I. (2006). *La muerte del sujeto en la poética de Juan de la Cruz*. Departamento de Filosofía. Universidad del País Vasco. San Sebastián.
- Cejka, J. (1995). *Tendencias de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Celant, G. (1982). “Frank O. Gehry: ¿Es el “ready-made” arquitectura o la arquitectura “ready-made”?” en Giménez, C. y Muñoz J. (1982). *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid. Págs. 41-47.
- Centelles, P. (2008). “El pensamiento salvaje de Lévi-Strauss”, en Alcoba, D. / Centelles, P. / Gómez García, P. (2008). *Lévi-Strauss. Vida, obra y pensamiento*. Planeta De Agostini. Barcelona. Págs. 205-222.
- Cereceda, M. (2010). “Medidas contra la crisis (del arte)”, *ABC-Cultural n° 952, 5-11 junio 2010*, p. 22.
- Cirlot, J. E. (1982). *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona.
- Clark, N. (1993). *Cómo combinar y elegir colores para el diseño gráfico*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Cohen, J. L. (2004). *Le Corbusier 1887-1965. El lirismo de la arquitectura en la era mecánica*. Taschen. Colonia.
- Coll, J. L. (1975). *El diccionario de Coll*. Planeta. Barcelona.
- Colomina, B. (2006). *Doble Exposición. Arquitectura a través del arte*. Akal. Madrid.
- Cornu, J.M. / Malcourant, V. (1988). “Objetos de la transmodernidad”, *ARDI n° 6, diciembre 1988*, págs. 134-141.
- Cruz-Diez, C. / Jiménez, A. (2009). *Carlos Cruz-Diez: Las series*, en Catálogo *Carlos Cruz-Diez: El color sucede*. Fundación Juan March. Madrid. Págs. 18-21.
- Curran, A.S. (2020). “El librepensador cuyo coraje sigue siendo rompedor 300 años después”, *El País-Ideas 26 enero 2020*, p. 5.
- Dacosta, J. -Jefe de Redacción- (2008). *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Gredos. Madrid.

- De Begoña, A. (1982). *Vitoria, aspectos de arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*. Vitoria. Caja Provincial de Álava.
- De Diego, E. (2011). *Correspondencias* en De Diego, E. / García-Fajardo, M. / López Redondo, A. (2011). *Catálogo ¿Qué hace esto aquí?* Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. Págs. 1-8.
- De Diego, E. / García-Fajardo, M. / López Redondo, A. (2011). *Catálogo ¿Qué hace esto aquí?* Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. Págs. 9-78.
- Descartes, R. (2011). *Discurso del Método para dirigir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias*. Ciro / El Mundo. Madrid.
- Despeux, C. (1991). *El camino del despertar*. Ibis. Hospitalet (Barcelona).
- Díaz de Guereñu, J. M. (2015). *Dibujando caminos*, en Taniguchi, J. (2015). *El caminante. Edición definitiva*. Ponent Mon. Tarragona. Pág. 7.
- Díaz-Guardiola, J. (2016). “En un museo me siento asfixiado”, *ABC Cultural*, 29 octubre 2016, p. 23.
- Dols, J. A. (1973). *Función de la arquitectura moderna*. Salvat. Barcelona.
- Dondis, D. (1980). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili. Madrid.
- Dorfles, G. (1972). *Símbolo, comunicación y consumo*. Lumen. Barcelona.
- Duchamp, M. (1978). *Escritos. Duchamp du Signe*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Eco, U. (1983). *Cómo se hace una tesis*. Gedisa. Barcelona.
- Edwards, B. (2003). *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Urano. Barcelona.
- Edwards, B. (2006). *El color. Un método para dominar el arte de combinar los colores*. Urano. Barcelona.
- Encrevé, P. (1996). *Le noir et l'outrenoir*, Catálogo Pierre Soulages – *Noir Lumière*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Paris. Págs. 26-43.

- EPS (2016). “Rémy Zaugg no pinta, escribe”, *El País Semanal* 26.06.2016, p. 26.
- Espejo, B. (2018). “Cuando ya no, pero aún todavía”, *El País-Babelia*, 15 diciembre 2018, p. 8.
- Esteve de Quesada, A. (2001). *Creación y Proyecto. El método en diseño y otras artes*. Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València. Valencia.
- Fariello, F. (2000). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Mairea / Celeste. Madrid.
- Fernández-Galiano, L. (1991). “Otras ciudades. Versiones del futuro”, *Arquitectura Viva* n° 19, Julio – Agosto, 1991, p. 1.
- Fernández-Galiano, L. (1999). “Textos tejidos”, *El País – Babelia*, 25 septiembre 1999, p.21.
- Fernández Polanco, A. (1999). *Arte povera*. Nerea. Fuenterrabia.
- Fernández-Villamil C. (1975). *Las artes aplicadas 1*. Fdez. Villamil / Jomagar. Madrid.
- Fernández-Villamil C. (1982). *Las artes aplicadas 2*. Fdez. Villamil / Jomagar. Madrid.
- Ferrero, J. (2011). “Descartes ahora”, en Descartes, R. (2011). *Discurso del Método para dirigir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias*. Ciro / El Mundo. Madrid. Págs. 5-9.
- Fiell, Ch. & P. (2000). *El diseño del siglo XX*. Taschen. Madrid.
- Fondazione Merz (2019). Catálogo de mano *Mario Merz. El tiempo es mudo*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid.
- Fontana, D. (1993). *El lenguaje secreto de los símbolos*. Debate. Madrid.
- Foster, H. (2004). *Diseño y delito, y otras diatribas*. Akal. Madrid.
- Frampton, K. (1981). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Frutiger, A. (1981). *Signos, símbolos, marcas, señales. Elementos, morfología, representación, significación*. Gustavo Gili. Barcelona.

- Garayoa, B. (2013). “Encontrar las similitudes”, *El País – Babelia*, 31 agosto 2013, p.17
- García, S. (2004). *Anatomía de una historieta*. Sinsentido. Madrid.
- García, Á. (2011). “Duelo por el arte contemporáneo”, *El País – (Vida & Artes)*, 26 marzo 2011, p. 47.
- García de la Torre, J. M. (1970). *Decoración y sicología*. Editorial científico-médica. Barcelona.
- García-Fajardo, M. / López Redondo, A. (2011) “Dos colecciones, dos historias”, en De Diego, E. / García-Fajardo, M. / López Redondo, A. (2011). Catálogo *¿Qué hace esto aquí?* Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. Págs. 80-89.
- García Vega, M. Á. (2015). “Los ‘supermanes’ de las subastas”, *El País* 23 mayo 2015, p.25.
- Giménez, C. / Muñoz J. (1982). *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid.
- Gili Galfetti, G. (1999). *Mi casa, mi paraíso*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Goethe, J. W. (1999). *Teoría de los colores*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Madrid.
- Goethe, J. W. (2011). *El juego de las nubes*. Nórdicalibros. Madrid.
- Gómez, L. (2012). “Damien Hirst rectifica”, *El Correo-Álava*, 3 abril 2012, p. 45.
- Gómez, J. (2019). “Definiciones de cultura”, *ABC Cultural* 22 junio 2019, p. 26.
- Gómez García, P. (2008). “La antropología cultural: Umbral filosófico”, en Alcoba, D. / Centelles, P. / Gómez García, P. (2008). *Lévi-Strauss. Vida, obra y pensamiento*. Planeta De Agostini. Barcelona. Págs. 149-204.
- Gómez Molina, J.J. / Cabezas, L. / Bordes, J. (2001). *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Cátedra. Madrid.
- Gómez Molina, J.J. - Coord. (2005). *Los nombres del dibujo*. Cátedra. Madrid.

- Gómez Molina, J.J. (2005). *Las palabras y los nombres* en Gómez Molina, J.J. / Coord. (2005). *Los nombres del dibujo*. Cátedra. Madrid.
- González M. / Mercado J.L. (1964). *Proyección de interiores*. Escuela de Artes Decorativas de Madrid. Madrid.
- González de Durana, J. / Castillejo, D. (2005). Catálogo *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo*. Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Vitoria.
- González de Zárate, J. M^a. (1991). *Introducción*. en Horapolo (1991). *Hieroglyphica*. Akal. Madrid. Págs. 7-37.
- González Salvador, A. (1994). *La narración / Siglo XX* en Prado del, J. (cord.) (1994). *Historia de la Literatura Francesa*. Cátedra. Madrid. Págs. 45-79.
- Gossel, P. / Leuthauser, G. (1991). *Arquitectura del siglo XX*. Colonia. Taschen.
- Gravagnuolo, B. (1988). *Adolf Loos*. Nerea. Madrid.
- Grimley, Ch. / Love, M. (2009). *Color, espacio y estilo. Detalles para diseñadores de interiores*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Grosenick, U. - ed. (2003). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen. Colonia.
- Guardigli, D. (2003). *Eurekas*, en Belosillo, J. (2003). *Exposición de 0. La mesa blanca*. Ministerio de Fomento. Madrid.
- Guasch, A. M^a. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ediciones del Serbal. Barcelona.
- Guasch, A. M^a. / Zulaika, J. - eds. (2007). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Akal. Madrid.
- Gubern, R. (1994). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Guillén, M. (1988). “El festival designer. La obra artística de Antoni Miralda”, *ARDI n° 6*, diciembre 1988, págs.124-131.

- Hall, E. T. (1973). *La dimensión oculta - Enfoque antropológico del uso del espacio*. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid.
- Hayten, P. J. (1970). *Armonidec. El color armónico en la decoración de interiores*. Leda. Barcelona.
- Healey, D. (1983). *El color en la decoración de interiores*. Folio. Barcelona.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Hernández, I. (2011). *Epílogo* en Goethe, J. W. (2011). *El juego de las nubes*. Nórdicalibros. Madrid. Págs. 111-119.
- Hesselgren, S. (1973). *El lenguaje de la arquitectura I*. Eudeba. Buenos Aires.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto - El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Destino. Barcelona.
- Horapolo (1991). *Hieroglyphica*. Akal. Madrid.
- Instituto de la Indumentaria de Kioto. (2004). *Moda. Desde el siglo XVIII al siglo XX*. Taschen. Colonia.
- Ito, T. (2000). *Escritos*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia.
- Itten, J. (2001). *Art de la Couleur (Edition abrégée)*. Dessain et Tolra. París.
- Játiva, J.M. (2002). “El mundo artístico es ahora solo negocio y entretenimiento”, *El País* 3 febrero 2002, p. 35.
- Jellicoe, G. y S. (1995) *El paisaje del hombre*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Jencks, Ch. (1986). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Johnson, Ph. / Wigley, M. (1988). *Arquitectura Deconstructivista*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Joly, L. (1975). *Structure*. Éditions Idéa Suisse. Lausanne.
- Julier, G. (2010). *La cultura del diseño*. Gustavo Gili. Barcelona.

- Kandinsky (1972). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barral. Barcelona.
- Kanizsa, G. (1986) *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Paidós. Barcelona.
- Kavanagh, A.G. (2002). “La retórica digital”, en Gómez Molina, J.J. / Coord. (2002) *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra. Madrid. 2002. Págs. 579-604.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Cactus. Buenos Aires.
- Klein, N. (2004). *No logo. El poder de las marcas*. Paidós. Barcelona.
- Knapp, M. L. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Paidós. Barcelona.
- Koren, L. (1997). *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*. Hipòtesi-Renart Edicions. Barcelona.
- Kras R. / Woodham J.M. (2007). *Iconos del diseño: El Siglo XX*, Electa. Barcelona.
- Krohn, B. (2007) “Stanley Kubrick, Cahiers du cinema” – El País. Madrid.
- Küppers, H. (1973). *Color, origen, metodología, sistematización, aplicación*. Lectura. Caracas.
- Küppers, H. (1980). *Fundamentos de la teoría de los colores*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Lafuente, J. (2019). “Arte, dinero y sexo: cuando Duchamp conoció a Koons”, *El País*, 18 mayo 2019, p. 32.
- Lammers-Schütze, P. - Coord. (2003), *Teoría de la arquitectura*. Taschen. Colonia.
- Laneyrie-Dagen, N. (2013). *Leer la pintura*. Larousse. Barcelona.
- Langbein, K. / Ehgartner, B. (2004). *Contra Hipócrates. El cartel médico. Los siete pecados capitales de la industria de la salud*. Volter - Robinbook, Barcelona.
- Lascaray, I. (1974). *Bicentenario de la Escuela de Artes y Oficios. Actos conmemorativos*. Vitoria. Escuela de Artes y Oficios de la Ciudad de Vitoria.
- Layuno, M^a Á. (2001). *Richard Serra*. Nerea. Hondarribia.

- Lazotti, L. (1983). *Comunicación visual y escuela. Aspectos psicopedagógicos del lenguaje visual*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Le Brun, A. (2018). *Lo que no tiene precio*. Cabaret Voltaire. Madrid.
- Le Corbusier (1978). *Hacia una arquitectura*. Poseidón. Barcelona.
- Le Corbusier (1980). *El Modulor 1*. Poseidón. Barcelona.
- Lévi-Strauss, C. (1998). *Mirar, escuchar, leer*. Siruela. Madrid.
- Loos, A. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona.
- López Bahut, E. (2015). *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*. Fundación Museo Jorge Oteiza. Alzuza (Navarra).
- Luzán, J. (2008). “Lo más real de Goethe”, *El País-Babelia* 26 enero 2008, p. 24.
- Lynch, K. (2005). *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Mackendrick, A. (2011). *El hombre vestido de blanco (The man in the white suit), (1951)*. DVD No limits Films.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- Maderuelo, J. (2005). “Las apariencias engañan”, *El País / Babelia*, 23 octubre 2005, p. 18.
- Malpartida, J. (2008). “Lévi-Strauss, un quijote moderno”, *ABC-ABCD n° 877, 22 al 28 noviembre 2008*, p. 4.
- Mañana, C. (2020). “Reciclaje, religión y cabaret”, *El País* 25 enero 2020, p. 30.
- Mate, R. (2017). “Wittgenstein, hablar y guardar silencio”, *ABC-Cultural* 20 mayo 2017, p.8.
- Marcolli, A. (1978). *Teoría del campo. Curso de educación visual*. Xarait - Alberto Corazón. Madrid.
- Martin, M. (1990). *El lenguaje del cine*. Gedisa. Barcelona.
- Martínez, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Cátedra. Madrid.

- Metken, G. (1981). *Yaacov Agam*. Polígrafa. Barcelona.
- Mercado, J.L. (1980). *Elementos de antropología, psicología y sociología, aplicados a la elaboración del entorno*. Escuela de Artes Decorativas de Madrid. Madrid.
- Mercado, J.L. (1991). *Teoría general del diseño de interiores*. Escuela de Artes Decorativas de Madrid. Madrid.
- Mercado, J.L. (1996). *Dirección y ejecución de obras. Arquitectura de interiores*. Escuela de Artes Decorativas de Madrid. Madrid.
- Midant, J. P. -Director.- (2004). *Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX*. Akal. Madrid.
- Midant, J. P. (2004). *Philippe Starck*, en Midant, J. P. / - Director. - (2004). *Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX*. Akal. Madrid. Pág. 865.
- Millán, J. A. (2018). “Wolfe no contesta”, *El país / Babelia*, 13 octubre 2018, p. 6.
- Moles, A. A. / Rohmer, E. (1972). *Psicología del espacio*. Ricardo Aguilera. Madrid.
- Moles A. A. (1973). *El kitsch*. Paidós. Buenos Aires.
- Moles, A.A. (1974). *Teoría de los objetos*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Molina, Á. (2016). “El negro más negro”, *El País Semanal*, 19 junio 2016, p. 30.
- Moliner, M. (1984). *Diccionario de uso del español*. Gredos. Madrid.
- Mondrian, P. (1983). *La nueva imagen de la pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia.
- Moor, A. (2008). *Los colores de la arquitectura. El cristal coloreado en los edificios contemporáneos*. Blume. Barcelona.
- Mora, J. G. (2018). “Tom Wolfe contra Noam ‘Carisma’ Chomsky”, *ABC / Cultural*, 29 septiembre 2018, p. 8.
- Moreno, L. (2011). “Goethe, ilusionista de cielos”, *El País-Babelia* 21 mayo 2011, p. 10.

- Morris, D. (1980). *El hombre al desnudo. Un estudio objetivo del comportamiento humano*. Cantábrica / Nauta. Barcelona.
- Morteo, E. (2009). *Diseño. Desde 1850 hasta la actualidad*. Electa. Barcelona.
- Munari, B. (1973). *El arte como oficio*. Labor. Barcelona.
- Munari, B. (1973^a). *Diseño y comunicación visual*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Munari, B. (1974). *Artista y designer*. Fernando Torres. Valencia.
- Munari, B. (1983). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Mûnir, M. (1973). *La lectura del ambiente*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona.
- Muntañola, J. (1990). *Retórica y arquitectura*. Hermann Blume. Madrid.
- Muñoz, J. (1982). *Notas afines a tres* en Giménez, C. y Muñoz J. (1982). *Correspondencias. 5 arquitectos / 5 escultores*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid. Págs. 17-22.
- Nakagawa, T. (2016). *La casa japonesa. Espacio, memoria y lenguaje*. Reverté. Barcelona.
- Neila, F. J. (2004). *Arquitectura bioclimática*. Munilla-Lería. Madrid.
- Nogales, M. (2021). *IDarte. Historia*. (pendiente de publicación en <https://www.idarte.eus>) Escuela de Arte y Superior de Diseño de Euskadi.
- Norman D. A. (2005). *El diseño emocional. Por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Paidós. Barcelona.
- Osborne, P. (2006). *Arte conceptual*. Phaidon. Nueva York.
- Oteiza, J. (1996). *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, Pamplona. Pamplona.
- Padilla, A. (2001). “Responsable empresa anunciadora”, *El País-Babelia* 13 octubre 2001, p.16.

- Pangua, I. (2002). *La mirada mágica - Euskal Herria, Entre el cielo y la tierra 3. La ciudad de los anillos – Vitoria-Gasteiz*. DVD. Zooming tv y ETB.
- Panofsky, E. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets. Barcelona.
- Parcerisas, P. (2017). *Las maletas de Walter Benjamin. Dispositivos migratorios*, en Catálogo *Escola D'Estiu Walter Benjamin. Portbou 2016*. Arts Santa Mònica. Barcelona.
- Pardo, J. L. (2001). “Roland Barthes, un sujeto incierto”, *El País-Babelia*, 9 junio 2001, p.16.
- Pariante, J.J. (2011). *Arquitectura, diseño, escultura, naturaleza: una identidad proyectiva*, Universidad País Vasco. Lejona.
- Pastoureau, M. / Simonnet, D. (2007). *Breve historia de los colores*. Paidós. Barcelona.
- Pastoureau, M. (2017). “Colores y recuerdos”, *El País-Ideas* 21 mayo 2017, p. 8.
- Pedoe, D. (1979). *La geometría en el arte*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Peiffer, P. (2021). “Una proyección de Non-Happenings: Ad Reinhardt y la fotografía”, en Catálogo *Ad Reinhardt: “El arte es el arte... / ... y todo lo demás es todo lo demás”*. Fundación Juan March. Madrid. Págs. 84-95.
- Peña Méndez, M. (2021). “Más allá de la pintura: humor y diseño en Ad Reinhardt”, en Catálogo *Ad Reinhardt: “El arte es el arte... / ... y todo lo demás es todo lo demás”*. Fundación Juan March. Madrid. Págs. 70-83.
- Peña, R. / Sangalli, M. (1999). *Luis Peña Ganchegui. Arkitektoa. Arquitecto*. Vitoria. Gobierno Vasco.
- Pericot J. (1991). *Pedagogía del Disseny. Temes de Disseny n°6*. Elisava / Gustavo Gili. Barcelona.
- Piñón, H. (1976). *Comentario de textos. Ideología y lenguaje en las arquitecturas del poder, Arquitecturas Bis 12, Marzo 1976*, p. 20.
- Prado del, J. -Coordinador-. (1994). *Historia de la Literatura Francesa*. Cátedra. Madrid.

- Primo, C. (2019). “La sombra de la Bauhaus es alargada (e imprevisible)”, *El País-Ideas* 26 mayo 2019, p. 7.
- Puente, M. (2000). *Pabellones de exposición. 100 años*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Quarante, D. (1992). *Diseño industrial I. Elementos introductorios*. Ceac. Barcelona.
- Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Siruela. Madrid.
- Ramírez, J. A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes*. Anagrama. Barcelona.
- Ramírez, J. A. (1997). *Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo*. Alianza. Madrid.
- Ramírez, J. A. (2006). *Escultecturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*. Siruela. Madrid.
- Rapoport, A. (1972). *Vivienda y cultura*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Redal, E. J. - Dir. (2005-L1). *Lengua Castellana I*. Santillana. Madrid.
- Redal, E. J. - Dir. (2005-L2). *Lengua Castellana II*. Santillana. Madrid.
- Redal, E. J. - Dir. (2005-LIT). *Literatura en Lengua Castellana*. Santillana. Madrid.
- Reguera, I. (2014). *Introducción. El (concepto) color* en Wittgenstein, L. (2014). *Observaciones sobre los colores*. Paidós. Barcelona.
- Reinhardt, A. (2021). *Cronología por Ad Reinhardt*. Fundación Juan March. Madrid.
- Ricard, A. (2012). *Casos de diseño. 21 proyectos explicados por sus autores*. Ariel. Barcelona.
- Ripa, C. (1996). *Iconología I*. Akal. Madrid.
- Risco, C. (2018). “Forma & función”, *Retina – El País.com*, nº12, diciembre 2018, p. 44.
- Rivera, A. (1991). “*El Vitorianismo*”. *La conciencia histórica de una ciudad*. Vitoria. Diputación Foral de Álava.
- Rodari, G. (1983) *Gramática de la fantasía – Introducción al arte de contar historias*. Argos Vergara. Barcelona.

- Rodrigo Alsina, M. (2001). *Teorías de la comunicación. Ámbitos, métodos y perspectivas*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- Romo, F. (1995). *Retórica de la paradoja*. Octaedro Universidad. Barcelona.
- Rousseau, R.-L. (1980). *Le langage des couleurs*. Dangles. St-Jean-de-Braye.
- Russ, J. (1999). *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*. Akal. Madrid.
- Saló, A. (2012). *Simiocracia. Crónica de la Gran Resaca Económica*. Debolsillo. Barcelona.
- Sandoval, Á. de. (1996). *Observar, interpretar, expresar*. Sandoval. Santander.
- San Martín, F. J. (1997). “Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945”. en Ramírez, J. A. (1997). *Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo*. Alianza. Madrid. Págs. 339-393.
- San Martín, F. J. (2004). *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Alianza. Madrid.
- Sanz, J.C. (1985). *El lenguaje del color*. Hermann Blume. Madrid.
- Sanz, J.C. / Gallego, R. (2001). *Diccionario Akal del Color*. Akal. Madrid.
- Sanz, J.C. (2009). *Lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*, H. Blume, Madrid.
- Sarnitz, A. (2003). *Adolf Loos 1870-1933. Arquitecto, crítico cultural, dandi*. Taschen. Colonia.
- Saussure, F. de (1945). *Curso de lingüística general*. Losada. Buenos Aires.
- Schachel, R. (1972). *Introducción* en Loos, A. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona. Págs. 9-27.
- Schulz-Dornburg, J. (2000). *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Schwanitz, D. (2005). *La cultura. Todo lo que hay que saber. La literatura europea y Libros que han cambiado el mundo*. Suma de Letras. Madrid.
- Schwarz, M.J. (2021). “El idioma y los ordenadores”, *El Correo-Álava*, 2 abril 2021, p. 13.

- Sentis, M. (1992). “La boda de Colón y Libertad”, *El País Semanal* n° 50 / año XVII, 2 febrero 1992, p. 46.
- Serra, M. (2000). *Verbalia*. Península. Barcelona.
- Shah, I. (1985). *Las hazañas del incomparable Mulá Nasrudín*. Paidós. Barcelona.
- Sharr, A. (2009). *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Shelter Publications (1979). *Cobijo*. H. Blume. Madrid.
- Shimada, M. (1988). “Los garriris en Tokio. Últimos diseños de Javier Mariscal en Japón”, *ARDI* n° 6, diciembre 1988, págs. 142-149.
- Simmen, J. / Kohlhoff, K. (2000). *Kasimir Malevich. Vida y obra*. Könemann. Colonia.
- Sommer, R. (1974). *Espacio y comportamiento individual*. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid.
- Sparke, P. (2010). *Diseño y cultura, una introducción. Desde 1900 hasta la actualidad*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Suárez, O. (2009). *Carlos Cruz-Diez: Cronología 1923-2009*, en Catálogo *Carlos Cruz-Diez: El color sucede*. Fundación Juan March. Madrid. Págs. 94-105.
- Taniguchi, J. (2015). *El caminante. Edición definitiva*. Ponent Mon. Tarragona.
- Tanizaki, J. (1995). *El elogio de la sombra*. Siruela. Madrid.
- Tarruell, J. / Humanes, A. (1983). *Adolf Loos*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid.
- Toledo, M^a. / Fontán, M. (2021). *Ad Reinhardt: Textos escogidos (1953-1966)*”. Fundación Juan March. Madrid.
- Tolosa, E. / Romani, D. (1996). *Escultura - guía Barcelona*, Actar, Barcelona.
- Tomkins, C. (1999). *Duchamp*. Anagrama. Barcelona.

- Trebay, G. (2004). “Para llegar al nirvana vaquero hay que pagar un alto precio”, *El País - The New York Times* 13 mayo 2004, p. 12.
- Tuiavii de Tiavea / Scheurmann, E. (1983). *Los Papalagi*. Integral. Barcelona.
- Tupitsyn, M. (2002). *Silencio durante los cuatro minutos en que la pantalla queda oscurecida*. Catálogo *Malevich y el cine*. Fundación La Caixa. Madrid. Págs. 15-25.
- Tzara, T. (2015). *Siete manifiestos Dada*. Austral – Tusquets. Barcelona.
- Uria, L. (1975). “Instrumentalidad e ideología del lenguaje gráfico en arquitectura”, *Nueva Forma* 111, junio - julio 1975, p. 399.
- Uribe, K. (2018). *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao*. Catálogo (de mano) Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao.
- Urrutia, I. (2021). “A centímetros del morro de Puppy”, *El Correo-Álava*, 4 noviembre 2021, p. 44.
- Val, A. (2004). *3 de marzo: una lucha inacabada*. Vitoria. Fundación Federico Engels.
- Van Doesburg, T. (1985). *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia.
- Varley, H. (1982). *El gran libro del color*. Blume. Barcelona.
- Vázquez, K. (2004). “La percepción multicolor”, *El País Semanal*, 29.02.2004, p. 92.
- Venturi, R. (1974). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Vidaurre, J. (1975). *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica –nº1- Curso 73-74*. E.T.S. de Arquitectura de Madrid. Madrid.
- Vidaurre, J. (1976). *El lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica –nº2- Curso 74-75*. E.T.S. de Arquitectura de Madrid. Madrid.
- Vilches, L. (1992). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Paidós. Barcelona.
- Wilhide, E. (2019). *Diseño. Toda la historia*. Blume. Barcelona.

- Wingler, H. M. (1975). *La Bauhaus. Weimar – Dessau – Berlín 1919-1933*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Wittgenstein, L. (2014). *Observaciones sobre los colores*. Paidós. Barcelona.
- Werner, K. / Weiss, H. (2004). *El libro negro de las marcas. El lado oscuro de las empresas globales*. Debate. Barcelona.
- Wolfe, T. (1982). *¿Quién teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*. Anagrama. Barcelona.
- Wolfe, T. (2018). *El reino del lenguaje*. Anagrama. Barcelona.
- Wolfe, T. (2018.b). “Wolfe contra Chomsky”, *El País / Ideas*, 2 septiembre 2018, p. 5.
- Xandró, M. (1986). *Grafología superior*. Herder. Barcelona.
- Xiol, J. (2015). *Descartes. Un filósofo más allá de toda duda*. El País / Batiscafo. Madrid.
- Yatsuka, H. (1991). “Un mar de signos. Tokio, el desorden de los ochenta”, *Arquitectura Viva n° 19, Julio – Agosto, 1991*, Págs. 16-21.
- Zabalbeascoa, A. / Rodríguez Marcos, J. (1998). *Vidas construidas. Biografías de arquitectos*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Zabalbeascoa, A. / Rodríguez Marcos, J. (2000). *Minimalismos*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Zelevansky, L. (2021). *Ad Reinhardt: La pintura más allá de los límites de lo racional, lo visual, lo inteligible, lo sensible*, en Catálogo *Ad Reinhardt: “El arte es el arte... / ... y todo lo demás es todo lo demás”*. Fundación Juan March. Madrid. Págs. 34-45.
- Zelevansky, L. / Fontán, M. / Toledo, M^a. (2021). *Ad Reinhardt: Cuando el arte es el arte y todo lo demás no es lo de menos*, en Catálogo *Ad Reinhardt: “El arte es el arte... / ... y todo lo demás es todo lo demás”*. Fundación Juan March. Madrid. Págs. 13-15.
- Zevi, B. (1978). *El lenguaje moderno de la arquitectura*. Poseidón. Barcelona.
- Zimmermann, Y. (1973). *Prólogo*, en Munari, B. (1973^a). *Diseño y comunicación visual*. Gustavo Gili. Barcelona. Págs. 3-5.

Zulaika, J. (1997). *Crónica de una seducción - Guggenheim Bilbao*. Nerea. Madrid.