

Signo pictórico y signo escultórico en Francisco Méndez y Claudio Girola

Pictorial Sign and Sculptural Sign in Francisco Méndez and Claudio Girola

Magdalena Dardel Coronado
Universidad de Los Andes, Chile
mdardel@miuandes.cl

Enviado: 30 diciembre 2019 | **Aceptado:** 24 septiembre 2021

Resumen

Este trabajo estudia el concepto de signo en el pintor Francisco Méndez y en el escultor Claudio Girola, miembros de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso. Se ocupará de contextualizar esta práctica, entendida como un gesto plástico efímero asociado al acto poético, y se revisarán algunos ejemplos realizados por Girola en la travesía Amereida (1965) y otros liderados por Méndez en las travesías a cabo Froward (1984) y a Curamahuida (1986). Se sugerirá que el signo definió parte del quehacer individual de estos artistas: en el caso de Méndez, en la práctica de la pintura no albergada, y en el de Girola, en la diversidad material empleada. Finalmente, se propondrá la existencia de un giro signico que determinó una particular estética caracterizada por la emergencia y la precariedad material.

Palabras clave: Signo, hecho plástico, giro signico, estética de emergencia, precariedad material.

Abstract

This paper studies the concept of sign in the painter Francisco Méndez and the sculptor Claudio Girola, members of the School of Architecture of Valparaíso. It will contextualize this practice, understood as an ephemeral plastic gesture associated with the poetic act, and will review some examples made by Girola in the Travesía Amereida (1965) and others led by Méndez in the travesías to Cape Froward (1984) and Curamahuida (1986). It will be suggested that the sign defined part of the individual work of these artists: in the case of Méndez, in the practice of the pintura no albergada, and in that of Girola, in the material diversity employed. Finally, it will be proposed the existence of a signic turn that determined a particular aesthetic characterized by emergence and material precariousness.

Keywords: Sign, plastic fact, signic turn, emergency aesthetics, material precariousness.

Introducción

Una de las contribuciones más originales de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso (EAV) al desarrollo del arte y la arquitectura chilenas del siglo xx es la singular relación que el grupo estableció entre la poesía y la arquitectura. Instalados en Valparaíso desde el año 1952, la propuesta de articular la creación arquitectónica y la palabra fue liderada por el poeta argentino Godofredo Iommi (1917-2001), quien desarrolló diversas estrategias para concretar esta alianza. La más conocida fueron los actos poéticos o *phalènes*. Si bien se hicieron desde el mismo año de la llegada a la ciudad puerto, no fue sino hasta inicios de la década de 1960 cuando comenzaron a practicarse de manera más sistemática y elaborada. El cambio, producido mientras Iommi residió en Europa (1957-1964), puede haber estado influido tanto por la deriva situacionista (Andermann 285) como por el contacto permanente que el poeta mantuvo con los demás miembros del grupo porteño. Resulta esencial la relación con el arquitecto y pintor Francisco Méndez (1922-2021), también miembro fundador de la EAV, y quien estuvo radicado en Francia entre 1958 y 1968, manteniendo en el periodo en que ambos coincidieron una profunda relación de amistad y trabajo conjunto.

Como se explicará en el apartado siguiente, el signo fue ideado por ambos y funcionó como manera de dejar un registro físico concreto de la relación entre poesía y arquitectura que el Grupo llevaba más de una década ensayando. A través del signo, las artes visuales son, en la trayectoria de la EAV, un vehículo para articular la relación entre poesía y arquitectura. Este texto sugiere que esa relación se desarrolló sustantivamente a través del signo. En concreto, se plantea que son dos los aportes de los ejercicios sígnicos al sistema de pensamiento y práctica artística del Grupo Valparaíso. Primero, al lograr aunar la poesía y la arquitectura en una única estrategia artística, el signo se manifestó como la síntesis visible del original pensamiento del Grupo, sobre todo durante la década de 1960. El segundo aporte se superpone cronológicamente al primero, pues tiene en la travesía Amereida¹ (1965) su primer antecedente. En el viaje, que tuvo en los signos una estrategia permanente, es posible distinguir lo que en este trabajo se define como el giro sígnico, entendido como una estrategia de emergencia caracterizado por la precariedad material.

El artículo se ocupará de presentar el signo desde estas dos dimensiones. En un inicio, se contextualizará su práctica, refiriendo a la pretendida síntesis entre arquitectura y poesía desde las artes visuales, en cuanto vehículo que permite su unión. Luego, se demostrará que el Grupo Valparaíso experimentó este giro sígnico cuyo distintivo más evidente fue la incorporación, de manera clara y sistemática, de una estética de emergencia y precariedad material en sus propuestas. Herencias del signo, estas se manifestaron en la práctica de travesías, talleres y torneos.

1 Para diferenciar la travesía del poema homónimo, para el segundo se ocupará cursiva.

Orígenes y fundamentos del concepto de signo en la EAV

La creación del signo

A diferencia de otras de las prácticas del Grupo Valparaíso, como las travesías y la Ciudad Abierta, el signo fue primero ejecutado y luego teorizado. En este sentido, carece de la condición proyectual de las propuestas arquitectónicas realizadas durante los primeros años del Grupo, al alero del Instituto formado por ellos mismos.² Al contrario de la creación arquitectónica, el signo, si bien ideado por un arquitecto –Méndez– surgió desde la improvisación cuando fue invitado por Godofredo Iommi a realizar una manifestación plástica en un acto poético en las afueras de la ciudad francesa de Vézelay, muy probablemente en 1962.³ En 1979, Méndez narró el episodio como sigue:

Estábamos una mañana, bastante fría, en un campo de Francia, en los alrededores de Vézelay, llevados por la invitación del poeta Godofredo Iommi a la aventura poética que llamara “la Phalène”. Éramos varias personas: poetas, filósofos, intelectuales, yo y otro pintor.

Estábamos en medio de un campo recién labrado, de oscuro color tierra de siena tostada, rodeado de leves lomajes que extendían la suave campiña francesa en tonos verdes, celestes, amarillos claros.

En medio de esta extensión se alzaba un árbol grande de forma bastante precisa, un ciruelo.

Se hace la ronda poética alrededor del árbol; los poetas nos invitan a la ronda, y terminado el acto, Godofredo Iommi se dirige a nosotros dos, los pintores, y nos dice: “Bueno, ahora les toca a ustedes”, y nosotros ahí al medio. Entre que nos bajó la furia ¿cómo nos pide que hagamos algo, sin pinturas, sin telas? ¿qué se hace? En medio de nuestra desesperación, nos acercamos al árbol, yo veo una gran piedra blanca, enorme. Le pido a mi amigo pintor, que nos ayude a ponerla arriba del árbol, donde se bifurcan las ramas. La colocamos, nos alejamos un poco para ver el efecto, y vemos que había aparecido algo. La piedra arriba en el árbol, el hecho insólito que estuviese allí, donde estaba daba cuenta de la aparición de un hecho plástico. No sólo nosotros dos, sino todos los que estaban allí, lo reconocieron.

2 Cuando los primeros integrantes del llamado Grupo Valparaíso (Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Francisco Méndez, Miguel Eyquem, Fabio Cruz, José Vial, Arturo Baeza) fueron contratados por la Universidad Católica de Valparaíso, formaron el Instituto de Arquitectura de Valparaíso. Desde ahí realizaron labores de investigación artística y arquitectónica hasta el año 1957, cuando Iommi partió a Europa, seguido por Méndez y Eyquem. Cuando regresaron, en distintos momentos de la década de 1960, el Instituto ya estaba desarticulado. Para más información, consúltese Crispiani (2011), Pérez (“Guillermo Jullian”) y las entrevistas compiladas por Torrent (2002).

3 Si bien no está claro el año, se ha señalado que fue a inicios de la década de 1960 (Berrios, “Apuntes paratáticos” 13). En su texto sobre la *phalène* donde describe el origen del signo, Méndez (*De la grandeza*) indica, siguiendo sus recuerdos, que él participó en estos actos poéticos entre 1962 y 1968 (51). Considerando que Godofredo Iommi regresó a Chile en 1964, es altamente probable que los signos hayan sido iniciados en 1962 o 1963.

Le sacamos fotografías, y todo el que las ha visto hasta hoy día, también lo reconoce.

Cuando descubrí la piedra, estaba todavía en el entendido convencional de la pintura. El ciruelo podía ser un caballete, la piedra el soporte sobre el cual trataría de insertar algún signo.

Pero cuando la levanté y la pusimos ahí arriba, se impuso por sí misma que quedara así y que no iba a ser otra cosa que lo que había ahí.

Se había producido el transcurso o el paso de una relación entre una situación que quería ser pictóricamente convencional a una situación pictórica albergada por la poesía.

Y sólo puede haber aceptación de este transcurso, cuando la pintura tiene un horizonte, o como dice Braque, un objetivo que es "lo poético" ("Relación con la poesía" 100).

En otro texto de 2015 entregó nuevos detalles:

Se decidió ir a un lugar en la zona de Vézelay.

Íbamos en varios autos, recuerdo a los poetas Michel Deguy y José Lapeyre, además del poeta Iommi. Cargamos materiales para pintar con el pintor Pérez-Román. Éramos cerca de diez personas.

Iniciamos el viaje en un día muy luminoso después de la lluvia, cielos muy azules y límpidos en que se deslizaban hinchidas nubes blancas. Región de suaves colinas de tonos verdes y ocre, algunas masas de árboles con toda gama de verdes oscuros. Acercándonos a Vézelay ya veíamos de lejos alzarse las torres de la catedral, lejanas, blancas, rosadas.

Al internarnos en un camino secundario bordeado de campos cultivados, pasamos al lado de un gran campo recién labrado, de un intenso color siena tostada. En pleno centro del campo había un gran ciruelo, cuyas dos principales ramas formaban una y griega. G. Iommi pide que nos paremos y descendiendo del auto, se interna en el campo en dirección al círculo. Una vez allí nos convoca a formar una ronda alrededor del árbol. Los poetas comienzan a improvisar su poesía, medio declamando, medio invocando a grandes voces.

Terminada la ronda, G. Iommi se dirige a mi y a Pérez-Román y nos dice: bueno, ahora les toca a ustedes.

En ese momento nos baja el pánico, pues los materiales habían quedado lejos, en los autos. Nos sentimos totalmente desguarnecidos.

Veo que hay una gran piedra al pie del árbol, de color blancuzco amarillento. Le pido a Pérez-Román que me ayude y la colocamos en el vértice que formaba con el tronco las dos ramas principales.

La piedra colocada entre las dos ramas y el tronco que eran de color rojizo oscuro adquirió un especial esplendor. Árbol y piedra formaban una sola unidad. Se habían convertido en -imagen-.

Todos los de la ronda se asombraron de la especie de transfiguración que había sufrido el árbol. Al volver a los autos, Pérez-Román pintó un poste de teléfono que había ahí cerca, con varios colores, para señalar el lugar.

Ahí quedó la –piedra en el árbol–, imponiéndose por sobre el campo labrado, las verdes colinas, las masas de árboles alrededor y todo el paisaje lejano (Méndez, *De la grandeza* 53-55).

Si bien se narra el mismo episodio, la distinta manera de abordarlos permite comprender en mayor profundidad los objetivos del acto poético y la irrupción del primer ejercicio signico. En ambos se refuerza la indicación del poeta como punto de partida y el nerviosismo propio de la urgencia de responder al llamado, que en el primer texto es definido como furia y en el segundo como pánico. Al depositar la piedra sobre el ciruelo, el texto de 1979 señala que en ese momento “había aparecido algo”, mientras que en el de 2015 se le menciona como un “especial esplendor”. Si el acto poético irrumpe la cotidianeidad (Crispiani 240), el signo irrumpe en el acto poético. Esto implica un cambio en su configuración que, a partir de ese momento, incluyó la visualidad: en uno de los textos aparece como hecho plástico, en el otro como imagen. Ambos coinciden en que el gesto involucra una transformación, generando una “situación pictórica albergada por la poesía” que implica una señalización del lugar en donde ocurrió.

Desde entonces, el signo se incorporó de manera relativamente estable a los actos poéticos, que –hacia el mismo periodo, según ha coincidido la historiografía (Crispiani; Berríos, “Apuntes paratácticos”)– se comenzaron a denominar *phalène*. Si bien se ha sugerido que no está clara la diferencia entre ambos, se ha señalado que el acto poético tendría un carácter más general que la *phalène* (Berríos, “Apuntes paratácticos”), aunque también se les ha presentado como sinónimos (Crispiani).



FIGURA 1

Primer signo. Piedra sobre ciruelo.

Vézelay, hacia 1962-1963.

Archivo Histórico José Vial Armstrong.

De todos modos, fue durante la estadía europea que el acto poético adquirió el nombre definitivo de *phalène*, palabra francesa que designa una polilla nocturna. Fernando Pérez (“The Valparaiso School” 88) sugirió que el nombre fue dado al abrir al azar un diccionario francés, tal como el mítico origen del dadaísmo. En realidad, el apelativo surgió a inicios de la década de 1960 en Francia, propuesto por François Fédier (Méndez, *De la grandeza* 49).

En este artículo se defiende la idea de que la *phalène* es una etapa más avanzada del acto poético, cuya principal diferencia es la inclusión del signo. Este elemento no pretendía ser artístico, sino que, tomando la definición de Méndez (*De la grandeza* 47-52), buscaba presentarse como un hecho plástico, que formara parte de la *phalène* en cuanto a un todo cohesionado en donde dialogaban varias manifestaciones artísticas simultáneas. Pese a su condición efímera, los signos dan cuenta de la búsqueda por dejar un registro de lo ocurrido, transformando el carácter de la acción poética. El signo, en cuanto huella, es cercano al concepto de índice de Rosalind Krauss: “son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan” (207). Al incorporar las artes visuales como tercera disciplina al antiguo acto poético, se le dio un carácter más permanente, superando la transitoriedad de la poesía y su condición de guía de la arquitectura.

Siguiendo a la teórica Florencia Garramuño, se puede afirmar que, al incluir al signo como indicador, el tránsito del acto poético a *phalène* también implicó que esta pasara a ser una obra formalmente inespecífica (34-37). Esto apunta a su capacidad para hacer dialogar a varias disciplinas artísticas poniéndolas en tensión. En Garramuño esta condición va más allá de la interdisciplinariedad de la obra (157), aspecto que el acto poético ya estaba desarrollando desde sus orígenes (Berríos, “Tácticas de invisibilidad” 54). Su rol era, a través de la palabra poética, abrir y orientar la creación arquitectónica: se trataba de explorar la poesía como una dimensión práctica, que se encontraba al servicio de la arquitectura y la enriquecía.

La inespecificidad medial, dada por la incorporación del signo, dio paso también a la inclusión de una estética de emergencia, que se manifestó mediante de la utilización de todo tipo de materiales para realizar de estos hechos plásticos. La incorporación de desechos, piedras, tierra, metales, maderas y otros (Girola, “Los nuevos campos expandidos de la escultura”) dan cuenta de que, en el interés por dejar una huella, no se reparó en su materialidad. Desde la acción de Méndez, el signo, como estrategia de emergencia con objetivo de señalética, se instaló como práctica abierta a la experimentación material. Es posible desde aquí comenzar a trazar una línea que permita identificar la incorporación del elemento signico en la trayectoria de la EAV, que se presentó en los signos realizados en el contexto de las *phalènes*. También, sobre todo, en otros de los ejercicios realizados en la Escuela que, en distintos grados, comenzaron a incorporar tanto la estética de emergencia como la inespecificidad medial. Se revisará este punto en el apartado siguiente a partir de signos hechos, en diversas circunstancias y momentos, por el escultor

argentino Claudio Girola (1923-1994) y el ya mencionado Francisco Méndez. Antes, es necesario abordar la conceptualización del signo, en donde la influencia del filósofo alemán Martin Heidegger cumplió un rol determinante.

La influencia de Heidegger en la EAV

Tal como ha destacado Alejandro Crispiani en la que es, hasta la fecha, la investigación más detallada sobre el ideario del Grupo Valparaíso, la fenomenología de Heidegger ejerció una capital influencia en el pensamiento de Godofredo Iommi, incluso antes de su llegada a Chile, y fue él quien lo traspasó a los demás integrantes del grupo (Crispiani, 215-220). Desde inicios de la década de 1950, el filósofo italiano y discípulo de Heidegger Ernesto Grassi (1902-1991) fue profesor visitante de la Universidad de Chile –luego lo fue también de la Universidad Católica de Valparaíso–, donde trabajó amistad con Iommi. Además, estableció contactos para que el poeta conociera, durante su estadía en Europa (1967-1964), al filósofo François Fédier, traductor al francés de Heidegger y posterior miembro de la travesía Amereida.

La influencia del pensamiento heideggeriano en la EAV tiene particular relevancia, aunque no únicamente en el ámbito de la poesía. La manifestación más clara es la interpretación que los miembros del colectivo hicieron sobre el concepto de habitar poético, primero en sus ejercicios teóricos y luego en la proyección de la Ciudad Abierta.

En el año 1937 Heidegger presentó un ensayo titulado “Hölderlin y la esencia de la poesía” en el que, a partir del análisis de cinco versos del romántico, discutió acerca del rol de la poesía. Este es el texto más determinante para comprender la relación entre poesía y arquitectura conforme la entendió la EAV y, a la vez, adentrarse en la influencia que ejercieron en ella ambos alemanes. El quinto de los versos estudiados forma parte del poema *En el amable azul* (117) que, casi al finalizar, declama:

Pleno de méritos, pero, poéticamente
habita el hombre en esta tierra.

Heidegger retomó el análisis de este verso en una conferencia dedicada por completo a la noción del habitar poético (“[...] poéticamente habita el hombre”, de 1951). Como ya se adelantó, en este concepto se encuentra la génesis de la noción de acto poético. El nombre, de hecho, apunta a la constitución de una poesía activa y con un rol concreto. Al entender la poesía y la arquitectura como actos, el Grupo Valparaíso los consideró como un conjunto, retomando la idea heideggeriana que sugiere que “el habitar y el poetizar se pertenecen el uno al otro”, pues el habitar “reposa en lo poético” (Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía” 78).

El acto de habitar es, en sí mismo, poesía de acción que la Escuela logró concretar en la Ciudad Abierta. El rito fundacional fue la Apertura de los Terrenos, un

conjunto de cuatro actos poéticos⁴ (en el texto el concepto aparece como sinónimo de *phalène*) que fueron realizados durante los primeros meses del año 1970⁵ (Iommi). La consagración poética del lugar permitió, según explicó Iommi en el texto, comenzar luego con su ocupación: la Ciudad fue Abierta por la poesía.

Los textos de Heidegger dedicados a la poesía fueron, sin duda, los más influyentes en el pensamiento de la Escuela. El filósofo, además, tiene otros dos textos dedicados a las artes visuales: el ensayo “El origen de la obra de arte” (1952) y la publicación “El arte y el espacio” (1969), elaborado a partir del trabajo del escultor español Eduardo Chillida e ilustrado con grabados de su autoría.

Si bien lo más probable es que los miembros de la Escuela hayan conocido estos textos –Alejandro Crispiani (283) señaló, aunque sin citar la fuente, que Girola habría leído tempranamente *El arte y el espacio* gracias a Fédier–, no hay referencias explícitas de su lectura, aunque este encuentra grandes puntos en común con el trabajo del argentino. Explicó el alemán: “las obras escultóricas son cuerpos. Su masa, que consiste en materiales diversos, está estructurada de muchos modos. La estructuración sucede en la delimitación, como una delimitación del dentro y del fuera. Aquí entra en juego el espacio. Es ocupado por las obras escultóricas, marcado como volumen cerrado, perforado, vacío (Heidegger, “El arte y el espacio” 149). Por su parte, en el ensayo “Contemporaneidad de la escultura” (1979), elaborado a partir de sus apuntes de clases, Girola utilizó conceptos como la densidad de la materia (237), la homogeneidad de los diversos materiales empleados (239), el cerramiento de la escultura (240) y el espacio vacío (245). Si bien no hay referencias explícitas al filósofo, ya sea en este o en otros textos teóricos de Girola, hay al menos un acercamiento en términos conceptuales. De hecho, esto puede tener también una vinculación mayor con la EAV y, particularmente, con el proyecto de Ritoque, pues para Heidegger el espacio se vincula con la noción de lo abierto (Maderuelo 15)

Por otra parte, se pueden establecer vínculos entre el único texto que el filósofo le dedicó a la arquitectura, la conferencia “Construir, habitar, pensar” (1951). En ella, el pensador indagó, en el contexto de la reconstrucción tras la Alemania Nazi,

4 Los cuatro actos consistieron en: 1) Caminata con los ojos vendados por el lugar. Al desvendarse, juego libre. 2) Caminata guiada por distintas personas alternadamente, a quien todos los participantes debían obedecer. 3) Recorrido de la isla que está en frente a la Ciudad Abierta, la que se presentó como su antónimo, al ser lo cercado, lo limitado. 4) Indicaciones de lo que se construiría en cada lugar (a cargo de Alberto Cruz), almuerzo y lectura de poemas de Hölderlin. El texto completo de Godofredo Iommi está disponible en <https://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>

5 Según señaló Iommi, la fecha original de los actos de apertura era el 20 de marzo de 1969. La trágica muerte del diseñador francés Henry Tronquoy, muy involucrado en el proyecto de la Ciudad Abierta, ocurrida en noviembre de 1968, obligó a redefinir la actividad. Tronquoy falleció en un accidente aéreo mientras sobrevolaba el mar Caribe, en un viaje que pretendía continuar con la travesía Amereida, de la que había participado. Como homenaje, la primera construcción realizada en el campus fue el Ágora de Tronquoy, un cenotafio en su recuerdo. La decisión de establecer como fecha original el 20 de marzo de 1969 fue, en palabras de Iommi, “dada por nuestros amigos de Francia” (François Fédier y el mismo Tronquoy): “Ellos nos invitaron a situar el día 20 de marzo de 1969, fecha que conmemora el centenario de la muerte de Federico Hölderlin” (Iommi). La fecha, sin embargo, es incorrecta, pues Hölderlin nació el 20 de marzo de 1770 y murió el 7 de junio de 1843. El 20 de marzo de 1969, por lo tanto, se conmemoraban 198 años del nacimiento del poeta.

sobre las posibilidades del concepto de habitar, aquí vinculado a la permanencia y trascendencia humana: “ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar” (Heidegger, “Construir, habitar, pensar” 152). Para Heidegger, las soluciones de viviendas masivas surgidas al terminar la II Guerra Mundial debilitaban la esencia de la habitabilidad. Las ideas abordadas por el filósofo son cercanas a lo postulado por la propia Escuela en los pizarrones que presentó en 1972, a propósito de sus veinte años: “decimos no a las viviendas y sí al habitar” (Escuela de Arquitectura de Valparaíso), como referencia la noción de habitar poético. Por su parte, las reflexiones de Heidegger (“Construir, habitar, pensar”) continúan con esta línea: “la auténtica penuria del habitar estriba en que los mortales primero tendrían ante todo que buscar nuevamente la esencia del habitar, en que ellos tendrían que aprender ante todo primero a habitar” (162).

Para Crispiani, “la obra de Heidegger marcó a la EAV en muchos de los puntos centrales; no solo en lo que hace a su manera de entender el arte o la técnica, sino también en cuanto a su posición frente al conocimiento y a la realidad en general” (215). El vocabulario construido por el Grupo Valparaíso hereda, en gran parte, conceptos claves de su pensamiento. Es muy probable que la idea de signo haya sido de *Ser y tiempo* (1927) donde el signo es definido como un útil, cuyo rol es señalar (Heidegger, *Ser y tiempo* 77) y que, por lo tanto, tiene una condición fundamentalmente material (108). Esta idea se acerca a la práctica sgnica llevada a cabo por la Escuela. Crispiani sugirió que, dada la distinción hecha por Heidegger entre obra de arte y herramienta, “resulta impensable dentro de su sistema la categoría de signo artístico” (282). Es importante recordar que, para la Escuela –específicamente en el pensamiento de Francisco Méndez (*De la grandeza*)– el signo recibe el nombre alternativo de hecho plástico (49), explicitando que no necesariamente el signo tiene una condición de artisticidad. Sin negar la posibilidad de una obra artística en el contexto de la *phalène*, para Méndez (*De la grandeza*) el signo, y este sería su rasgo constitutivo, siempre es urgente (103). Esta condición viene dada por un “aquí y ahora” (103) que permite su realización, idea que también está en Girola, en Iommi (Crispiani 216) y, en general, en el pensamiento de la Escuela (Escuela de Arquitectura de Valparaíso). La reiterativa utilización del concepto remite, a su vez, a las nociones heideggerianas de lo “a la mano” y del “estar ahí” (Heidegger, 1997 103), vinculados, tal como el signo, al espacio (Heidegger, 1997 109). En última instancia, el signo heideggeriano se vincula a la acción concreta (Fernández 320) y se manifiesta como huellas de un devenir.

En este sentido, los hechos plásticos, en su carácter de ejercicios urgentes y espontáneos, comparten con el concepto de signo de Heidegger (1997) tanto el rol de señalizador como el de acción: son signos “los hitos de los caminos, las piedras señalizadoras de los campos” (106). Los registros físicos de la *phalène*, como por ejemplo el signo de autoría múltiple realizado durante la travesía Amereida [figura 2], apuntan, en definitiva, a dejar una huella, física y efímera, pero distinguible, de una acción específica en un espacio concreto.

**FIGURA 2**

Signo de autoría múltiple.
Primera travesía Amereida, 1965.
Archivo Histórico José Vial Armstrong.

El signo como vínculo entre la poesía y la arquitectura

Desde su creación en Vézelay hacia 1962, los signos se instalaron con fuerza en los actos de la Escuela, siendo el modo más visible de dar cuenta de la relación urgente entre poesía y arquitectura. Los signos fueron realizados por varios participantes de las *phalènes*, fueran o no artistas visuales, registrándose colaboraciones de François Fédier, Henry Tronqoy, Fabio Cruz, Alberto Cruz y Jorge Pérez Román, todos participantes de Amereida (Girola, “Experiencia Americana” 219-227). De todos modos, sus mayores exponentes fueron Francisco Méndez, en su condición de creador y teórico del concepto, y Claudio Girola, como autor de gran parte de los signos de la travesía Amereida y por incluir en ellos una amplia diversidad material.

Como se mencionó anteriormente, los primeros signos datan de inicios de la década de 1960 en Francia, en *phalènes* lideradas por Godofredo Iommi y que contaron con la participación de miembros del grupo fundador de la Escuela, como Francisco Méndez y Jaime Bellalta (Méndez, 2015 59), además de otros artistas, en su gran mayoría chilenos y franceses.⁶ Tras el regreso de Iommi a Chile, en el año 1964, el grupo comenzó a articular la travesía Amereida, que se concretó al año siguiente. Méndez, radicado en Europa hasta 1968, lideró varios actos poéticos en Francia e Inglaterra (Méndez, 2015). Se reconocen aquí entonces dos derivas de la *phalène*. La primera, cercana a la línea originaria, son actos poéticos –espontáneos o planificados– que se desarrollaron en Europa entre 1962 y 1968, con el antecedente de estar realizando acciones similares (aún no llamadas *phalènes*) en Valparaíso entre 1952 y 1957.⁷ La segunda fue la llevada a cabo en Sudamérica durante la travesía Amereida en 1965, en sucesivas *phalènes* que formaban parte de este viaje geopoético. Las acciones rea-

6 Los artistas participantes se pueden consultar en el texto de Francisco Méndez “La *phalène* acción poética”, publicado junto a *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza*.

7 Parte de esas acciones se pueden consultar en la carpeta compilada por Méndez en 1957, *Labor del Instituto de Arquitectura. Valparaíso*, disponible en el Archivo Histórico José Vial Armstrong.

lizadas en ambos continentes tenían los mismos objetivos y estructura, terminando con una intervención signica. Al menos en este punto, se confirma la idea de Alberto Cruz relativa a que, durante la primera parte de la década de 1960, lo que se fundó como Instituto de Arquitectura de Valparaíso en 1952 funcionó con dos sedes, París y Valparaíso, caracterizado por una orientación común y trabajo en conjunto (3).

Travesía Amereida

La travesía Amereida marcó un punto de inflexión en la Escuela de Valparaíso, y se transformó en el primer ejercicio en donde el acto poético, tras la etapa de maduración europea y ya con el nombre de *phalène*, se llevó a cabo en el continente americano. Los signos realizados en ese viaje fueron, en gran medida, autoría de Claudio Girola. Se puede identificar en ellos el interés por la diversidad material que marcó la obra del escultor argentino y su disponibilidad para trabajar desde la urgencia del “aquí y ahora”.

En el texto que acompaña el catálogo razonado del artista, la y el curador de la exposición, Cecilia Brunson y Tomás Browne, sugirieron que el trabajo del argentino se agrupara en torno a tres conceptos claves: contractación, despliegue y expansión. Este último momento está caracterizado por obras que se enfocan en su carácter presencial y espacial (Arriagada, Brunson y Browne 19), destacando como una posibilidad de poner en tensión la escultura, al jugar con sus límites. La idea, como explicita Brunson luego, tiene un asidero teórico en la noción de campo expandido formulado por Rosalind Krauss (175), al que también Girola se refirió (“Los nuevos campos expandidos de la escultura” s. p.). Para la autora, esta clave escultórica está sujeta a dos factores determinantes que son también preguntas claves en el pensamiento de la EAV: primero, la originalidad, en el sentido del volver a no saber promulgado por Godofredo Iommi (1971) y ampliamente defendido por la Escuela. Segundo, el vacío, concepto surgido después de la travesía Amereida y que en Girola sería cercano a la invisibilidad (Brunson 176-178), resonando en Brunson la postura de Krauss respecto a la condición de negatividad de la escultura posmoderna (286-287).

Sin embargo, Girola se condice con la crítica norteamericana no solamente en los ejercicios que, como la escultura *El Pozo* (1976), refieren a la negatividad de esta y a los conceptos de no-paisaje y no-arquitectura. Los signos, por su parte, se acercan también a aquellas características más propias de la tradición escultórica que recogió Krauss (283), como su carácter conmemorativo –independiente a su condición efímera y precaria– y de señalamiento [figura 3], aspecto que no es tenido en cuenta por Brunson y Browne, probablemente por no realizar una genealogía del concepto de signo en la trayectoria de la EAV, como se intenta hacer aquí.

Pese a que los signos hechos por Girola en la travesía Amereida no son representaciones y no suelen tener pedestal –características también atribuidas por Krauss (283) a la escultura en cuanto categoría histórica–, tienen, como ya hemos anunciado, una condición de señalética e indicador. En este sentido, los signos, por su misma

FIGURA 3



Signo de Claudio Girola. Travesía Amereida, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong.

FIGURA 4



Signo de Claudio Girola. Primera
 travesía Amereida, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong.

naturaleza y como *hechos plásticos* y no necesariamente de obras de arte, pueden no responder al devenir del trabajo de taller, repensando la monumentalidad de la escultura, esta vez, desde la precariedad material.

Otro de los aspectos interesantes planteados en el texto introductorio de Brunson y Browne (19) es el carácter colectivo del trabajo del Grupo. Brunson (170) retomó el tema en su ensayo individual, refiriéndose al acto poético como hecho artístico colectivo. Los primeros intentos de salir de las estructuras artísticas definidas y de dar a conocer el acto poético como un trabajo común provienen de las formulaciones que realizaron Méndez y Iommi estando en Francia, donde se articuló la dupla *phalène*-signo. El ejercicio, que alcanzó su momento más alto en la travesía Amereida, tuvo en las propuestas de Girola una manifestación plástica compleja [figura 4] que desafiaba la idea de Méndez de no realizar *obras* sino *hechos* y que, gracias a su registro documental y profusa difusión, se han transformado en el elemento visual más característico de este viaje geopoético (Correa y Jolly; Lagnado).

Travesías a cabo Froward y a Curamahuida

Cuando se incorporaron las travesías como parte de la malla curricular de las y los estudiantes de la Escuela, en el año 1984, el signo reapareció como estrategia colectiva de apropiación espacial. Los ejercicios plásticos cumplieron en estos viajes el rol de plantearse como un regalo u ofrecimiento que el grupo hacía al lugar y que sintetizaba su experiencia en él, quedando como una marca, si bien efímera, más permanente que la propia estadía.

FIGURA 6



Travesía Llanos de Curamahuida, 1986.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong.

FIGURA 7



Signos pictóricos sobre piedra. Travesía
 Llanos de Curamahuida, 1986.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong.

La intención de establecer una seña continúa la idea del grupo de repensar el continente americano y es un ejercicio de identidad en cuanto estrategia interna, para destacar el rol y presencia de quienes componen el grupo. También, es una manera de marcar presencia y distancia –es ese el objetivo del signo– entre “el que saluda y el saludado” (Taller 3^{er} año s. p.).

Al modo de los ejercicios realizados en Ciudad Abierta, el signo de cabo Froward es abierto y, a la vez, específico. Una experiencia similar ya había vivido Francisco Méndez al realizar su Taller de Murales en Valparaíso entre los años 1969 y 1973,⁸ cuando pintó en la ciudad más de sesenta murales en conjunto con sus estudiantes. La experiencia comparte con el “mural de hojalata” su carácter de utopía pública, abierta y colectiva y, a la vez, específica.

La otra travesía liderada por Francisco Méndez fue a llanos de Curimahuida, en la cordillera de la región de Coquimbo, contexto en el que se construyó el Refugio Victorio, albergue pensado para andinistas, pastores o viajeros y viajeras. Entendido como una continuación de la travesía, estaba basado en la idea de hospitalidad que la EAV había desarrollado desde sus inicios (Pérez y Pérez de Arce). Para su realización, se removieron y reinstalaron cerca de ciento sesenta y seis toneladas de piedra (Pérez y Pérez de Arce), material que se reutilizó en la elaboración de una pared y unos señalamientos

8 Al respecto, Méndez escribió *Historia del curso de murales en Valparaíso 1969-1973*.

sígnicos que evocan la estética de las culturas precolombinas [figura 6]. Estos incluyeron elementos pictóricos [figura 7] que, siguiendo la bitácora del viaje, pretendían “dar una respuesta plástica propiamente americana” (Escuela de Arquitectura UCV, 1991 s. p.).

La vinculación del signo con el lugar donde se hace tiene, en la trayectoria del Grupo Valparaíso, una relación mayor. Pese a sus orígenes europeos, la dupla *phalène*-signo es un fenómeno esencialmente americano, que aspira la comprensión y apropiación del continente, tal como se llevó a cabo en la travesía Amereida y en algunos ejercicios plásticos llevados a cabo en Ciudad Abierta, como el de la pintura no albergada (Dardel), que también buscaba ofrecerse como una “proposición pictórica americana” (Méndez, *Cálculo pictórico* 114).

La *phalène* siempre es abierta desde la poesía y busca, a partir de un diálogo interdisciplinario, reconfigurar el espacio (Pendleton-Jullian 68). Si su misión es establecer una relación entre la poesía y el espacio (Pendleton-Jullian 69; Andermann 285), la del signo es señalar ese espacio. La “poesía de acción” (Maderuelo 185) queda completa con la instalación de los hechos plásticos, los elementos más concretos de la “arquitectura invisible” (Berríos, “Arquitecturas invisibles”) que implica la *phalène*. Al actuar directamente como indicadores en el ejercicio de reconocimiento arquitectónico y espacial, se transforman en una marca física, aunque efímera, del ejercicio llevado a cabo. En último término, el objetivo final del signo es darle una mayor trascendencia a la *phalène*. No desde la permanencia física del hecho plástico en el lugar, sino porque es este el que permite que se corone el “aquí y ahora” promulgado desde los orígenes del acto poético: el aquí es otorgado por el signo, el ahora por la urgencia poética que define el momento. En Méndez (2016, 109), mientras “la imagen de la *phalène* es el acto constituido por la voz poética de los hechos plásticos”, la *phalène* alberga la palabra poética en un ahora (107).

El giro sígnico

Aunque íntimamente ligados a la *phalène*, los signos no se desarrollaron únicamente bajo su alero. Desde los orígenes de la Ciudad Abierta en 1970 y, con mayor fuerza en los ejercicios pedagógicos surgidos en la Escuela de Arquitectura y Diseño y el Instituto de Arte,⁹ hacia fines de esa década, se puede detectar una continuidad en los ejercicios que tuvieron elementos sígnicos como parte constituyente. En específico, es posible reconocer que las estrategias plásticas desarrolladas en la *phalène* comenzaron a instalarse con fuerza en otros ejercicios de carácter lúdico-pedagógico, funcionando a modo de conector entre ellas.

⁹ El Instituto de Arte UCV fue creado en 1968 por el mismo grupo de profesores de la Escuela de Arquitectura, bajo dirección de Alberto Cruz. En la década de 1970 se incorporó la carrera de Diseño, cambiando de nombre a Escuela de Arquitectura y Diseño.

La inclusión de distintos soportes y la sofisticación conceptual del signo implicó que este se orientara cada vez más hacia la reducción material, siempre atravesado por una estética de emergencia. Es posible identificar indicios de esta poética en la Ciudad Abierta, pues sus construcciones están articuladas sobre la base de la precariedad, lo efímero y lo cambiante (Pérez y Pérez de Arce). La consideración del signo como articulador de una estética de emergencia en la trayectoria de la EAV otorga a las artes visuales una importancia similar a la de la poesía en la conformación de las actividades más icónicas del grupo. Esta independencia de los actos poéticos le permitió incorporarse a otras estrategias que ponen en evidencia que, a partir al descubrimiento del signo realizado por Méndez y desde las artes visuales, el Grupo Valparaíso giró hacia una vía en donde la estética de la emergencia –entendida como la urgencia por incorporar elementos visuales en el acto poético– pasó a ser constituyente. Este vuelco se manifestó en el quehacer de la EAV durante las décadas siguientes en distintos ámbitos, definidos por señalamientos efímeros y urgentes basados en la precariedad material.

Pintura no albergada

Uno de los ejercicios que dan cuenta de la aparición de este giro signico es el curso Pintura no albergada, desarrollado por Francisco Méndez en el Instituto de Arte durante el año 1979, en el marco del Taller de América. La asignatura consistió en el desarrollo de dispositivos pictóricos que implicaran la eliminación paulatina del soporte. Este ejercicio no solamente tuvo en el signo un antecedente de relevancia, sino que también se vincula a otras estrategias desarrolladas por el artista a lo largo de su carrera, como el Taller de Murales en Valparaíso entre 1969 y 1973, el Museo a Cielo Abierto de la misma ciudad entre 1991 y 1992 y la pintura digital en 1994 y 2002 (Dardel).

Los momentos más radicales de la pintura no albergada consistieron en la elaboración de volantines y otros artefactos que reforzaran la relación entre la pintura y su entorno, llegando, incluso a desaparecer, sin estar sujeta al plano [figura 8] (Méndez, *Cálculo pictórico* 115). El artista había señalado que la piedra sobre el árbol –el primer signo– era una “situación pictórica albergada por la poesía” (Méndez, “Relación con la poesía” 100), estableciendo una relación entre ambos ejercicios y reconociendo el cuestionamiento del soporte y las posibilidades en torno a su desprendimiento como una constante en su producción.

En este traspaso, Méndez reconoció la dimensión signica de sus ejercicios posteriores. Aunque ya no en el marco de los actos poéticos, comparten sus elementos formales, sobre todo en la relación con el entorno, aspecto sobre el que el Grupo Valparaíso había tenido interés desde su conformación (Crispiani 224). En este caso, el giro signico se manifiesta al incorporar elementos plásticos que tengan, en cuanto objeto, la intención de demarcar e interactuar con el espacio. Así como el signo se definió como un hecho plástico, para Méndez la pintura no albergada se entendió como un elemento esencialmente material, un “objeto pictórico” (Méndez, *Cálculo pictórico* 106).

FIGURA 8



Pintura no albergada, Ciudad Abierta.
Sin año. Publicada por Francisco
Méndez en 1991.

FIGURA 9



Torneo *Luodo*, Ciudad Abierta, 1984.
Archivo Histórico José Vial Armstrong.

Aunque no necesariamente surgido desde la urgencia creativa que da origen al signo, la pintura no albergada comparte con este la posibilidad de permanecer en un lugar, formando parte de él (Méndez, *Cálculo pictórico* 118), relacionando la pintura y el entorno y compartiendo la dimensión de huella que ya estaba presente en los signos.

Torneos

Otra de las derivas que tomó el giro sígnico durante la década de 1970 fue una que no solamente rescataba su materialidad, como la pintura no albergada, sino que además le asoció un lenguaje gestual. Si bien las *phalènes*, en cuanto declamación poética, tuvieron en sí mismas un elemento performático (aspecto que aún la historiografía no ha recogido), en ellas el foco estaba puesto en ser fundamentalmente un ejercicio de reconocimiento espacial, lejos de otras propuestas contemporáneas más cercanas a los conceptualismos. En los Torneos, el giro sígnico se orientó hacia aspectos gestuales y performativos.

Estos eventos fueron llevados a cabo entre 1972 y 1992 en el marco de la asignatura Cultura del cuerpo. Pensados por el profesor y arquitecto Manuel Casanueva (1943-2014), pretendían establecer vínculos entre los estudiantes y el espacio mediante el trabajo corporal. Según Rodrigo Pérez de Arce (16), los Torneos se construyeron sobre la base de cuatro pilares fundantes, todos principios claves en la articulación del pensamiento de la Escuela: un énfasis en el presente; la importancia del azar; el acto creativo; y la relación entre ocio y trabajo. En el primero reaparece la noción del “aquí y ahora” que atraviesa el quehacer del Grupo y que ya se revisó como un



FIGURA 10

Godofredo Iommi vestido para una *phalène*.
Primera travesía Amereida, 1965.
Archivo Histórico José Vial Armstrong.

elemento constituyente del signo. En ese sentido, los Torneos recuperaron parte de las estrategias signícas trabajadas desde inicios de la década de 1960 y, a la vez, funcionaron como instancias lúdicas de experimentación física, espacial y artística, en los que la materialidad cumplió también un rol relevante.

En el torneo *Luodo*, llevado a cabo en la Ciudad Abierta en 1984, las y los integrantes de dos equipos debían mostrar sus habilidades de equilibrio y destreza bajo riesgo de caer al agua. La dificultad radicaba en la vestimenta: zancos de al menos cuarenta y cinco centímetros de alto y pesados trajes de cartón. La cancha de juego constaba de una angosta pasarela, rodeada de dos grandes charcos y, a un costado, un signo escultórico, autoría de Claudio Girola. En esta experiencia lúdica es posible dar cuenta del giro signíco en un doble sentido. Primero, siguiendo lo ya destacado por Pérez de Arce, en este juego aparecen el acto creativo y azaroso con un marcado interés en el “aquí y ahora”, tal como lo hicieron los signos de la *phalène*.

Hay, a la vez, un interés por la materialidad característica de los signos y que no estaba en los actos poéticos antes de que esta idea fuese incorporada por Francisco Méndez. De hecho, fue el propio Méndez que complementó la *phalène* desde elementos físicos, tanto a través del signo, como mediante la sugerencia de dar un carácter más lúdico a la declamación con una vestimenta especial empleada por el poeta. Son muy conocidas las imágenes de Godofredo Iommi con medias rojas (que eran de la mujer de Méndez), que le confirmaron visualidad a la acción y hoy ilustran publicaciones sobre el tema (Crispiani; Lagnado; Correa y Jolly; Devabhaktuni, Guaita y Tapparelli; Brighenti).

Volviendo a la presencia del giro signíco en el torneo *Luodo*, el segundo aspecto en el que aparece es más específico y tiene que ver con los elementos plásticos empleados: los trajes, hechos a partir de un diseño de Méndez, conservan los rasgos

característicos de su obra no figurativa, agregándole geometría y volumen. Se vinculan con la trayectoria del artista porque remiten a la experimentación de formatos que ha caracterizado su trabajo (Dardel) y, a la vez, al hecho de que durante la década de 1940 Méndez fuera parte del equipo que creó el Teatro Ensayo de la Universidad Católica, estando a cargo de la escenografía.

En *Luodo*, la cancha es completada a través de un signo de Girola que, es posible inferir, cumple un rol referencial indicando y delimitando el lugar del juego, completando de esta manera las distintas estrategias mediante las que el giro signico se incorporó a los Torneos.

Consideraciones finales

El signo, surgido desde la urgencia por dejar una huella “aquí y ahora”, y relacionándose en este punto con una búsqueda mayor en la trayectoria de la EAV, se presenta como una estrategia de emergencia. Su principal característica fue no tener condicionantes: materialidad, lugar, autor, tampoco condición de artisticidad. Tanto Méndez (*De la grandeza* 103) como Girola (“Experiencia americana” 223) señalaron que el signo no es una obra de arte.

Para Crispiani, el rol indicador del signo se vincula al objetivo de la travesía Amereida, que pensaba el continente como un lugar sin demarcar (283). Esto no resuelve, sin embargo, la existencia de otros signos fuera del contexto de Amereida, como el primero hecho por Méndez y otros que el arquitecto continuó, incluso cuando Iommi ya había regresado a Chile, es decir, contemporáneos y posteriores a la travesía. Si bien el signo se adapta perfectamente al sentido de Amereida, funciona también al margen de ella, siempre con el elemento señalizador como constante.

Esto permite también pensar en un giro signico, que se instaló con mayor fuerza no en las actividades artísticas, sino que, principalmente, en las pedagógicas. Al respecto, se revisaron tres instancias. Los talleres, como el que dio origen a la práctica de la pintura no albergada; las travesías, parte de la malla curricular de las carreras de arquitectura y diseño, como fueron los viajes a cabo Froward y a Curamahuida, y los Torneos, entre ellos *Luodo*. Estas tres actividades comparten tanto el incorporar al signo en un sentido amplio y variado como el hecho de articularse en cuanto estrategias pedagógicas renovadoras, aspecto de la EAV que aún debe ser mayormente investigado.

A través de los ejemplos que se han presentado aquí, se puede señalar que los modos de instalarse del giro signico son variados, teniendo en común los aspectos que ya estaban presentes cuando Méndez depositó la piedra en el ciruelo: la preponderancia de la visualidad, la materialidad diversa y el carácter efímero y precario de las propuestas. Estos aspectos desde las artes visuales se instalan de manera permanente en el trabajo de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso y demuestran la importancia de ella como vehículo entre la poesía y la arquitectura.

Referencias

- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Arriagada, Sylvia, Cecilia Brunson y Tomás Browne. *Claudio Girola. Tres momentos de arte, invención y travesía*. Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
- Berrios, María. “Apuntes paratáticos sobre la poesía viva de la Escuela de Valparaíso”. *Eremuak* N°3, 2016, pp. 12-27.
- . “Arquitecturas invisibles y poesía de acción”. *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesía y morfologías*. Ed. Lisette Lagnado. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 73-81.
- . “Tácticas de invisibilidad. Arquitectura, juego y desaparición”. *Marcelina*, n° 3, 2011, pp. 43-61.
- Brighenti, Tomasso. *Pedagogie architetoniche. Scuola, didattica, progetto*. Torino, Accademia University Press, 2018.
- Brunson, Cecilia. “Originalidad y vacío. Dos preguntas escultóricas”. *Claudio Girola. Tres momentos de arte, invención y travesía*. Eds. Sylvia Arriagada, Cecilia Brunson y Tomás Browne. Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 169-179.
- Correa, Javier y Victoria Jolly. *Amereida. La invención de un mar*. Polígrafa, Barcelona, 2019.
- Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventión Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2011.
- Cruz, Alberto. Currículum Vitae. Profesor-Arquitecto Alberto Cruz Covarrubias. Archivo Fundación Alberto Cruz, 1989.
- Dardel, Magdalena. “El concepto de Pintura no albergada y su práctica en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso (1969-1992)”. *Revista 180*, n° 43, 2019, pp. 38-47.
- Devabhaktuni, Sony, Patricia Guaita y Cornelia Tapparelli. *Building Cultures Valparaíso. Pedagogy Practice and Poetry at the Valparaíso School of Architecture and Design*. Laussane, EPFL Press, 2015.
- Escuela de Arquitectura UCV. *Amereida Travesías de 1984 a 1988*. Viña del Mar, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1991.
- Fernández, Domingo. El signo y el significar. Una reflexión a partir de *Ser y tiempo. Bajo palabra*. *Revista de Filosofía*, n° 12, 2016, pp. 319-326.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Girola, Claudio. Contemporaneidad de la Escultura. *Claudio Girola. Tres momentos de arte, invención y travesía*. Eds. Sylvia Arriagada, Cecilia Brunson y Tomás

- Browne. Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007 (texto original de 1979) pp. 232-257.
- —. “Los nuevos campos expandidos de la escultura”. *Encuentro de Escultores*, Talleres de la Plaza Mulato Gil de Castro, Santiago, noviembre de 1988; ponencia. <https://www.ead.pucv.cl/1988/los-nuevos-campos-expandidos-de-la-escultura/>
- —. Experiencia Americana. Claudio Girola. *Tres momentos de arte, invención y travesía*. Eds. Sylvia Arriagada, Cecilia Brunson y Tomás Browne. Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007 (texto original de 1969), pp. 218-229.
- Iommi, Godofredo. Apertura de los Terrenos. 1971. <https://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Santiago, Editorial Universitaria, 1997.
- —. “El arte y el espacio”. *Revista de Filosofía*, vol. 39-40, 2016a, pp. 149-153.
- —. “Construir, habitar, pensar”. *Teoría*, n° 5-6, 2016b, pp. 150-162.
- —. “Hölderlin y la esencia de la poesía”. *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2018, pp. 105-124.
- Escuela de Arquitectura de Valparaíso (1972): Pizarrones exposición 20 años. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/13904185749/in/album72157644068397007/>.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2015.
- Lagnado, Lisette. *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesía y morfologías*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Akal, 2010.
- Méndez, Francisco. “Relación con la poesía. Phalène en Francia”. *Cuatro Talleres de América en 1979*. Ed. Alberto Cruz. “Hay que ser absolutamente moderno”. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1979.
- —. *Cálculo pictórico*. Santiago, Quebecor World Chile, 1991.
- —. *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza. La phalène. Acción poética*. Santiago, edición del autor, 2015.
- —. *Historia del curso de murales en Valparaíso 1969-1973*. Santiago, edición del autor, 2018.
- Pendleton-Jullian, Ann. *The Road That Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge (MA), The MIT Press, 1996
- Pérez, Fernando. “The Valparaiso School”. *The Harvard Architectural Review*, n° 9, 1993, pp. 82-101
- —. “Guillermo Jullian: Valparaíso y los años formativos”. *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 2007, pp.54-67.
- Pérez, Fernando y Rodrigo Pérez de Arce. *Valparaíso School. Open City Group*. Basel, Birkhäuser, 2003.

- Pérez de Arce, Rodrigo. "El propio, norte: derroteros creativos al sur del mundo". *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesía y morfologías* Eds. Lisette Lagnado. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 171-180, 2010.
- Taller 3^{er} año de Arquitectura y Diseño Gráfico, "Acto poético Travesía a cabo Froward. Octubre 1984". Archivo José Vial Armstrong.
- Torrent, Horacio (coordinador): *La Escuela de Valparaíso y sus inicios. Una mirada a través de testimonios orales*. Concurso de Proyectos de Creación y Cultura Artística, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002.