

Arquitectura, educación y cultura

Sergio Montero V.

INTRODUCCION

La razón fundamental que me ha impulsado a escribir el presente artículo, se encuentra motivada por un profundo anhelo, del cual participan un creciente número de intelectuales, artistas y maestros chilenos. Dicho anhelo no es otro que la búsqueda de los medios teóricos y empíricos que orienten el desarrollo de una expresión plástica de auténtica rai-gambre nacional, americana y universal.

Esta actitud es, en la actualidad, un fenómeno común a los pueblos latino-americanos que aspiran desarrollar sus potencialidades económicas, sociales y culturales. Las posibilidades de alcanzar este objetivo en el marco de los valores plásticos son tanto más difíciles, cuanto menor sea la herencia cultural autóctona con que cuenten, y cuanto mayores sean las dependencias culturales voluntarias o impuestas por el gusto extranjero. Es el caso de Chile. Aquí no se ha contado con el rico ancestro que presentan las civilizaciones mexicanas y peruanas precolombinas, y la inclinación a asimilar e imitar cánones foráneos, preferentemente franceses, ha sido la tónica que ha caracterizado el desarrollo de la mayor parte de la plástica nacional anterior a los treinta últimos años, hecho que aún perdura en un amplio sector de ella.

Respecto de este punto, es de suma importancia comprender que la expresión plástica de un pueblo se manifiesta en la totalidad de su creación artística visual y no se encuentra restringida a las formas pictóricas y escultóricas. También sus diseños artesanales, industriales y arquitectónicos deben constituir un medio de expresión, que en menor o mayor grado, revelen los caracteres de la nacionalidad mediante los recursos formales que les son propios.

Tan alta meta, requiere reunir el aporte orientador de muchas generaciones de artistas, artesanos e intelectuales. Desde las humildes obras que se originan en el pueblo, muchas de las cuales exhiben en su rusticidad la simiente de lo verdadero, hasta aquellas obras mayores del arte y del pensamiento estético de todos los tiempos. La emancipación cultural de un pueblo es una necesidad vital, que no se consigue rechazando la obra extranjera ni despreciando los valores autóctonos, sino asimilando lo medular de ellos en lo genuino de sus contenidos. Es la compenetración en el significado profundo de estos valores lo que puede permitir a una nación encontrar los caminos que la lleven a plasmar la forma en obras concretas, que sean legítimas portadoras de la expresión de su propia naturaleza.

La arquitectura puede, a mi juicio, jugar un rol orientador de extraordinaria importancia en este proceso. Las condiciones que reúne en la génesis de sus formas y en sus manifestaciones concretas, permiten juzgar con extraordinaria objetividad y claridad los valores de autenticidad y los falseamientos que emanan de sus realizaciones. El método arquitectónico revela estrechas vinculaciones con numerosos campos de la plástica, entre los que cabe destacar al Diseño Integral, sea éste de orden singular o industrial. Dichos sectores constituyen el mayor territorio de las Artes Visuales, en el que no puede estar ausente el carácter personal de un pueblo. Existen numerosas razones para ello. Entre las más importantes debe destacarse el hecho de que la mayor parte de las cosas que nos rodean, pertenecen a los dominios de la arquitectura y del Diseño Industrial. Desde la urbe en que nos movemos, hasta los recintos privados o públicos en que se desenvuelve nuestra existencia cotidiana. Ellos se encuentran provistos de los múltiples objetos, grandes o pequeños, que cohabitan y colaboran en las diversas necesidades, físicas y espirituales, que el diario vivir reclama. Este forzoso contacto exige la humanización del entorno, lo cual no puede lograrse sino a través de la comunicación con el mismo, en función de sus valores artísticos. Por otra parte, los objetos que produce el Diseño Industrial, son los embajadores de la cultura de un pueblo en el ámbito de las vinculaciones internacionales y contribuyen a dignificar las relaciones, siempre y cuando se encuentren tocados por el genio artístico de sus creadores. Este es el mayor de los lenguajes universales del hombre.

A) *La conciencia social frente a la trascendencia del hecho arquitectónico en el marco de la cultura nacional*

¿Qué grado de conciencia estético-plástica posee el chileno medio frente a la autenticidad de la expresión arquitectónica?

Dicha interrogante puede ser respondida en forma objetiva. Bástenos enjuiciar las preferencias que el gusto medio nacional ha manifestado a lo largo de su desarrollo, especialmente basándonos en el testimonio de las obras realizadas entre los años 1900 a 1950, en los sectores urbanos más desarrollados de Santiago. Puede afirmarse que la gran mayoría de estos diseños exhiben características neoclásicas y un porcentaje importante de ellos, neogóticas.

Estas grandes corrientes que dominaron todo un capítulo de la plástica europea del siglo XIX, pueden ser valoradas estéticamente desde diferentes puntos de vista. Uno de ellos es la discrepancia o concordancia que revela una forma en relación a los medios materiales y constructivos que se han empleado en su génesis. Dicha relación es en gran parte determinante de la falsedad o autenticidad que se atribuye a la obra de arte. También es posible juzgar, hasta qué punto el tema que anima a una obra se encuentra al servicio de su contenido expresivo, o por el contrario, se sirve de él con fines extra artísticos.

Al parecer, es en el orden pictórico que el neoclásico alcanza su mayor valor. Existe una correlación entre los medios materiales y constructivos empleados y las formas logradas, no obstante que en estas obras predomina el modelado luz-sombra sobre la expresión del color. Ambos son legítimos medios de expresión del plano pictórico. Por otra parte, la inspiración histórica y mitológica que tan

frecuentemente acusa la temática neoclásica y que a su vez aporta determinadas expresiones de emoción, no traiciona el contenido conceptual y anímico del símbolo artístico intuido; por el contrario, lo refuerza. Aval incontestable de esta afirmación es la obra de los pintores J. L. David y J. A. D. Ingres.

No ocurre lo mismo al analizar la mayor parte de las formas arquitectónicas de orden neoclásico y neogótico. Ambas carecen de autenticidad, pues imitan los antiguos diseños generados en la Grecia y Roma Clásicas o en los modelos góticos del Arte Medieval. Aquellas formas surgieron como consecuencia de la evolución de las posibilidades constructivas del material piedra, por la aptitud y nobleza de este medio para la creación de recintos. Las formas neoclásicas y neogóticas no obedecen, en la mayoría de los casos, a las posibilidades de los materiales empleados, distintos a la naturaleza de la piedra. Con anterioridad al año 1900, estas formas emplearon argamasa de cal o cemento y con posterioridad a esta fecha se le reemplazó por el hormigón o concreto armado. Ninguna relación existe entre las posibilidades formales de estos materiales y aquellas de la piedra sillar usada por los antiguos. Al parecer, la arquitectura sólo exhibe autenticidad cuando sus formas se encuentran estructuradas de manera consecuente con la naturaleza de los materiales empleados, o sea, de acuerdo a las técnicas constructivas que se conocen para dominarlos. A su vez, dicha estructuración formal tiene por objeto el diseño de recintos, destinados a satisfacer y expresar diversas funciones. La expresión visual de estas tres entidades de valores —función, material y construcción— inseparables e interdependientes, constituyen los principales recursos semánticos de la arquitectura en cuanto arte. Exis-

te además, una necesaria relación entre el fenómeno arquitectónico y su emplazamiento en un determinado entorno, tanto en su dimensión geográfica como en la temporal, económica y social.

No sólo el neoclásico y neogótico ocupan un lugar preferente en la arquitectura realizada en Chile durante el período mencionado. Toda una gama de imitaciones inspiradas en la arquitectura inglesa, georgina, colonial americana, como también algunas obras de difícil ubicación estilística, pueden ser gustadas a lo largo de nuestra geografía. Se trata de expresiones anacrónicas y trasplantadas, que incurren en los mismos vicios que se han señalado. En rigor es necesario admitir que estas obras sólo ostentan una calidad de pseudo arquitectura, estructuras de farsa, que reflejan el capricho y snobismo de un medio cultural que careció de los elementos de juicio para discernir la diferencia que existe entre lo auténtico y lo falso.

Sería injusto pretender que todas las obras arquitectónicas realizadas en Chile durante el citado período merecen ser calificadas negativamente. Existen testimonios concretos que demuestran la presencia de fuertes personalidades arquitectónicas, que fueron capaces de interpretar las posibilidades formales de los nuevos materiales, en una ambiciosa tentativa de incorporarlas a la realidad de nuestro propio entorno. Los nombres de Roberto Dávila, Rodolfo Oyarzún, Juan Martínez y otros destacados arquitectos, forman el grupo de pioneros que venciendo toda clase de incompreensiones, hicieron eco a las influencias renovadoras que surgieron en la Europa y Norteamérica de fines del siglo pasado y de los tres primeros decenios del presente. Me refiero al advenimiento del "Art Nouveau", en que destacaron Van de Velde, Horta y el genial Antonio Gaudí; de la

“Bauhaus”, que dirigieran Walter Gropius y Mies van der Rohe, cuyas enseñanzas aún mantienen vigencia; de la “Escuela de Chicago”, a través de la obra inmortal de Frank L. Wright y de su maestro L. Sullivan; por último, de la corriente francesa, que alcanza su máxima expresión renovadora en la obra de Le Corbusier.

Esta nueva visión, que impactó en nuestros pioneros —Oyarzún fue discípulo directo de Peter Behrens, maestro de Gropius, y la obra de Dávila muestra claras influencias Lecorbusianas— ha seguido iluminando el camino de las generaciones posteriores, proyectándose hacia nuestra propia realidad geográfica, económica y social, tras la búsqueda de una expresión arquitectónica, capaz de interpretar nuestra idiosincrasia en armonía con los valores autóctonos nacionales.

Esta meta ideal no ha sido aún claramente alcanzada y queda mucho camino que recorrer. Por una parte, los institutos de formación superior deben mejorar la enseñanza arquitectónica que imparten a los futuros profesionales de la especialidad, a la vez que profundizar la investigación estética en torno al origen y realidad de la creación arquitectónica y sus medios de expresión, pues parece ser que el lenguaje formal de la arquitectura excede largamente sus propios límites, proyectándose en el vasto campo del Diseño Integral. Este abarca la mayor parte de las expresiones plásticas que rodean al hombre. Por otra parte, si el nivel cultural estético plástico de nuestros conciudadanos no es suficiente para distinguir la distancia que media entre lo auténtico y lo falso en este orden artístico, existen muy pocas posibilidades de alcanzar las metas señaladas. El fenómeno cultural no puede ser algo aislado, propio de élites. Por el contrario, debe hacer partícipe de

él, y en un alto grado, a todo el conglomerado social.

B) *Postergación de la enseñanza arquitectónica en la Educación tradicional*

Las escuelas formadoras de profesores de Artes Plásticas se han caracterizado tradicionalmente, por una actitud bastante limitada, en cuanto a la misión que les compete con respecto a la amplitud del campo plástico que los maestros deben dominar. De ello da cuenta la polémica reacción con que fue recibida, a fines del decenio pasado, la inclusión de contenidos de orden arquitectónico —arquitectura y urbanismo— en los nuevos programas reformados de Artes plásticas de la Enseñanza Básica y Media. Dicha reacción, negativa en un comienzo, ha ido paulatinamente disminuyendo, hasta alcanzar en la actualidad un importante grado de acogida y comprensión. El origen de esta discrepancia inicial, es el reflejo de la limitada preparación que hasta la fecha han recibido los maestros de Artes Plásticas durante el período de formación universitaria, orientación esencialmente dirigida hacia la plástica pictórica o del plano y en forma bastante restringida, a la plástica escultórica o del volumen. No obstante, el Campo Total de las Artes Visuales, de manera legítima comprende otras formas de organización, como son las expresiones plásticas del espacio o arquitectónicas y las llamadas expresiones cinéticas. Ello se debe, en gran parte, a que dichos institutos formadores han sido habitualmente las escuelas de Bellas Artes, entidades que se han caracterizado por el predominio de la actividad pictórica por sobre otras expresiones de la plástica. Dicha situación no sólo se presenta en las actividades académicas de práctica artística, sino también en

cuanto a la dirección que ha asumido la investigación estética, generalmente polarizada hacia lo pictórico. Estos hechos son responsables en gran medida, de la limitación cultural estético-plástica que presenta el chileno medio, la que no excede el ámbito de lo pictórico.

Por otra parte, los maestros de Enseñanza Básica y Media, responsables de la docencia artística, han experimentado el desconcierto y la frustración que trae consigo el abordar contenidos que no dominan, como consecuencia de una deficiente formación. En efecto, el currículum actualmente vigente en las escuelas de Artes Plásticas se encuentra obsoleto y se hace necesaria su total reestructuración. No es posible que dichas escuelas ignoren la trascendencia e importancia de la expresión arquitectónica. El hombre vive y se mueve en recintos arquitectónicos y urbanos; sin embargo, la expresión plástica ha sido constreñida a los cuadros que cuelgan en las paredes o a las esculturas que ornamentan los rincones. Es necesario, en forma definitiva, entender que no son sólo los cuadros y las esculturas los que humanizan el entorno, sino también "las paredes y los rincones", es decir, todo lo que rodea al hombre. Ello incluye los múltiples objetos de los cuales hacemos uso. Al mencionarlos, hago directa alusión a los objetos creados por el Diseño, considerado integralmente. Formas de expresión entre las cuales la arquitectura ocupa un rol jerárquico y rector.

C) *Rol jerárquico de la expresión arquitectónica*

El porqué la arquitectura ocupa un rol jerárquico entre las Artes Visuales y especialmente en el Diseño Integral, puede ser respondido desde varios puntos de

vista. El término arquitectura viene de la palabra griega "archie-technos", que significa la principal, la primera, la más importante de las técnicas en el lenguaje propio de un arte, ciencia u oficio. No se trata entonces de cualquiera técnica, sino "de la manera fundada de producir cosas reales"¹. Pero la razón etimológica no es forzosamente la más fundamentada. Existen otras a partir de consideraciones de orden estético que establecen la prioridad de la arquitectura en el sistema de las Artes Plásticas, sea por el grado de participación que la experiencia arquitectónica implica, sea por los medios semánticos o de expresión de que hace uso, medios que dicen relación con un vasto campo de las Artes Visuales.

En primer lugar, desde el punto de vista perceptual y estructural, las Artes Plásticas corresponden a formas de expresión que se organizan en el espacio. La arquitectura es esencialmente el Arte del Espacio y se nos manifiesta en la vivencia misma y directa de éste como algo que nos rodea. Las otras formas de expresión plástica que se organizan en el espacio: plano pictórico, volumen escultórico y estructuras cinéticas, implican un grado menor de participación integral en la experiencia, por tratarse de estructuras cuyas vivencias son experimentadas desde el punto de vista externo a ellas. La arquitectura, en cuanto experiencia del recinto, constituye un compromiso psíquico y fisiológico de nuestro ser con lo medular de una organización espacial. Si bien es cierto que toda experiencia de orden artístico, una vez pasado el umbral perceptual, se transforma en un hecho psíquico o mental que termina por comprometernos, en la medida de nuestra predisposición aní-

¹ José Ricardo Morales. *Arquitectónica II*. Pág. 14.

mica, en ninguna de ellas el fenómeno es tan profundo como en la arquitectura, porque nuestra participación constituye parte activa y necesaria en la creación de la experiencia en el acto de movernos sucesivamente en ella. Es una cuestión de grados, pero son los grados los que establecen las prioridades.

En segundo lugar, la mayor parte de las formas de expresión plástica relacionadas con el Diseño Integral, obtienen su lenguaje plástico a través de la “expresión de funciones”, método que resulta ser primordialmente arquitectónico. Desde sus orígenes, la arquitectura ha hecho uso de símbolos que dicen relación con expresiones de funciones concretas, tal como ancestralmente las obras de pintura, escultura y otros campos artísticos lo han hecho a través de las “expresiones del rostro y cuerpo”. Naturalmente que a estas expresiones de emoción se suman otras que tienen su punto de partida en las distintas percepciones que se conjugan en la experiencia del todo artístico. Sobre esta materia señala Hesselgren, refiriéndose a la naturaleza del fenómeno: “las distintas expresiones de emoción que están relacionadas con los diferentes elementos de significado y percepción, se reúnen en un estado de ánimo que en cierta manera constituye una fusión indivisible de estas emociones. Este estado de ánimo es lo que hace que la figura resulte un TODO artístico, del cual difícilmente pueda separarse o agregarse elemento alguno sin que se pierda el todo”, y agrega: “Esta es la *gestalt* de emoción o de estado de ánimo que valoramos artísticamente”².

En las formas de expresión plástica que aparentemente no se encuentran subordinadas a funciones, como es el caso de las

esculturas y pinturas de caballete, vemos que a las expresiones de emoción que surgen de los significados se suman otras, aportadas por las percepciones formales —línea, color, textura, iluminación, etc.— estructuradas rítmica y equilibradamente hacia la *gestalt* de estado de ánimo intuido por el artista. Por su parte, la expresión arquitectónica también presenta significados, los que conjuntamente con las otras percepciones formales, aportan expresiones de emoción hasta alcanzar el mencionado estado de ánimo. Estos significados con sus consiguientes expresiones de emoción, tienen su origen en las funciones concretas de los recintos o espacios que ella articula. A estas expresiones se suman aquellas aportadas por los elementos formales de percepción, entre las cuales ocupan un rol fundamental las expresiones visuales del material y de la construcción. Es la intuición creativa del artista la responsable de la conjugación de dichas expresiones, mediante las cuales se refuerza —o en ocasiones se niega— la expresión total deseada.

D) *Significado y función*

Es un hecho admitido que toda experiencia de validez artística debe hacer uso de una semántica —significados, símbolos— universal o espontánea. Los símbolos convencionales y los herméticos no sirven al objeto del arte. Es el caso de preguntarnos entonces, si las funciones pueden tener posibilidades latentes de derivar en símbolos universales. Personalmente, no tengo duda alguna que esta interrogante pueda ser respondida positivamente. En realidad, toda función posee significados, los que pueden ser puestos de manifiesto en la medida que dicha función se actualiza en una situación concreta. Así ocurre con las funciones vinculadas a la dinámica arquitectónica, muchas de las

² Sven Hesselgren. Los Medios de Expresión de la Arquitectura. Pág. 246. EUDEBA.

cuales son comunes con aquellas relacionadas al Diseño Integral. Juegan un rol semántico similar al de las "expresiones del rostro y del cuerpo", que han constituido tradicionalmente los elementos fundamentales del sustrato simbólico de un amplio sector artístico, que excede largamente el universo de las artes plásticas. Las expresiones del rostro y del cuerpo ostentan posibilidades semánticas tan universales, que pueden ser entendidas por individuos de diferentes épocas y culturas de manera absolutamente espontánea. Aun más, se sostiene que los animales domésticos y salvajes de mayor evolución, son capaces de interpretar el carácter simbólico de algunas de estas expresiones. Varios autores consideran que existe una estrecha relación entre las posibilidades semánticas del movimiento y las expresiones del rostro y cuerpo, es decir, que en ambos casos sería el movimiento el medio expresivo fundamental.

La tesis que pretendo sostener es que las funciones concretas poseen posibilidades semánticas tan espontáneas y universales como aquellas recién descritas. Al igual que ellas, las funciones concretas comunican ideas y conceptos que de hecho son comprendidos a través del tiempo y el espacio, y parece ser que hasta los niños de tierna edad y los animales evolucionados interpretan estos símbolos. Con el objeto de apoyar estas afirmaciones, daré a conocer algunas experiencias personales relacionadas con la "función del muro".

En cierta ocasión me dirigía a casa de mi madre en compañía de mi hija Claudia, que en aquel entonces contaba apenas tres o cuatro años de edad, con el objeto de retirar algunos libros que necesitaba con urgencia. Al llegar a la puerta de la verja que separa la propiedad de la calle, oprimí el timbre por largo rato sin que nadie acudiera a abrirme. Decidí entonces forzarla alzándola por sobre las

aldabas que la anclan al pilar, hecho que me permitió el paso clandestino. Cual no fue mi sorpresa y estupor al advertir que mi pequeña hija, que hasta esa fecha había celebrado y compartido todas mis acciones sin excepción, comenzó a recriminarme amargamente en su limitado lenguaje negándome su afecto.

¿Qué había pasado? En el acto relacioné mi acción con aquel legendario drama que nos narra la historia y que se remonta a los orígenes de la fundación de Roma. Remo fue herido de muerte por la espada de su hermano Rómulo, por haber salvado de un salto el surco que señalaba los cimientos sobre los cuales se levantarían los muros de la futura ciudad. Aun no existía muro alguno, excepto en la imaginación de Rómulo, pero aquella imagen significaba para él, el símbolo del dominio y protección del nuevo estado. Su transgresión inflamó las iras del héroe consumando el fratricidio.

El muro cumple entre otras funciones, la de proteger y señalar el límite entre los derechos propios y los ajenos. El desenlace trágico de la leyenda romana radica en el hecho inusitado de que no hubo ofensa a un símbolo o función concreta, pues lo que era muro para Rómulo, era sólo una zanja para Remo. Distinta es en este punto mi anécdota, pues yo transgredí realmente una función concreta. En todo caso, consciente o irresponsablemente, ambos ofendimos un símbolo universal; el símbolo que expresa la función fundamental del muro: señalar un límite proteccional que no puede ser sobrepasado sin el consentimiento legítimo. Algo semejante puede afirmarse sobre lo que ha significado la ofensa a la bandera, que en más de una ocasión ha movido a un pueblo entero a la guerra. Sin embargo, la bandera es sólo un símbolo convencional, que no tiene la validez universal del significa-

do muro. Llama la atención la furia con que los perros ladran a quienes se aproximan a estos límites cuando transitan por las veredas. Qué más entonces, si hasta los animales domésticos interpretan las funciones concretas, de la misma manera que advierten por las expresiones del rostro y cuerpo o las inflexiones de la voz del amo, si han de esperar retos o caricias.

E) *Clasificación tentativa de las funciones*

En principio, como podrá ser fácilmente advertido, las funciones dicen relación con formas verbales, pues indican una acción o un fin, que no exhibe forzosamente un carácter utilitario. Los únicos antecedentes que obran en mi poder sobre clasificación de funciones son aquellos señalados por Hesselgren, quien distingue entre funciones materiales o físicas y las llamadas funciones complejas.³ Entre las primeras, menciona las siguientes: tomar con la mano; sustentar el cuerpo; soportar fuerzas estáticas y dinámicas; constituir base; contener, guardar y proteger; separar y vincular; moverse hacia adelante. En cuanto a las segundas, Hesselgren no realiza una cita detallada de ellas, pero de acuerdo al sentido del análisis, orientado principalmente hacia la expresión arquitectónica, parece ser que por "funciones complejas" hace referencia a aquellas funciones de orden psíquico y biológico que el hombre lleva a cabo en el acto de habitar. Dichas funciones complejas no serían otras que las que establecen las diferentes zonas de acción vital mínima

que requiere el habitat; estar, comer, dormir, servicios y esparcimiento.

A mi modesto parecer, los grupos de funciones mencionados por Hesselgren, comprenden a una gran parte de las funciones que habitualmente entran en juego, tanto en el diseño arquitectónico como en el Diseño Integral, pero creo que es de utilidad para los objetivos de la orientación estética, complementar este valioso aporte introduciendo algunos criterios de clasificación, que sin discrepar con el anteriormente expuesto, lo complementen y permitan una mayor claridad en tan importante materia.

Partiendo del punto de vista que toda entidad artística diseñada por el hombre, trátase de una casa o de un objeto, tiene su origen en necesidades físicas y espirituales que éste debe satisfacer, y que estas necesidades vienen a ser sinónimo de funciones, es posible agruparlas de acuerdo a un criterio que va de lo general a lo particular. Así por ejemplo, todo objeto diseñado cumple con un propósito o "función final". Esta supone a su vez una serie de funciones cuya conjugación permita dicho fin, por lo que dichas acciones implican un carácter "operacional", que será de mayor o menor complejidad de acuerdo a la naturaleza del diseño en cuestión. Las funciones operacionales señalan el rol de las partes en el todo y pueden presentar a su vez un carácter "constructivo o estructural" de orden intrínseco, que se distingue claramente de otros grupos de operaciones que están relacionadas con acciones de orden práctico, sea este manipulatorio, sea de alguna acción física dinámica o estática (ejemplo: tomar, contener, proteger, ofrecer y vincular), o por aquellas funciones básicas de orden biológico que Hesselgren define como "complejas" y que se polarizan entre necesidades de naturaleza fisiopsicológicas.

³Sven Hesselgren. Los Medios de Expresión de la Arquitectura. Pág. 203. EUDEBA. 1964.

El siguiente organigrama de funciones puede permitirnos una mayor clari-

dad en la clasificación propuesta.

FINALES

FUNCIONES

ESTRUCTURALES (intrínsecas)

OPERACIONALES PRACTICAS (extrínsecas)

Manipulatorias

Físicas estático-dinámicas

COMPLEJAS (psico y fisiológicas)

En razón a las dificultades y contradicciones que presenta cualquier tentativa clasificatoria, mi ánimo está muy lejos de pretender que la presente satisfice las exigencias que el rigor de la investigación estética impone. Ella es el resultado transitorio de un largo sondeo que dista mucho de haber terminado y que ha ocupado varios años en el ámbito de intereses a las materias que sirvo en la universidad. Tampoco me ha motivado a ello un vano esfuerzo intelectualista. Por el contrario, estimo de fundamental importancia esta búsqueda, pues estoy consciente de que existe una estrecha relación entre las funciones y los medios de expresión del diseño en sus diversos campos. Una jerarquización de estos valores puede contribuir grandemente a orientar la obra creativa de los artistas diseñadores. Las siguientes observaciones tal vez aclaren el sentido de esta labor.

a) Las funciones finales indican el destino último para lo cual se proyecta un diseño, trátase de una iglesia, una escuela o un vaso de cristal. La mayor o menor calidad artística que pueda alcanzarse, dependerá en gran parte de si esta función se encuentra claramente expresada. Ello supone que los recursos

formales empleados en el logro de su unidad, sean aptos para significar su contenido primordial. Este contenido que dice relación a conceptos y emociones, se encuentra íntimamente ligado a las posibilidades expresivas de la función final. Es así como el diseño de un puente puede expresar su condición de "salto por sobre un vacío", de acuerdo a las palabras de Robert Maillart, famoso realizador de estas estructuras. Una iglesia deberá revelar en su expresión formal, que es un sitio de reunión espiritual de carácter religioso y en ningún caso ser confundido con una feria de abastecimiento o lugar de diversión pública de orden profano.

b) Las funciones operacionales, no obstante su variada naturaleza, presentan el común denominador de constituir un sistema orientado hacia un fin al que se encuentran subordinadas. Tal como ha sido señalado, representan el rol o dinámica de una parte en relación al todo. Sin embargo, no es posible afirmar que determinadas funciones asumen siempre un carácter operacional y otras un destino final. Parece ser, que con la sola excepción de las funciones operacionales constructivas (constituir base, soportar esfuerzos, conducir fuerzas estáticas o di-

námicas, unir elementos, etc.) todas las funciones pueden ser lo uno y lo otro, dependiendo ello de la índole de cada diseño.

Una rápida excursión imaginaria por una obra maestra de la arquitectura contemporánea, la "Casa Kaufmann" o Casa de la Cascada ("Falling Water"), de Frank Ll. Wright puede contribuir a ejemplarizar la exposición, de modo tal que distingamos una función de otra:

Este diseño en cuanto un todo, es un maravilloso logro entre naturaleza y arquitectura. Su carácter de vivienda romántica y acogedora no escapa a la primera impresión. Emplazada en un ambiente idílico, logra establecer una íntima relación entre el entorno geográfico y las necesidades espirituales y biológicas del hombre. Este contexto general señala la expresión de su función final. Las funciones operacionales de índole vital y dinámica (complejas y prácticas), se encuentran claramente expresadas; así el living o estar interior, resulta ser claramente acogedor e invitador, y los balcones o terrazas expresan con decisión su carácter de recintos de vinculación contemplativa con el exterior. Estos últimos elementos arquitectónicos fueron genialmente aprovechados por Wright en la consecución rítmica del conjunto, fenómeno responsable de su unidad anímica y formal. Surgen del núcleo central y penetran el espacio circundante, creando momentos análogos con las características formales propias del movimiento de la cascada. Las funciones estructurales suelen conjugarse con las anteriores y así resulta que los muros-barandas de las terrazas son a la vez las vigas que las soportan. Algo semejante ocurre con la escala exterior que se desprende de una de ellas, cuyas barandas protectoras son simultáneamente elementos sustentantes.

Las formas que animan a esta obra son consecuentes con la naturaleza de los materiales empleados y sus legítimas posibilidades constructivas, cuales son aquellas del concreto armado u hormigón. Los valores estético-plásticos vinculados a la autenticidad estructural, se encuentran íntimamente ligados a la lógica correspondencia entre las funciones, los materiales y sus adecuados métodos constructivos.

F - L) *La transformación de las funciones en símbolos*

El fenómeno artístico supone transfiguraciones de los elementos y materiales de que se sirve, en símbolos que expresan ideas y sentimientos intuitivos. Las diversas funciones que se conjugan, tanto en las partes como en el todo, aportan significados, los que se encuentran relacionados con diversas expresiones de emoción. A ellas se suman las expresiones de emoción relacionadas con los materiales y procedimientos constructivos necesarios a su concreción, como también aquellas vinculadas a los demás elementos de percepción. Es esta fusión indivisible de emociones la que crea el estado de ánimo de la obra como un todo simbólico. Es importante señalar aquí, que la naturaleza de la obra de arte implica un ordenamiento estructural rítmico, proceso que permite la encarnación de la "idea-sentimiento" o estado de ánimo que el artista intuyó.

La catedral gótica constituye un buen ejemplo para aclarar los conceptos abordados. En ella la idea artística tiene su punto de partida en la necesidad de expresar ciertas funciones. En este caso, la función de acoger a un conjunto de personas que se reúnen con propósitos espirituales religiosos. La elevación espiritual hacia lo alto, resulta ser una parte muy importante del estado de ánimo de

la persona en actitud interior mística. La dinámica formal de los recintos góticos exalta estos sentimientos, en virtud de la disposición de los elementos estructurales que inducen el espacio interior. Dicha disposición se caracteriza por la forma de cuñas verticales convexas ordenadas en instancias rítmicas. Las cuñas poseen cualidades perceptuales dinámicas, pues generan tensiones dirigidas, las que son experimentadas como fenómenos de movimiento virtual. Es gracias a esta conjugación de elementos de significados y percepción que la experiencia se transfigura en un sentimiento de elevación total.

G) *La arquitectura en el contexto de los fines de la educación*

Si comparamos los contenidos didácticos de la enseñanza de las Artes Plásticas anteriores a la Reforma Educativa, con los cambios y modificaciones introducidos con ella, nos encontramos con que la actual condición ofrece mayores posibilidades de cumplir con los objetivos o fines que persigue la educación. Dichos fines, no pueden orientarse principalmente hacia la formación profesional de artistas plásticos, no obstante que tampoco puede descuidarse la posibilidad de ofrecer una buena base formativa, para aquellas personas dotadas de talento, que aspiran a realizarse posteriormente en carreras de orden artístico. Ellas representan un capital humano que la comunidad necesita de manera imprescindible para su propio desarrollo. Todo esto constituye un aspecto importante, que debe ser remitido al ámbito de los objetivos explorativos vocacionales, pero no constituye en última instancia, el meollo mismo de los objetivos centrales de la educación en general y de la artística, en particular. El objetivo funda-

mental debe centrarse en el desarrollo integral de la personalidad del niño y del adolescente. Dicho desarrollo se encauza a través de tres grandes dominios: cognoscitivo, afectivo y motriz. Todo proceso educacional no es sino un cúmulo de experiencias sistemáticas destinadas al desarrollo de ellos, en función de la convivencia democrática y social, de acuerdo con la filosofía política que constituya el ideal de una determinada sociedad.

Los sistemas educacionales tienden al desarrollo armónico de estos tres dominios, a través de la acción pedagógica de las variadas disciplinas que operan en el proceso. Las Artes Plásticas cumplen en forma ejemplar con este ideal, en razón al equilibrio singular en que se conjugan e integran los dominios señalados. El arte sintetiza en su proceso creativo, conceptos, emociones y fina acción motriz. El hecho de incorporar al curriculum un campo más vasto de experiencias, cual es el caso de las arquitectónicas, escultóricas y cinéticas, además de las pictóricas, significa enfrentar al educando a un rico territorio plástico, con el consiguiente crecimiento de su proyección creadora hacia el universo real de las Artes Plásticas.

Es difícil explicar este hecho a quienes no tienen una visión clara de las diferencias y congruencias que existen, entre las maneras que el hombre percibe la realidad o condición estructural de las distintas formas en que se organiza la expresión plástica. Los medios de expresión de las Artes Plásticas presentan características, que en muchos casos resultan ser comunes a los distintos tipos de organización. No obstante, existen también diferencias fundamentales, que en cierto modo dependen de las condiciones del estímulo y de la manera que lo percibimos. Ello define el carácter pictóri-

co, escultórico, arquitectónico o cinético de una determinada experiencia.

En virtud de una mayor comprensión sobre esta materia, señalaré en forma muy sintética estos aspectos comunes y diferenciados.

Estas cuatro formas de ser de las Artes Plásticas, tienen la característica común de ser estructuras que organizan en el espacio. Esta es la razón por qué muchos estetas prefieren referirse a ellas como "Artes del Espacio". Examinemos sus coincidencias y diferencias:

a) *El Plano Pictórico*

En rigor implica sólo dos dimensiones: alto y ancho, sin embargo perceptualmente experimentamos tres: alto, ancho y profundidad. La relación figura y fondo siempre presente en la condición de la percepción visual, lleva consigo la tercera dimensión aun en su mínima condición. Esta impresión se refuerza mediante efectos de perspectiva, modelados lumínicos, tensiones cromáticas, etc. El color suele ser considerado como su principal medio de expresión, pero existen otras formas del plano tales como el dibujo, grabado, fotografía artística acromática, que se valen de otros medios, cuales son la línea, los valores lumínicos, texturas, etc. Tal como ha sido anteriormente señalado, a las expresiones de emoción que surgen de estos medios se agregan las de los significados figurativos (si los hay), en una fusión indivisible de estas emociones, hasta crear la gestalt de estado de ánimo en los que idea y sentimiento se funden con la forma en el símbolo. Este hecho es común a todas las formas de expresión plástica, aun cuando los medios usados son en muchos casos diferentes, como también el hecho que los distintos medios de expresión que se conjugan deben organi-

zarse rítmica y equilibradamente, pues el arte es "una idea encarnada en un ritmo".

b) *El volumen escultórico*

Exhibe tres dimensiones y puede ser considerada como un espacio circunscrito real o virtualmente. No implica masa, peso, ni solidez. De hecho una burbuja de jabón es un volumen, como también lo es la imagen creada por un aro que gira velozmente. Formalmente, la escultura puede presentarse como un volumen simple o como varios volúmenes articulados, hasta alcanzar en ocasiones grados muy complejos. Además, dichos volúmenes pueden exhibir un carácter cóncavo, convexo u honrado, incidiendo estas condiciones en distintas expresiones de emoción.

Al igual que la arquitectura, la escultura requiere ser recorrida perceptualmente, acto que supone tiempo y movimiento, elemento que en cierto modo también se transforma en experiencia artística, aunque somos nosotros los que nos movemos y no la estructura en sí, como es el caso de las formas cinéticas de la plástica.

c) *El recinto espacial o arquitectónico*

Se trata esencialmente de una experiencia rítmica en función de espacios que articuladamente se conjugan en un todo. Dichos espacios se originan en la necesidad de satisfacer y expresar funciones. El espacio surge como una consecuencia de relaciones de posiciones de cuerpos (volúmenes que pueden ser reales o virtuales, con mayor o menor masa)⁴. La existencia y relación de posición entre

⁴ L. Moholy Nagy. La Nueva Visión. Pág. 104. Rd. N. V.

cuerpos es un hecho fundamental en la inducción de un espacio y sin ellos no es posible darle calidad perceptual. Los cuerpos se constituyen en base a determinados materiales, más los procesos constructivos necesarios para dominarlos y darles formas. Materiales y construcción aportan sus propios caracteres y expresiones visuales en relación al espíritu de la función. Los elementos de textura, color, iluminación, movimiento virtual, etc., operan a través de la naturaleza misma de los materiales empleados de acuerdo a los procesos constructivos usados por el hombre al proyectar espacios o recintos.

La unidad de una determinada experiencia arquitectónica depende de la unidad rítmica que presenten los distintos espacios que la articulan, siendo el ritmo el elemento perceptual capaz de encarnar la idea, al igual que ocurre en todas las formas de expresión del arte. Tal como se ha señalado con respecto a la escultura, la arquitectura debe ser recorrida transformándose en una experiencia sucesiva. No obstante, este enfrentamiento ocurre de una manera distinta, que establece una diferencia muy importante. Según Hesselgren, "en la percepción de la escultura nuestra atención se dirige sobre el motivo desde distintos puntos situados fuera del mismo, mientras que en la percepción del recinto la atención se dirige, desde un punto dado y en diferentes direcciones, hacia el motivo. La experiencia del recinto está ligada de modo indisoluble a la representación de algo que nos rodea"⁵, y más adelante agrega: "el recinto satisface extraordinariamente al sujeto y parece confirmarle de que constituye el centro de su mundo perceptual, por lo que la gestalt del recinto representa una de las necesidades más primitivas del hombre. La arquitectura tomada en su significado de

arte del recinto, constituye el género de arte que llega hasta las capas más profundas de nuestra necesidad de experiencias que puedan confirmar nuestras observaciones"⁵.

d) *Plástica cinética*

Las estructuras plásticas de orden cinético, tienen su punto de partida en la conjugación real de los medios de expresión: tiempo y movimiento, con organizaciones estructurales del espacio que pueden corresponder al plano, al volumen o a expresiones arquitectónicas.

Como arte cinético del plano podemos mencionar al cine, a la televisión, y a ciertas formas de diseño luminoso.

La escultura o volumen cinético puede exhibir numerosos ejemplos, que van desde la figura de un bailarín en acción, hasta las obras de este género realizadas por Moholy Nagy, Calder y otros.

Los ejemplos de arquitectura cinética son escasos, lo que nos indica que en tal sentido existen muchas posibilidades aún no exploradas.

Tanto el movimiento real como su condición temporal forman parte no sólo de la condición perceptual, sino que entran directamente a transformarse y transfigurarse en expresión artística.

H) *Conclusiones sobre la enseñanza que aportan la arquitectura y las otras formas de organización plástica al proceso de crecimiento integral de la personalidad*

Una educación plástico-artística centrada exclusivamente en lo pictórico, significa limitar el campo real de las Artes

⁵ S. Hesselgren. Los medios de Expresión de la Arquitectura. Pág. 313. EUDEBA.