

Creación y método

María Cristina Vélez Ortiz

Profesora Asociada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. Maestría en la Escuela de Arquitectura de París y en la Universidad de la Sorbona.

Doctor en Artes y ciencias del arte en la Universidad de la Sorbona de París.

✉ crisvelez@une.net.co

En el presente texto se pretende demostrar que el método de investigación formal propio de la arquitectura es un método estético. Ya Giulio Carlo Argan había hecho este acercamiento al referirse a la arquitectura técnica de Pier Luigi Nervi¹. Según éste, la investigación arquitectónica se desarrolla siguiendo actos y procesos que tienen mucho en común con los que usualmente consideramos propios de la actividad artística. El método estético, según Argan, utiliza procesos intuitivos y, aunque estos difieran de los procesos lógicos, no por ello son menos exactos. “La intuición es una técnica de la mente humana”² que tiene unos desarrollos internos y unas articulaciones que es necesario conocer, aunque estos hayan sido poco explorados y en muchas ocasiones queden vacíos que parecen imposibles de llenar.

Varios autores han avanzado en esta difícil tarea de indagar sobre la manera en que opera la actividad artística. Poetas y escritores como Valente, Poe, Rilke, Zweig y filósofos como Deleuze aportan luces para reconstruir este camino.

Uno de los puntos fundamentales en los que coinciden estos, es que la experiencia está en la base, es el fundamento de la creación artística. La experiencia es el fundamento de todo conocimiento, pero en la experiencia inmediata siempre hay algo que queda oculto, y es en ese “campo de la realidad experimentada pero no conocida que opera”³ el arte. Arte que a través de unos procesos intuitivos formulan hipótesis formales y como es sabido “la hipótesis es siempre una intuición fundada en un conjunto de experiencias y dirigida a sintetizarlas y superarlas”⁴.

Cabe entonces hacerse una serie de preguntas ¿Qué papel juega la experiencia? ¿De qué experiencia estamos hablando? ¿La experiencia es siempre personal? ¿Esta experiencia personal se puede transmitir? ¿Cómo la obra se nutre de ella? ¿Cómo se conserva la experiencia? ¿Cómo ella se transforma en arte? Si ella produce conocimiento ¿de qué tipo de conocimiento estamos hablando cuando nos referimos a la que conllevan los procesos artísticos?

Recibido: septiembre 17, 2009. Aprobado: noviembre 9, 2009

1 Véase Giulio Carlo Argan, *Pier Luigi Nervi*. (Buenos Aires: Ediciones infinito, 1955), 9-11.

2 *Ibidem*, 10.

3 José Ángel Valente, “Conocimiento y comunicación” en *Obra completa II, Ensayos* (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006), 42.

4 *Ibidem*, 11.

Para empezar a discernir todas estas cuestiones es necesario remitirse nuevamente a Argan, quien afirma que el hombre que se enfrenta con la creación de una obra debe partir de dos experiencias: la experiencia de la naturaleza y la experiencia de la historia. “De la actitud que asume frente a estos *componentes* –ya sea aceptándolos, modificándolos, ignorándolos o rechazándolos– deriva toda la teoría que se estructura en la obra misma”⁵. Entonces se cuenta con unos marcos de referencia que son relativos a la cultura y otros que son relativos al mundo físico y estos *recuerdos testimonios* del hombre se transmiten bajo la forma de la obra de arte.

5 Giulio Carlo Argan, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión), 8.

El primer momento es grabar en la memoria los recuerdos, los paquetes de sensaciones y emociones que el mundo físico y los acontecimientos producen en nosotros. Esta es una etapa de gestación independiente de la creación misma, pero fundamental.

El hombre-artista va acumulando en su memoria todo lo que atrae su atención. Y para consignar el mundo físico, el mundo visible el dibujo se revela uno de los medios para lograr asir una parte del mundo que el intelecto es incapaz de aprehender por sí solo. Sin embargo hay una diferencia entre mirar y ver: “mirar que es simplemente notar, recoger, guardar y ver que es ya comprender, extraer las relaciones”⁶, atrapar el espíritu de las formas y gracias al dibujo se logra gran parte de ese cometido.

6 Maurice Besset, *Qui était Le Corbusier?* (Genève: Skira, 1968), 7.

Pero no basta con tener numerosos recuerdos –como dice Rilke– hay que saberlos olvidar. Valente señala que el artista parte de un estado de *llenu-ra* y que el primer paso es el despojamiento para crear el vacío. Deleuze insiste en que el pintor frente a una superficie blanca *tendría que vaciar, desescombrar, limpiar*. Le Corbusier señala que “la cabeza humana es como una caja donde podemos vaciar en desorden los elementos de un problema. Así entonces la incubación de una obra consiste en deja flotar, espesar, fermentar, cuajar antes de que la idea surja, el proyecto surja”⁷. Es decir que los recuerdos, la experiencia sólo interviene en la obra cuando ésta comienza a ser parte de nuestra sangre, se vuelve gesto y mirada, y sólo en ese momento singular puede surgir la primera palabra de un poema, hay que dejarla “fermentar”, “cuajar”, hacer visible lo que queda oculto en la experiencia inmediata, se debe operar una transformación de la experiencia, una especie de “alquimia”, donde se sustrae la sustancia, las relaciones, lo esencial de la experiencia, el espíritu de las formas. Y con esa sustancia sin forma, el artista debe volver a dar forma y para ello la experiencia debe revestir una materia.

7 Le Corbusier, en *Textes et dessins pour Ronchamp*, s.p. (citado por Danièle Pauly, Ronchamp *lecture d'une architecture*), 35

Entonces “experiencia, sí, pero una experiencia trascendida”⁸. Es una lucha descarnada por deshacerse de lo evidente, de los datos, de los hechos, de las anécdotas para crear el vacío. Y una vez este haya sido creado, el tercer paso, como diría Valente “es sumergirse en ese espacio de la creación desprovisto de todo para hurgar en el mundo en su mundo”. Mundo que se ha disuelto en nosotros, es la sustancia que nos constituye y como dice Nicanor Vélez “más que preguntarse es sumergirse es ese lugar”. Este es el verdadero viaje que nos espera en el proceso de creación artística, de ahí que el recorrido sea la verdadera experiencia.

8 Nicanor Vélez, “José Ángel Valente o el movimiento de la materia”, *Rosa Cúbica Revista de poesía* (Barcelona, 2000-2001): 116.

Entonces la obra no trata de “transmitir” una experiencia, de “copiar” o “representar” una forma ya conocida, sino que ella misma es experiencia, es presencia. Ella se vuelve un fenómeno más que debe poderse insertar sin contradicción en los fenómenos naturales.

Sabemos que el método es un “camino” para llegar a algo que se quiere conocer, pero no es un conocimiento previo a la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso de creación, “el acto de su expresión es el acto de su conocimiento”⁹. Operamos por tanteo, cuya conformación de la obra se hace con elementos que van surgiendo y a mediada que aparecen van corrigiéndose a sí mismos (a veces eliminándose), y esa corrección es parte sustancial de la misma operación creadora.

El conocimiento se produce al *dar forma*. Diríamos que el artista frente a la superficie blanca, el arquitecto frente al sitio en el que debe trabajar, después de haber barrido, borrado todo en él, se encuentra frente a una infinidad de posibilidades, pero no todos *los sitios son equivalentes, son igualmente probables*, porque como decía Aristóteles: “no todos los materiales son, de la misma manera, aptos para recibir (todas) las formas. (...) Así la materia está siempre calificada, no porque la materia tenga ciertas cualidades dadas, sino porque hay materiales para ciertas cualidades que excluyen otras cualidades”¹⁰. Cada lugar adquiere un privilegio con relación a uno u otro tema. Por un lado está el sitio, que tiene una forma, unas dimensiones, unos límites, es un fragmento dentro de un tejido más amplio en el que se encuentran determinadas relaciones. Y por el otro lado está el tema, “el programa” sobre el cual el arquitecto tiene una idea más o menos clara de lo que quiere hacer y esa idea restringe las posibilidades. El arquitecto Rogelio Salmona decía que esta idea sólo se explicita, toma forma, cuando conoce el lugar en el cual debe implantarse. Sólo en ese momento, en la confrontación de ambas, ya con un número restringido de posibilidades, se comienzan a hacer los primeros trazos¹¹.

Con una idea clara del *programa*, que está precedida por una búsqueda formal y una búsqueda documental, con unas *intensiones* que se van explicitando sólo a medida que se van construyendo las hipótesis formales sobre el sitio, a medida que se verifican, a medida que se someten a prueba, la idea surge, para dar paso a un *largo proceso de elaboración*.

No basta con saber que quiero producir tal o tal efecto, como diría Poe, sino que hay que encontrar los medios para lograrlo. Empieza una búsqueda de mecanismos que permiten ir al encuentro de la idea. En esa búsqueda paciente después que la idea nace, surge una figura probable dentro del conjunto de probabilidades, es necesario que ésta se defina en su totalidad, porque hay partes borrosas, y se debe trabajar para que ellas aparezcan con nitidez. Porque aunque en el primer boceto donde la idea surge, la imagen esta siempre latente, no se puede producir una forma del conjunto. Hay que partir de las zonas nítidas, hay que realizar un trabajo para limpiar las zonas oscuras y éste se hace dibujando sobre el dibujo, para dejar aparecer lo que aun no ha salido al mundo visible, porque aun no se ha logrado establecer las relaciones deseadas, es por ello que en esos casos, el dibujo es torpe e

9 José Ángel Valente, *op. cit.* 42.


10 José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. Tomo 2, (México D. F. Atlante S. A., 1941), 1270.

11 Vease: Rogelio Salmona, *La Experiencia es Mía, lo Demás es Dogma*. (Seminario Abierto El Oficio del Investigador, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 19 Nov. 1997. Manuscrito no publicado archivos de la oficina de Rogelio Salmona).

impreciso, pero hay otras partes donde el es claro y conciso, no hay ninguna duda. Frente a la magnitud de tal empresa, la forma no aparece de manera uniforme. Ella como un rostro que emerge del agua, va surgiendo poco a poco, va saliendo más y más, de tal modo que la forma emerge a la superficie hasta que está totalmente libre. Hay que ir despojando a la forma de la materia sobrante para que finalmente quede lo fundamental, lo esencial. Entonces más que agregar, se trata de seguir limpiando, despojando de todo lo superfluo, para que la intuición formal, que no es más que una intuición espacial, adquiera una determinada noción de espacio y produzca una experiencia vital.

El proceso de trabajo se integra con la experimentación a partir de modelos y dibujos que se someten a prueba, y en ese trabajo constante de verificación surgen las modificaciones y se determina la forma espacial final. Es necesario partir de una forma que se "inventa", pero recordemos que está invención no surge de la nada, se requiere de una experiencia de la historia, es decir, de la tradición que juega un papel fundamental.

La obra no es una caja para almacenar experiencias, ella es una experiencia, y como toda experiencia es portadora de conocimiento.

Ya podemos comprender mejor la afirmación de Nietzsche cuando aseveraba que las verdades más preciosas son las que descubrimos en último lugar, pero las verdades más preciosas son los métodos. 

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire, destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Paris: Payot & Rivales, 2000.

Argan, Giulio Carlo. *Pier Luigi Nervi*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1955.

Baxandall, Michael. *Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1991.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Paris: Editions du Seuil, 2002.

_____. *Proust et les signes, perspectives critiques*. Paris: Press universitaires de France, 1986.

_____. *Qu'est que-ce la philosophie? Percept, affect et concept*. Paris: Les éditions de minuit, 1991.

Goetz, Benoît. *La dislocation. Architecture et philosophie*. Paris: Édition de la Pasion, 2002.

Hildebrand von, A. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Ediciones de la presencia Visor, 1988.

Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.

Panofsky, Erwin. *L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1986.

Poe, Edgar Allan. *The philosophy of composition*. México: Ediciones Coyoacán S.A., 1997.

Salmona, Rogelio. *La Experiencia es Mía, lo Demás es Dogma*, Seminario Abierto El Oficio del Investigador, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 19 Nov. 1997 (Manuscrito no publicado consultado en los archivos de la oficina de Rogelio Salmona).

Valente, José Ángel. "Conocimiento y comunicación", en: *Obra completa II, Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

Vélez Ortiz, Nicanor. "José Ángel Valente o el movimiento de la materia" en: *Revista de poesía, Rosa Cúbica*. Barcelona: 2000 - 2001.