

PROYECTAR EL INFINITO: MIRALLES, MAX BILL, KLEE

Montserrat Bigas Vidal, Luis Bravo Farré, Gustavo Contepomi

“Pensar es, entonces, convocar un “movimiento infinito”, sin coordenadas espacio-temporales rígidas, sino solamente “intensivas” que posibiliten la combinatoria de conceptos en el infinito. El infinito no tiene arriba, ni abajo, ni positivo, ni negativo, ni pasado, ni futuro, de allí que se diga que tiene un lado “absoluto”, un “horizonte absoluto”, que corresponde al infinito como imagen del pensamiento. Pero el infinito también tiene su “horizonte relativo” que está en movimiento a medida que el devenir avanza.” ¹

El 20 de Abril de 1927, a la edad de 18 años, Max Bill se matriculó en la Bauhaus de Dessau para cursar estudios de arquitectura asistiendo paralelamente, un año más tarde, a clases de formación pictórica externas a la Escuela y a la enseñanza oficial en casa de Kandinsky y de Klee. De inmediato adoptó sus métodos de investigación artística no solo en lo referente a los principios básicos sino tomando también literalmente, para desarrollarlos en sus obras, buena parte de los temas concretos del discurso de Klee: *“Como teórico del arte me siento mucho más próximo a Klee”* ².

Las teorías de Paul Klee se conjugaban con su práctica artística cotidiana, con la que constituían una unidad formativa integrada en su actividad didáctica: *“No es que queramos hacer de ustedes fundamentalmente dibujantes y pintores. Pero debemos dibujar y pintar juntos, pues estas actividades llevan forzosamente al contacto con las regularidades fundamentales”* ³. Para Klee, los métodos de creación de la obra de arte deben incluir la búsqueda

de lo racional y de lo numérico, de las leyes fundamentales que expresan lo esencial del universo y la vida. Sin embargo –afirma– solo por mediación de la intuición se llega al acto creativo que va más allá de lo normalizado, a un arte que exprese la esencia dinámica de la unidad propia del cosmos, desplegándose en una gran diversidad de formas y propuestas. En esos procesos de creación, la transición a través de las distintas etapas no puede ajustarse a una secuencia racional; necesita más bien superar las limitaciones de un método puramente intelectual. Esa transición será básicamente relacional y asociativa, abandonando el progreso lineal para pasar a proceder por saltos, todo ello característico y definitorio de lo que Klee calificó de “pensamiento artístico” ⁴. La inspiración o intuición es ahí quien regula la aplicabilidad de la norma y el grado de distorsión admisible respecto a ella. No es de extrañar, por tanto, que en sus teorías y su práctica sobre la génesis de la creación, Klee utilice metáforas e imágenes visuales que van más allá de lo repre-

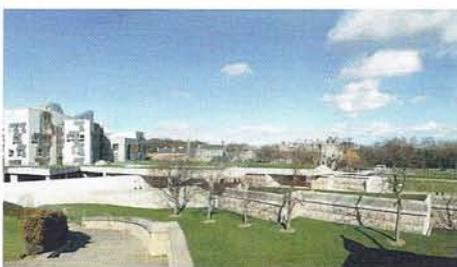
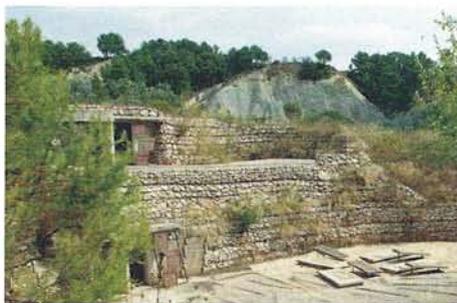
- 1 / WILLIAM GONZÁLEZ V. Praxis Filosófica N°15. *Deleuze/Guattari: caos filosófico y control por el lenguaje*. Ed. Universidad del Valle. Cali, Colombia. Julio/Diciembre 2002. P. 50.
- 2 / JUAN MANUEL BONET. El País. Cultura. Entrevista con Max Bill: *En la Bauhaus la pintura era casi clandestina*. Viernes 20/2/2009.
- 3 / JÜRGS SELLER (ed.). “Paul Klee, Form- und Gestaltungslehre, vol.2. Unendliche Naturgeschichte”. Basilea-Stuttgart, 1970, P. 273. Cit. en RAINER WICK. “Pedagogía de la Bauhaus”. Alianza editorial. Madrid, 1986. P. 230. Versión española de Belén Bas Álvarez.
- 4 / “No dejéis que la inagotable chispa se ahogue en los límites de la ley”. KLEE. “Tagebücher 1898-1918” (editado por Félix Klee). Colonia, 1957, P.167. Citado en RAINER WICK. “Pedagogía de la Bauhaus”. Alianza editorial. Madrid, 1986. P.206. Versión española de Belén Bas Álvarez.

sentativo y de lo puramente simbólico. Un ejemplo recurrente de ello son sus múltiples variaciones sobre el concepto del infinito en alusión a la esencia del movimiento y el crecimiento presentes en los fenómenos de la naturaleza. Al utilizar la capacidad evocadora de la imagen para así superar las limitaciones inherentes a la propia condición estructuradora del lenguaje, se sitúa Klee en la estela de, entre otros, Leonardo, Ruskin y Le Corbusier.

Esta utilización de imágenes con múltiples significados por parte de Klee, aparecerá también en autores como Max Bill y más tarde Enric Miralles, adoptando esta idea del infinito como tema generador constante en su trabajo, en tanto que metáfora de la transformación continua de la vida, la creación y la arquitectura. Con ello no queremos decir que ambos arquitectos construyan los proyectos de modo semejante ni que sus concepciones sobre el mundo y el arte sean exactamente las mismas, sino sencillamente que Miralles integró en su particular forma de trabajar ciertos fragmentos signifi-



1. Traslaciones: muros de piedra y malla. Cementerio de Igualada, Parque de Diagonal Mar y Parlamento de Escocia. Fotografías: Montserrat Bigas.



cativos de la obra de Max Bill, mezclándolos con otras tantas concepciones diferentes procedentes incluso de otros ámbitos culturales. Entre los arquitectos contemporáneos, tal vez sea Enric Miralles uno de los más fascinados por este tipo de práctica y de pensamiento que permite reinterpretar de forma sugerente la dinámica de la realidad como base de la propia acción transformadora.

El objeto de estas notas será mostrar como su metodología de trabajo responde a sea actitud. Tomaremos, para ello, aquella parte de su arquitectura que él mismo, en sus escritos, considera que nace como expresión de ese concepto de lo inabarcable.

No se trata, por tanto, de juzgar el nivel de ortodoxia filosófica ni mucho menos el mayor o menor rigor científico intrínseco de esa forma de hacer, sino de detectar y exponer algunos aspectos de los procesos de pensamiento que están en la base de determinada producción artística o arquitectónica. Mostrar, por tanto, qué tipo de procesos mentales, qué visiones del mundo y qué estrategias de acción son necesarias para que el resultado sean determinadas concreciones arquitectónicas contemporáneas.

Iniciando el recorrido en la obra de Miralles, veremos cómo además de poder entenderse ésta, en parte, como la continuación del desarrollo de una serie de temas presentes en Max Bill —quien a su vez los tomó de Paul Klee— responderá también, inequívocamente, a una serie de cuestiones esenciales del funcionamiento de la realidad y por tanto constituirá un método válido y aplicable en distintos contextos históricos o temporales.

5 / ENRIC MIRALLES. Transversal nº4. "Enric Miralles". Ed. Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Lérida. Lérida, 1997. P. 64.

6 / "No entender nunca los proyectos como piezas terminadas. Por eso me interesan cada vez más los desplazamientos como técnica". ENRIC MIRALLES. El Croquis nº72. "Enric Miralles". El Croquis editorial. Madrid, 1995. P. 11

Geometrías del infinito

En sus escritos, entrevistas y también en sus conversaciones con estudiantes, se evidencia el interés de Miralles por agrupar contenidos comunes que se van trasladando de unos proyectos a otros: "Siempre intento en mis conferencias explicar los edificios a través de una continuidad entre ellos" 5. En el artículo "Familias" (Croquis nº 100-101), Benedetta Tagliabue nos explica cómo Miralles ordenó su obra en tres grupos temáticos representados por tres círculos. En el tercero de ellos, los proyectos se agrupan, enigmáticamente, bajo el concepto de lo infinito o del nacimiento del mundo. La preocupación del arquitecto por buscar relaciones y elementos con historias comunes ante situaciones diferentes, ha estado presente en su obra desde el inicio de su carrera y la impregna tanto a nivel conceptual como a la hora de materializar los proyectos. Este es el tema clave de varias de sus conferencias e instalaciones y también uno de los que solía experimentar con los estudiantes en su actividad pedagógica en la universidad.

En realidad, para Miralles existía siempre un solo proyecto inacabado que ocupaba permanentemente su mente, una de las manifestaciones del movimiento infinito. En él lo esencial de hacer arquitectura hallaba su continuidad y se materializaba bajo una gran diversidad de formas y una sucesión de experimentos que se superponían unos a otros singularizándose ante contextos y situaciones específicas 6. Ese único proyecto se rehacía constantemente expandiéndose sucesivas fragmentaciones, repeticiones, desarrollos y variaciones (fig. 1 y 2); constituía un acontecimiento interminable, un devenir.

2. Traslaciones: pérgolas. Pareds de Vallés, Av. Icaria en Barcelona y Parlamento de Escocia. Fotografías: Montserrat Bigas.

7 / JUAN JOSÉ LAHUERTA y BENEDETTA TAGLIABUE. "Obras y proyectos. Enric Miralles". Ed. Electa, Milán, 1996, P. 36.

8 / ENRIC MIRALLES. El Croquis nº100/101. "Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000". El Croquis editorial, Madrid, 2000, P. 20.

9 / ENRIC MIRALLES. Op. Cit. P. 134.



Tanto la traslación de elementos y la superposición de contenidos, métodos y programas entre distintos trabajos que Miralles califica como "cronología de proyectos" 7, como las variaciones infinitas de Max Bill, forman parte de una estrategia operativa que facilita repensar y redefinir continuamente los contenidos de la propia obra, cuestionando y replanteando usos y funciones, desarrollando nuevas concreciones arquitectónicas adaptadas a la realidad del momento.

En los escritos donde Miralles intenta comunicar el sentido de sus obras, son muy frecuentes –casi obsesivas– las alusiones al concepto de una arquitectura que "se repliega o gira sobre sí misma" (fig. 3). Para Miralles, el trabajo de Max Bill constituía la mejor ejemplificación de ese dinamismo circular y de todo aquello que constantemente retornaba a sí mismo, como las "cintas sin fin", las "escaleras sin fin" o las variaciones de "esferas" (fig. 4). A ello hace referencia su memoria del concurso para el Cementerio de Venecia: "*Aquí hay que hacer una jugada de parchís y por eso jugamos con la figura de Max Bill, que siempre se cierra en sí misma*" 8. En el mismo sentido cabe destacar los desarrollos poligonales crecientes de sus columnas que exploraban –a partir del volumen, la geometría y los ritmos– posibilidades matemáticas con tendencia a la multiplicación y al crecimiento. En el edificio del nuevo Parlamento de Escocia en Edimburgo, en los pilares que soportan, por ejemplo, la pérgola ubicada en el acceso al edificio o los situados en el interior del vestíbulo público, vemos como Miralles utiliza transformaciones geomé-

tricas análogas a las de la serie de las columnas de Max Bill. Del mismo modo, la Torre de Control del Aeropuerto de Alicante o el proyecto de los Archivos de Orenstadt pueden ser entendidas como interpretaciones y variaciones plásticas realizadas a partir de la escultura "Construcción" de Max Bill de 1939 (fig. 5).

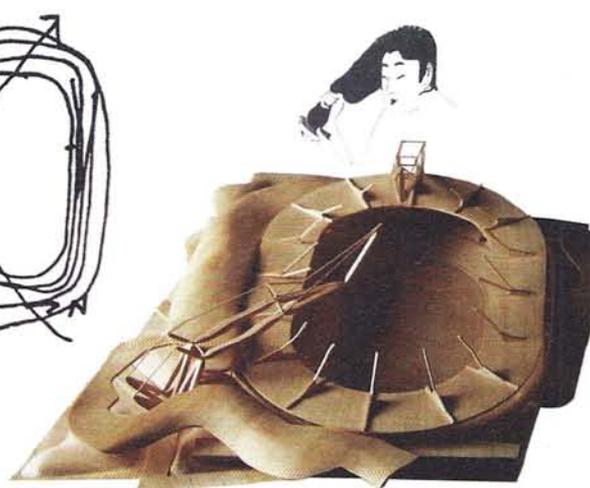
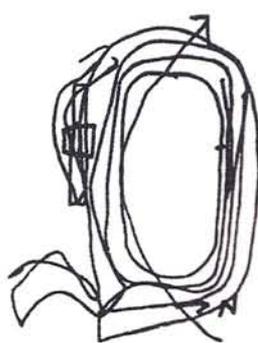
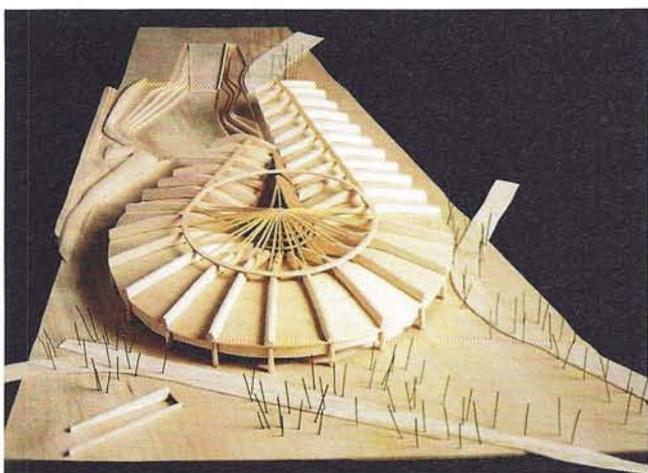
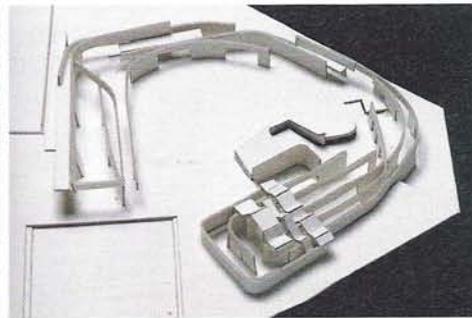
En Miralles, el proyecto nace y se desarrolla a menudo a partir de un primer gesto circular que posteriormente da lugar a una serie de variaciones y combinaciones de espirales y formas constructivas diversas. En Venecia, en el concurso para la ampliación del Cementerio de San Michele, proyectó un paseo en espiral, introduciendo un pentágono deformado que giraba sobre sí mismo (al aumentar progresivamente el número de sus aristas) y que se unía a lo existente únicamente por su lado más orgánico e irregular: "*Ésta es una figura clásica elaborada por Max Bill siempre interesado en estos movimientos que crecen*" 9. Para Miralles se trata de la mejor planta como geometría reconociendo abiertamente haberse inspirado en ella. Los principios de transformación geométrica extraídos de la mencionada figura en espiral de polígonos con un número de lados creciente, ya habían sido investigados por Klee en numerosos dibujos y pinturas (fig. 6).

El empleo de ritmos repetitivos y circulares llevó a Miralles a integrar también las direcciones, flujos centrífugos y cualidades del entorno en sus proyectos de forma abierta y dinámica, inspirándose en modelos orgánicos como el de las flores y las plantas (fig. 7) y también a expresar la cualidad del tiempo como elemento constructivo inseparable del espacio. Dichos ritmos



10 / ENRIC MIRALLES. El Croquis nº100/101. "Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000". El Croquis editorial. Madrid, 2000. P. 91.

3. Gestos circulares. Iglesia y centro eclesiástico en Roma, Palacio de deportes de Leipzig y Palacio de deportes de Chemnitz./ El Croquis nº100/101. "Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000". El Croquis editorial. Madrid, 2000. Pp. 84, 87, 108 y 115.

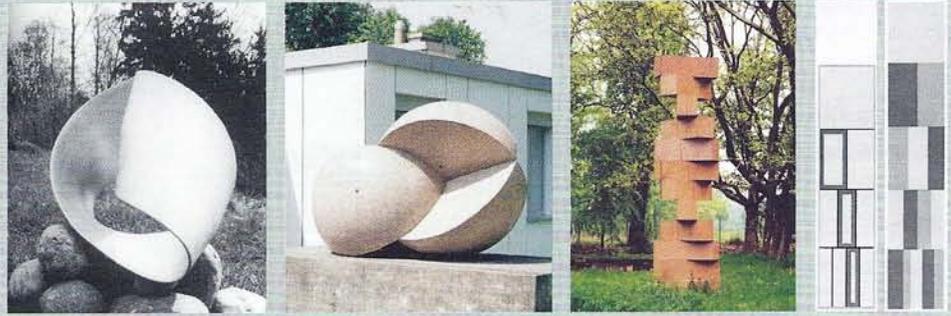


construyen la figuración de una imagen en mutación constante, basada en el funcionamiento organizativo y en el movimiento de las personas, derivando en espirales transformadas, en paseos a través de ramblas, corredores y rampas, en recorridos en zig-zag y desplazamientos sinuosos. Así, en relación a la Escuela de Arquitectura de Venecia, escribió: "Replegarse, zig-zaguear, parece proporcionar al edificio una cualidad laberíntica, una profundidad en el espacio que tiene su consecuencia en el tiempo" 10. También en el Parlamento de Escocia, los giros se reproducen de tal modo que el visitante

necesita varios intentos visitas para formarse una idea de la organización del conjunto. El "signo del infinito" está íntimamente vinculado al constante movimiento y lo hallamos también en el concepto de deriva, ese deambular que acaba retornándote al mismo lugar, promovido por los situacionistas en la década de los cincuenta y utilizado por Miralles como estrategia de comprensión de la ciudad en sus cursos de proyectos.

Para Miralles el habitar no es más que moverse en el tiempo de un lugar. El arquitecto compartía con Alison y Peter Smithson una gran sensibilidad

hacia lo existente así como el gusto por la transformación que le llevará a tener como referencia permanente en su obra el concepto del eterno retorno además de la ya citada "cronología de proyectos": la memoria y la historia del lugar, las ruinas y las antiguas construcciones, las trazas del terreno y el reciclaje de materiales; este es el caso de los viejos ladrillos y armazones del derribo para construir el nuevo ayuntamiento en Utrecht o la utilización del barro de los canales venecianos para la creación del nuevo pavimento del cementerio de San Michele. Su arquitectura adquiere sentido en la medi-

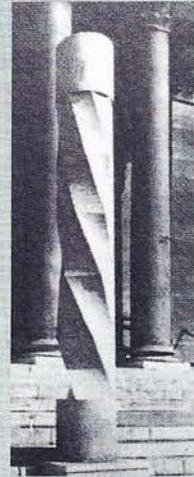
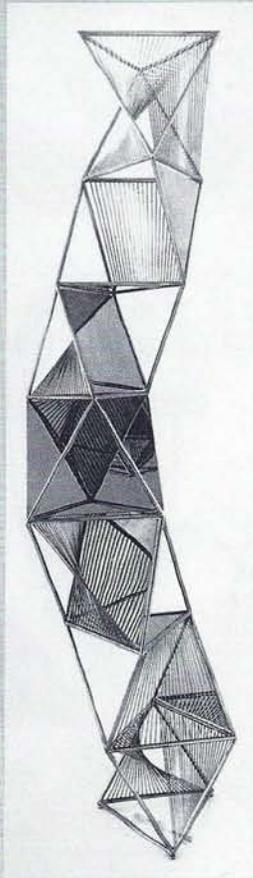


4

4. Max Bill. Cinta sin fin, Esfera, Escalera sin fin y Progresiones en cuatro y cinco cuadrados.

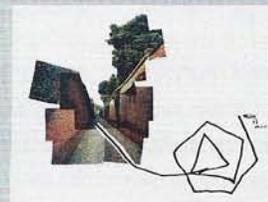
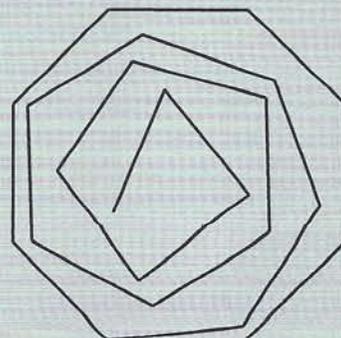
Cinta sin fin, Esfera y Escalera sin fin: 2G nº29/30. "Max Bill". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. Pp. 25, 209 y 223./ Progresiones en cuatro y cinco cuadrados: DPA nº17. Ediciones UPC. Barcelona, 2001. P.17.

5. Max Bill: Construcción (1939) y Columna con tres cortes en 8 ángulos. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue: Columna en el vestíbulo público del Parlamento de Escocia, Torre de control en el aeropuerto de Alicante y Torre de los Archivos de Orenstadt./ Construcción de Max Bill: 2G nº29/30. "Max Bill". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. P.64./ Columna de Max Bill: DPA nº17. Ediciones UPC. Barcelona, 2001. P.17./ Columna de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue en el Parlamento: fotografía de Montserrat Bigas./ Torre de control en el aeropuerto de Alicante: El Croquis nº72. "Enric Miralles". El Croquis editorial. Madrid, 1995. P.25./ Archivos de Orenstadt: El Croquis nº100/101. "Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000". El Croquis editorial. Madrid, 2000. P.16.



5

6. Espirales. Espiral poligonal de Max Bill (*Tema de las 15 variaciones*) obras de Miralles y espiral de Paul Klee. Obras de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue: Museo Maretas, Parlamento de Escocia, Biblioteca Nacional de Japón y Cementerio San Michele de Venecia. / Espiral poligonal de Max Bill: 2G nº29/30. "Max Bill". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. P.258. / Museo Maretas: El Croquis nº100/101. "Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000". El Croquis editorial. Madrid, 2000. P.181. Parlamento de Escocia: Fotografía de BBC Scotland, en Charles Jencks. "The Scottish Parliament". Scala Publishers. London. 2005. / Biblioteca Nacional de Japón: El Croquis nº100/101. "Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000". El Croquis editorial. Madrid, 2000. P. 217./ Cementerio San Michele: Collage: "Obras y proyectos". Skira. P.219. / PAUL KLEE. "Teoría Della forma e Della figurazione". Ed. Feltrinelli, Milano, 1959. P.457.



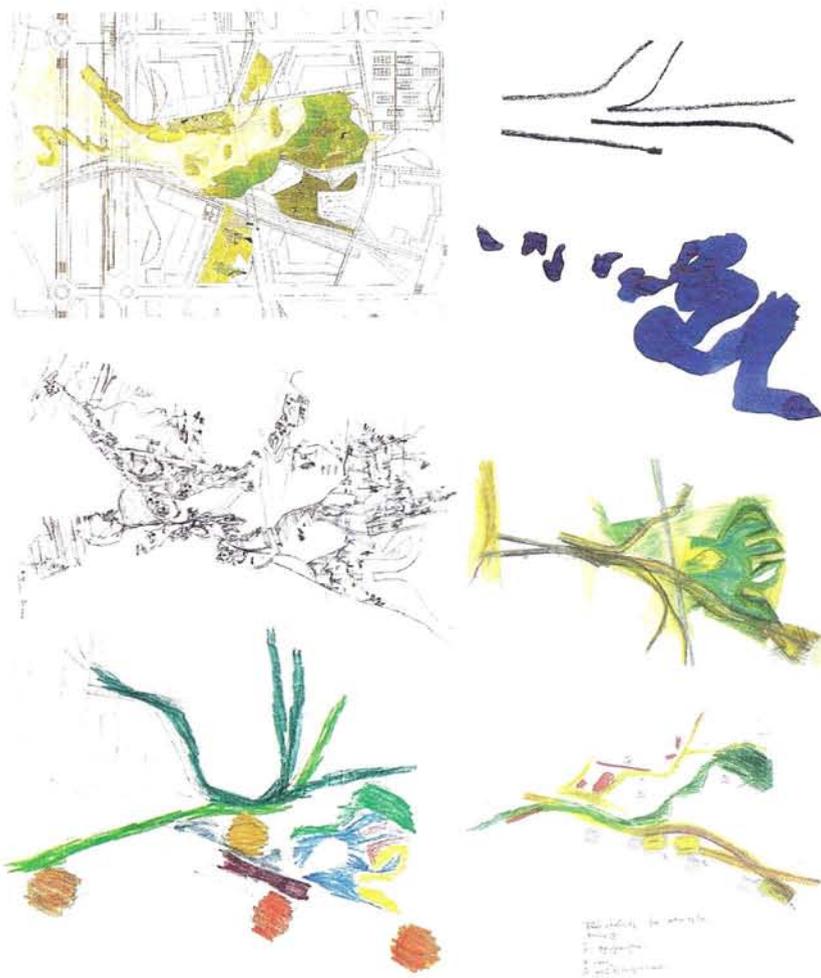
6

7. Modelo de las flores: variaciones. Parque de Diagonal Mar de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue./ "Arquitectura dibujada. El proyecto de Miralles/Tagliabue para diagonal Mar". Salvat, 2001. Pp. 11-12 y 14-16./ Primer y último dibujo: COAC. "EMBT. Work in progress". Barcelona, 2004. Pp. 20 y 21.
8. Signo del infinito: líneas pasiva, activa y media./ PAUL KLEE. "Teoria Della forma e Della figurazione". Ed. Feltrinelli, Milano, 1959. P. 438.

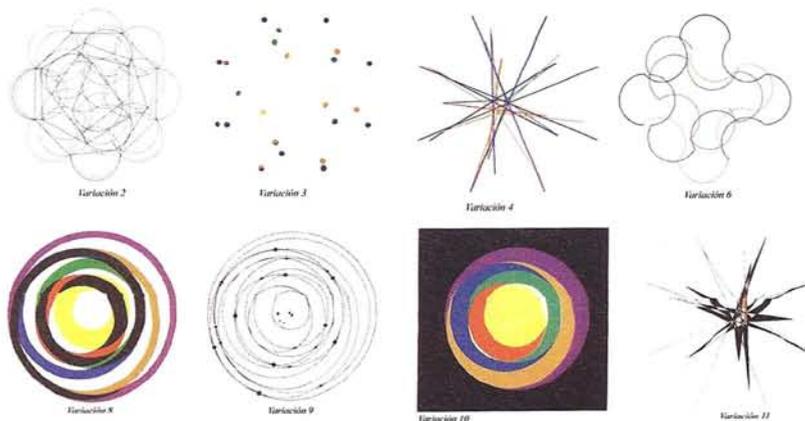
da que está ligada a las manifestaciones concretas de la vida y sus procesos en cada situación. Es entendida esencialmente como movimiento, formación y transformación. Sobrevivir al paso del tiempo conllevará que el devenir se materialice en la construcción, es decir, el constante renacimiento de la arquitectura en el propio lugar.

Klee, por su parte, en su teoría de las formas, considera tres tipos diferentes de líneas: la activa, la media y la pasiva, ilustrando el concepto con un dibujo semejante al signo del infinito. Lo activo se transforma en lo pasivo tras pasar por la zona neutra y así continuamente, en un movimiento perpetuo entre polos opuestos (fig.8). El concepto de dualidad, ya sea representado mediante líneas, superficies o tonos cromáticos, es la base sobre la que investiga la estructura de la anatomía humana y su funcionalidad (ligamentos, huesos, tendones, músculos, nervios, cerebro). Recurrirá también a la diferenciación entre lo activo, lo pasivo y lo neutro, al tratar temas como el movimiento del molino de agua, el crecimiento de las plantas y la circulación de la sangre (fig.9).

El proceso de creación pictórica es así interpretado como un movimiento permanente –infinito– basado en cuatro imágenes: el péndulo, la peonza, la espiral y la flecha (fig.10). El movimiento del péndulo es terrestre, pues está sometido a la fuerza de la gravedad y por tanto es finito. Al suprimir la gravedad, emerge la figura de la peonza que se transformará a su vez en la representación del círculo que, según Klee, representa un dinamismo más cósmico. Para él, el círculo, aquello que se repliega o gira sobre sí mismo, es la cur-



7

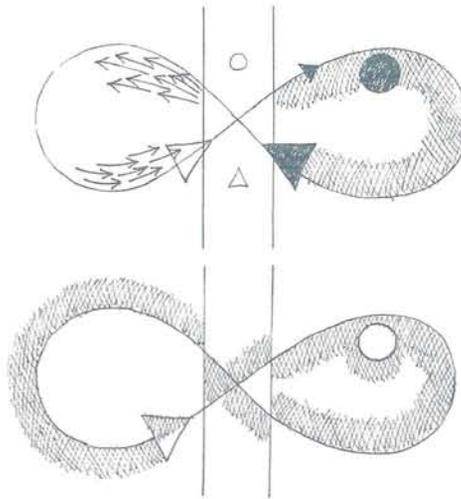


8

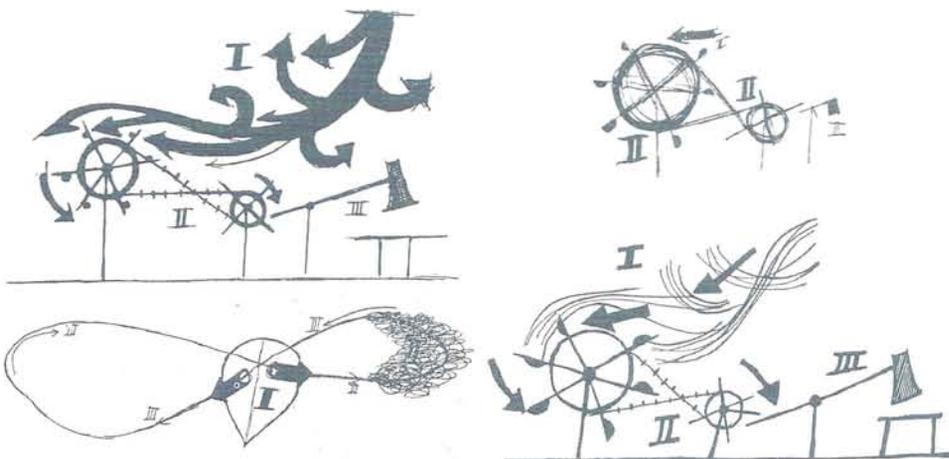
9. Signo del infinito: Molino de agua y circulación de la sangre./ PAUL KLEE. "Teoria Della forma e Della figurazione". Ed. Feltrinelli, Milano, 1959. Pp. 345, 346 y 355.
10. Figuras de movimiento. Signo del infinito, péndulo, peonza, círculo y flecha./ PAUL KLEE. "Teoria Della forma e Della figurazione". Ed. Feltrinelli, Milano, 1959. Pp. 35, 385, 427, 470 y 476.

va cósmica de movimiento infinito. Al aumentar o disminuir el radio de acción del movimiento circular emerge la espiral (fig. 11): si es centrífuga se tratará de la espiral de la vida dirigida al desarrollo y a la libertad; si es centrípeta, avanzará hasta detenerse, por lo que la califica como la espiral de la muerte. De ahí surge la importancia de la dirección del movimiento y, por tanto, la flecha, un símbolo muy polivalente en la obra de Klee y que en Miralles marcará también los flujos y direcciones investigados a través de modelos orgánicos como el de las flores y plantas.

Klee intentaba comprender la pulsación del universo que se encuentra más allá de las apariencias, la que anima la obra de arte y, de hecho, todos los fenómenos del mundo; sus concepciones sobre el arte y el papel del artista le llevaron a considerar una "ley fundamental", la ley del movimiento (espacio-tiempo): "al artista le interesan más las fuerzas configuradoras que las formas finales, definiendo el



9



10

11 / Véase ANDEHEINZ MÖSSER. "Das Problem der Bewegung bei Paul Klee". Heidelberg, 1976. P.18. Cit. en RAINER WICK. Pedagogía de la Bauhaus. Alianza editorial. Madrid, 1986. P. 207. Versión española de Belén Bas Alvarez.

12 / MAX BILL. 2G n°29/30, "Max Bill". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. P.262.

movimiento *no sólo como factor constituyente de la forma, sino como principio general, universal, de la existencia (...)*" 11.

Procesos de creación

Para Max Bill los contenidos de la obra de arquitectura no son algo que pueda añadirse superponiéndolo a una construcción elemental; deben formar una unidad indisoluble con la apariencia formal de lo construido evitando limitarse a un mero juego estilístico prefigurado. La obra creada debe transmitir el pensamiento de manera que éste sea directamente perceptible por los sentidos y ello se consigue en la medida en que la imaginación se adecua al pensamiento matemático. Este, pese a su innegable componente racional, contiene numerosos aspectos relativos a la concepción del mundo que remiten a todo aquello que traspasa los límites de la realidad visible. Según Max Bill, "Estas fuerzas que todos manejamos son el fundamento sobre el que descansa todo orden humano, están contenidas en todo orden cognoscible. La consecuencia a todas estas cuestiones consiste en haber aportado nuevo contenido al arte actual; no son formalismo, como se aduce equivocadamente; no son solo forma bella, sino pensamiento, idea y conocimiento convertidos en forma, es decir, no son sustancias presentes en la superficie, sino estructuras del comportamiento en correspondencia con la imagen que podemos hacernos hoy del mundo; pero no son representación, sino un nuevo sistema; transmisión de fuerzas elementales sensorialmente perceptibles" 12. Algunos de estos contenidos a los que se refiere Max Bill —en to-

13 / MAX BILL. *El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo*. Op. Cit. P. 261.

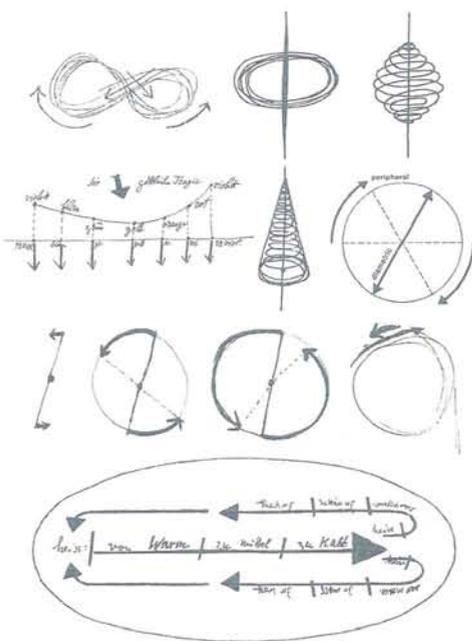
14 / KLEE. "Beiträge zur bildnerischen Formlehre, 1921-1922". Basilea-Stuttgart, 1979, P.170. Citado en RAINER WICK. *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza editorial. Madrid, 1986. Versión española de Belén Bas Álvarez. P.230.

tal sintonía con el pensamiento de Miralles— son: "El misterio de la problemática matemática, lo inefable del espacio, la lejanía o proximidad de la infinitud; un espacio que empieza por un lado y termina transformado por el otro, que a su vez es el mismo; la delimitación sin límites fijos, la diversidad que, sin embargo, forma una unidad; la uniformidad que se modifica por la sola presencia de un punto de fuerza; las vibraciones y superposiciones de partículas cromáticas colindantes; el campo de fuerzas compuesto de múltiples variables; las paralelas que se encuentran y la infinitud que vuelve a sí misma como presencia, y al lado, de nuevo el cuadrado en toda su solidez; la recta que no es turbada por ninguna relatividad, y la curva que en cada uno de sus puntos forma una recta" 13 (fig.12).

Según Klee, se comprenden e integran las leyes artísticas cuando ya se han 'percibido' las leyes funcionales y los principios estructurales de la naturaleza. Lo contrario sería la miopía de los academicismos esquemáticos que persiguen la tranquilidad de la rutina y la receta "segura" de lo oficialmente correcto, al abrigo de toda iniciativa y responsabilidad: "Estas equivocaciones llevan por sí mismas a la construcción. Rondan en las cabezas de asmáticos de pecho estrecho que dan leyes en lugar de obras. Que no tienen dentro de sí mismos suficiente aire como para comprender que las leyes solo deben constituir la base para que florezca sobre ellas. (...). Que las leyes son solo bases conjuntas para el arte y la naturaleza" 14.

Por su parte, Miralles, afirmará que el principio organizador basado en la lógica y las relaciones posibles proce-

11. Espirales de Paul Klee. PAUL KLEE. "Teoria Della forma e Della figurazione". Ed. Feltrinelli, Milano, 1959. Pp. 376 y 418.



11

dentes de esas fuerzas fundamentales de las que habla Max Bill o de las leyes estructurales de la naturaleza que comenta Klee, precede a las posibilidades de figuración y constituye la base de la búsqueda de significado inherente al propio acto constructivo. Para él, una vez avistados los posibles horizontes, los contenidos concretos emergen por sí mismos al operar en el propio contexto de trabajo, comenzando así un juego de decodificación-codificación casi infinito. Sin embargo, a diferencia de Max Bill, no deseaba apresar lo universal y lo absoluto, sino que perseguía mas bien una diversidad que le permi-

tiera desarrollar lo potencial, lo conjetural y lo múltiple, llevándole todo ello a articular una obra en total sintonía con la complejidad de la realidad.

El "nacimiento del mundo" al que alude al agrupar sus obras, asociado al concepto de movimiento infinito, está relacionado con esa forma de trabajar absolutamente pragmática y explorativa que constantemente quiere ir más allá de lo conocido, que desea traspasar el umbral que hace que cuando experimentamos su arquitectura, el carácter poético en ella entretrejado, emerja y nos emocione. Su búsqueda constante de nuevos referentes conceptuales para dotar de contenido al proyecto se centraba en numerosas concepciones contemporáneas procedentes de distintos ámbitos culturales, entre ellas: la poética del caos y el azar, el modelo sistémico, el apilamiento y el orden conglomerado de los Smithsonian, la sensibilidad psicológica de Asplund y Aalto, la fragmentación vinculada a los modelos del *puzzle* y el ajedrez, los experimentos estructurales literarios de Perec y Queneau, el juego dimensional como manifestación del mundo matemático fractal, la transversalidad disciplinar de los Eames y la estructuración por redes, pliegues o tramas superpuestas y rizomas de la filosofía de Guattari y Deleuze. Para éstos últimos, el concepto de caos —ligado a los de infinito e indiscernible— no es sinónimo de desorden sino de indeterminismo. Se corresponde más bien con la idea de un vacío que contiene virtualmente todas las posibilidades. Con este listado queremos destacar el anhelo del arquitecto por aprehender también, como parte del contexto reflejado en la obra, la dimensión del



15 / MAX BILL. *El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo*. 2G n°29/30. "Max Bill". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. Pp. 260-261.

16 / MARIO DE MICHELIS, MAGDALENA SCIMEMI y otros. EMBT. "Obras y proyectos. EMBT. Miralles y Tagliabue". Ed. Skira. Milán, 2002. P. 239.

17 / WILLIAM GONZÁLEZ V. Praxis Filosófica N°15. *Deleuze/Guattari: caos filosófico y control por el lenguaje*. Ed. Universidad del Valle. Cali, Colombia. Julio/Diciembre 2002. Pp.57 y P.48.

18 / WILLIAM GONZÁLEZ V. Praxis Filosófica N°15. *Deleuze/Guattari: caos filosófico y control por el lenguaje*. Ed. Universidad del Valle. Cali, Colombia. Julio/Diciembre 2002. P.50.

19 / JUAN MANUEL BONET. El País. Cultura. Entrevista con Max Bill: *En la Bauhaus la pintura era casi clandestina*. Viernes 20/2/2009.

20 / KLEE, *Schöpferische Confesión*, en KLEE, "Schriften-Rezensionen und Aufsätze". Ed. Christian Geelhaar. Colonia, 1976. P. 122. Klee. Citado en RAINER WICK. "Pedagogía de la Bauhaus". Alianza editorial. Madrid, 1986. Pp. 210-211. Versión española de Belén Bas Alvarez.

12. Variaciones de Max Bill, "15 variaciones sobre un mismo tema", / 2G n°29/30. "Max Bill". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. Pp.258-263.

pensamiento de su tiempo, integrando así en su quehacer aquellas ideas que le permitían llevar la práctica proyectual más allá de lo predecible. Ideó estrategias y herramientas para generar una arquitectura viva donde los acontecimientos y las probabilidades prevalecieron sobre la ciencia exacta y los objetos inamovibles, donde los horizontes posibles substituyeran a las trayectorias previstas.

Tanto Max Bill como Miralles, en su afán por mostrar lo indefinido, tejerán una red de variables esencial al plantear juegos de carácter matemático: "*La concepción matemática del arte de nuestro tiempo no es la matemática en sí; puede que apenas se sirva de lo que habitualmente se entiende por matemática exacta. Mas bien se trata de aplicar pensamientos lógicos a la figuración de ritmos y relaciones (...) Al igual que el principio de infinitud finita constituye un instrumento indispensable para el pensamiento matemático y físico, también es un recurso necesario para la creación artística*" (Max Bill) 15. Como recurso conformador de la arquitectura, para ambos arquitectos, la geometría y la matemática ayudan a comprender el contexto de trabajo y conducen la experimentación de nuevas posibilidades mediante variaciones y desarrollos. Esta búsqueda se centra en el conocimiento profundo que se halla en el concepto primigenio de lo infinito: "*Jugar con la escala de las cosas...y olvidarse de la escala de las cosas, para acordarse solo de las cosas*" (Miralles) 16. Para Miralles se trata de aplicar una lógica a la información, a los documentos y al material gráfico elaborado ensayando, a partir de unas cons-

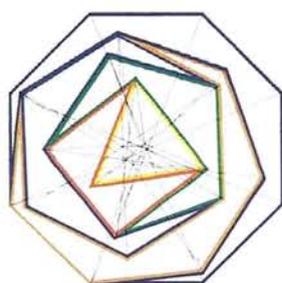
tricciones libremente escogidas, todas las relaciones posibles y las múltiples combinaciones que en un proyecto de arquitectura puedan darse.

Guattari y Deleuze afirmarán que las variaciones siempre son *modulares* y *procesales* pues se basan en la vecindad de conceptos facilitando la *evolución "aparejada"* anterior a la palabra. Solo la variación (también llamada "*cromatismo*") es capaz de decir el "*acontecimiento*" y permitir a los conceptos moverse —a través de resonancias que encadenan ideas— por el plano de lo infinito y lo indiscernible, por la dimensión de la propia vida, por ejemplo: "*el concepto de pájaro no se define ni por su género, ni por su especie, sino por la composición de sus posturas, sus colores, sus cantos, que son a su vez otros conceptos. Así el concepto de pájaro no es más que un "sobrevuelo" con relación a la heterogeneidad de sus componentes*" 17.

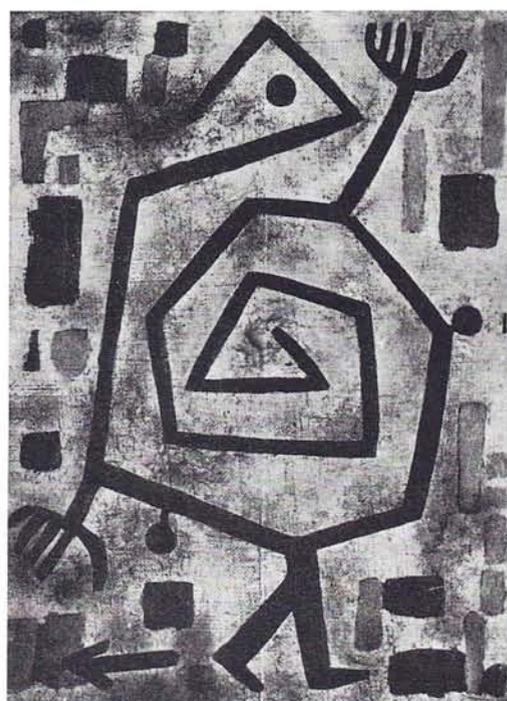
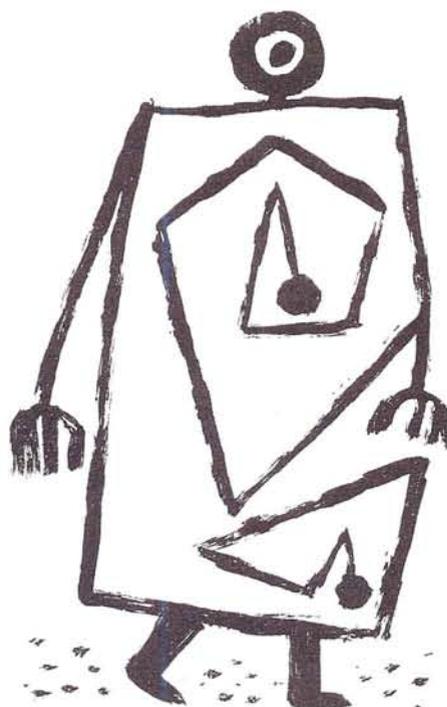
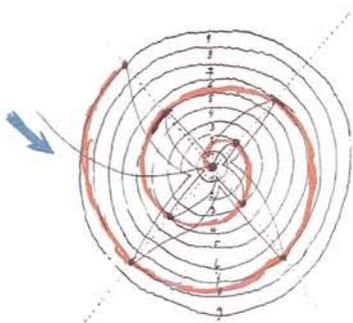
Para Miralles, la recreación constante de las variaciones y las combinaciones en el proceso de trabajo es el método idóneo para pensar la arquitectura. En un proceso de replanteo continuo, de ensayo y análisis infinito, ellas serán las que permitirán que los contenidos de la arquitectura vayan apareciendo y se vayan modelando según las sensaciones y los análisis que emergen progresivamente. A través de dichas variaciones, la libertad de creación es posible y la arquitectura adquiere su consistencia y densidad. Tal como escribe William González al describir el pensamiento de Deleuze/Guattari en la cita que encabeza este artículo, el acto de pensar es "convocar un movimiento infinito" de combinaciones de conceptos que no está sujeto a las limitaciones espacio-tem-

porales. El infinito muestra ahí su condición de absoluto, el "horizonte absoluto" que le corresponde como imagen del pensamiento.

El infinito, sin embargo, muestra también, simultáneamente, un "horizonte relativo" que va avanzando con el devenir: "*es como una serie de desplazamientos infinitos encajados unos en otros; por eso Deleuze/Guattari afirmarán, por fuera de toda metáfora, que el plano de inmanencia es ante todo fractal*" 18. Esta fractalidad será la que permitirá avanzar en el trabajo proyectual a partir de la combinación de diferentes modelos conceptuales, de analogías y referencias organizativas. Así, la retícula estructural o los fragmentos modulares de Max Bill, elementos regulares con los que experimentaba en el marco de la arquitectura, se transforman en Miralles en sistemas inestables e indeterminados en mutua interrelación: partidas de ajedrez y parchís, flores y ramos, fragmentos de ruina y collages... Durante el proceso, fuertemente afianzado en una dinámica interdisciplinaria, dialogante y relacional, se trabaja con todo el material simultáneamente; nada es casual, las cosas van encajando por resonancia como en un puzzle, encuentran su justo lugar y se desarrollan siguiendo una lógica inherente a ellas generando sus propios criterios de coherencia. También Max Bill hará un llamamiento a la importancia de esa coherencia interna de la obra definiendo el "Arte Concreto" como "*el arte hecho con sus propios medios, con los medios de la creación pura (...). Los colores vibran, los bordes de los colores vibran. Me interesa esa sucesión de vibraciones. Un cuadro, por su vibración, tiene una ra-*



Variación 14



zón de ser. Se produce energía sin que haya fuente alguna. La fuente son los colores, la contradicción o la armonía entre colores” 19.

Para Klee, la mejor manera de relacionarse con la naturaleza y sus leyes es a través de la claridad que da la abstracción entendida como la reducción de los medios plásticos. Así como antes se representaban los objetos que se veía o que se prefería ver sobre la tierra, la moderna abstracción permite derivar la atención hacia otras realidades latentes de las que lo visible es tan sólo una manifestación. En su conferencia “Sobre el arte moderno”, Klee comparó el papel del artista y la función del arte con el fluir de la savia en un árbol, que al ascender por el tronco desde las raíces, da lugar a la copa, una realidad visible que ha brotado de otra interior cuya estructura podríamos calificar de cromática en el sentido de Guattari y Deleuze. Klee propone al diseñador una práctica formativa en dibujo y pintura, que servirá para establecer contacto con las leyes que rigen esa otra realidad, mostrando esa vasta dimensión interior;

infinita e indecible, más allá de todo raciocinio: “La liberación de los elementos, su agrupamiento en subdivisiones combinadas, la descomposición y la reconstrucción del todo en diversas partes al mismo tiempo, la polifonía pictórica, la creación de la quietud mediante el equilibrio del movimiento, todo esto son cuestiones formales importantes, decisivas para los conocimientos formales, pero todavía no es arte en el círculo superior. En el círculo superior existe detrás de la ambigüedad un último secreto, y la luz del intelecto se apaga lastimosamente” 20.

Conclusión

El mensaje de Klee, Max Bill y Miralles, su visión, es absolutamente actual y muestra coherencia entre teoría y experiencia, entre pensamiento, vivencia y acción: la pedagogía del arte y la arquitectura no tiene sentido sin la práctica y el pensamiento interactuando y desarrollándose en el marco de un sustrato vital compartido también con las disciplinas humanís-

ticas. Sus testimonios gráficos, bocetos, diagramas, dibujos y bosquejos constituyen la manifestación de una estructura de pensamiento que va más allá de las limitaciones del lenguaje verbal y que, por tanto, es la más adecuada para enfrentarse a la complejidad inabarcable de la realidad.

La búsqueda de lo desconocido, de nuevas expresiones de los contenidos o del constante renacer –rehacerse– del proyecto y de la obra de arte, son formas diversas de expresar un único anhelo: recuperar en el propio trabajo la vivencia de lo inabarcable, la experiencia de un estado que nos lleva a la dicha de la existencia como totalidad, donde no rige el tiempo ni el espacio geométrico. Algo que en nuestro mundo tridimensional solo podemos aprehender integrando en nuestra acción el flujo constante del devenir en tanto que variación, crecimiento y transformación perpetua de acontecimientos. Reconocer para el proyecto la primacía de esa dimensión de la vivencia, donde el conocimiento intelectual y la percepción intuitiva se unifican espontáneamente,

es reconocer y evidenciar la naturaleza espiritual del acto proyectual.

Es difícil orientarse en el caos, en el océano de lo ilimitado; atraer lo desconocido y crear obras sensibles y arquitecturas con alma en interacción con la propia vida. Ese fue, sin embargo, el objetivo principal de Klee y también el de Miralles, que investigó esa forma de proceder fluida y abierta con total compromiso, hasta sus últimas consecuencias.

Para Deleuze y Guattari, la ciencia ha intentado eliminar la cualidad de lo infinito creando referentes y observadores parciales que lo ignoran, lo frenan o pretenden acotarlo para su control. Por su parte, la filosofía –al establecer también constantes universales– ha intentado contenerlo, tenerlo presente para comprenderlo a través de sistemas conceptuales. Tan solo el arte, por mediación de la naturaleza multidimensional de las sensaciones, es capaz de manejar y mostrar sistemas inestables de relación, lo infinito, el devenir de los acontecimientos...: *"El 'afecto' es el lenguaje del arte, es la potencia para producir, a partir de una materia finita una sensación infinita (el cromatismo pictórico, por ejemplo). El arte es capaz de 'volver a dar (redonner) lo infinito', a diferencia de la filosofía que lo cuida o lo vigila, o a diferencia de la ciencia que renuncia a él"* 21.

Lo que resulta esencial en Klee y también en Miralles es ese intento por incluir en su obra los fundamentos insondables de la Vida y la Naturaleza, reconociendo el papel imprescindible del arte, sin por ello renunciar a su vez a la filosofía o a las posibilidades que ofrece la ciencia.

Aunque las teorías de Klee parecían basarse en una poética de tipo personal, el Bauhaus, a pesar de algunas posturas disonantes, tuvo el acierto de incluir en su enseñanza una introducción a los fundamentos del pensamiento artístico tal como él la impartía en sus cursos, considerándola necesaria e irrenunciable como experiencia formativa previa a la actividad práctica del diseñador. También Miralles era consciente de este hecho y tanto en sus escritos, como en sus obras, se evidencia esta relación con el método artístico contemporáneo para que la Arquitectura sea también un acontecimiento vinculado a su tiempo, dinámico y en constante transformación. Desde de esta visión, profundizó en las leyes de formación del proyecto y en los procesos metodológicos que lo estructuran más allá de las apariencias, considerándolo un sistema abierto a todos los flujos y cromatismos posibles. Respondía así a su búsqueda de la comprensión consciente del proceso creativo, junto a otros referentes imprescindibles como el entorno cultural, las preexistencias físicas del lugar y las necesidades materiales del encargo.

Giulio Carlo Argan, en su escrito introductorio a la edición italiana de los cuadernos de Klee, insistirá también en la especificidad de esta investigación y en la necesaria consideración de la continuidad del proceso evolutivo de la cultura: *"Nada está más lejos de la mente del artista que el hecho de asumir que está realizando un trabajo científico; lo que es importante para él es especificar una dimensión o una perspectiva, reconocer los límites del espacio y el tiempo en los que la pro-*

pia existencia se manifiesta, tejer de nuevo la malla del universo desde el punto inicial de nuestro propio yo, con su voluntad de hacer y conformar" 22. "El valor cualitativo" de la obra *"solo se alcanza cuando el objeto o la forma producidos contienen toda la experiencia humana acumulada desde el inicio de los tiempos"* 23.

Los escritos y la obra de Klee, lo mismo que su labor pedagógica en el Bauhaus, fueron un esfuerzo por construir una visión del mundo en perfecta sintonía con su tiempo y su circunstancia. Posteriormente, el organicismo y las utopías de los años sesenta significaron un avance de la arquitectura en sincronía con los nuevos conocimientos sobre la mente humana y en particular, sobre el subconsciente; así, en el terreno del arte y la cultura, la cuestión del significado y el papel del lenguaje, la imagen, el medio y la comunicación ocuparon por un tiempo el centro del debate.

Actualmente, y a pesar de esos avances y otros posteriores en las ciencias y las tecnologías, desarrollados a partir de los descubrimientos de principios del siglo pasado, se diría, paradójicamente, que se mantiene aún el antiguo conflicto entre la vieja concepción jerárquica y mecanicista del mundo –basada en la fragmentación analítica de los conocimientos– por una parte, y la nueva visión filosófica y científica que entonces emergió; en ésta importa el movimiento y las relaciones entre los objetos, la consciencia de la unidad del universo como sistema interconectado y la imposibilidad real de la autonomía operativa de las diversas disciplinas. A pesar de su innegable constatación empírica, la físi-





ca cuántica y la relatividad, el psicoanálisis, el papel determinante del inconsciente y su repercusión en corrientes artísticas como el cubismo, el surrealismo y el dadaísmo son, para muchos, en el campo de la creación y la pedagogía del arte, meras curiosidades y materias especializadas reservadas a los estudiosos y totalmente ajenas a las leyes que gobiernan su pensamiento y su praxis cotidiana.

Autores como los aquí tratados, que trabajan y comparten sus conocimientos en sintonía con el tiempo y la circunstancia que les toca vivir, han sido y son considerados todavía por una buena parte de sus contemporáneos, como personajes excéntricos desconectados de la realidad; a ellos sin embargo, debemos el impulso y la inspiración que siguen produciendo las más lúcidas aportaciones al proceso continuo de conocimiento, interpretación y transformación de nuestro entorno. En realidad, la obra de determinados arquitectos actuales como Enric Miralles, si la observamos desde la perspectiva de esa evolución, puede entenderse encuadrada en la tradición de la puesta en práctica y la actualización de los mismos principios que en el siglo pasado sustentaron la revolución moderna. Algunos de estos temas, teorizados por Klee, aparecen en Max Bill y son reutilizados y desarrollados en la obra de Miralles. El episodio que hemos relatado y analizado sucintamente en estas breves líneas, ejemplifica y permite entender qué tipo de procesos se hallan detrás de la producción de unas determinadas arquitecturas, así como su ubicación en el contexto histórico. Muestra también, una visión actual del

papel que ahí juega el empleo del dibujo, el modelo y la imagen, así como de la utilización tentativa y reiterada de bocetos y montajes conceptuales diversos que permiten maniobrar adecuadamente en esa fase inicial –y crucial– del proyecto.

Para cerrar esta reflexión, nada más apropiado que citar una vez más las palabras de Argan a propósito del legado de Klee –que aunque escritas en 1959, se mantienen plenamente vigentes:

Debemos intentar alcanzar el nivel de la prefiguración, la agonía de una muerte que ya hemos sufrido sin la cual no es posible una existencia o experiencia completa (...).

El mundo de las cualidades que se nos muestra a medida que descendemos a las profundidades del inconsciente no es el mundo de las formas establecidas, ya muertas, sino el mundo de la forma naciente, de la formación, de la gestaltung: es el mundo de las relaciones orgánicas infinitas que se forman en encuentros reales y se miden por la fuerza efectiva que desarrolla cada imagen en su condición particular de tiempo y espacio.

Y puesto que a partir de ahora ya no será posible distinguir entre un objeto real y uno imaginario, porque cada una de sus imágenes será un momento de experiencia y vivencia, esa imagen dejará de ser representación inmóvil y aislada para pasar a mantener una condición vital y quasi material 24.

