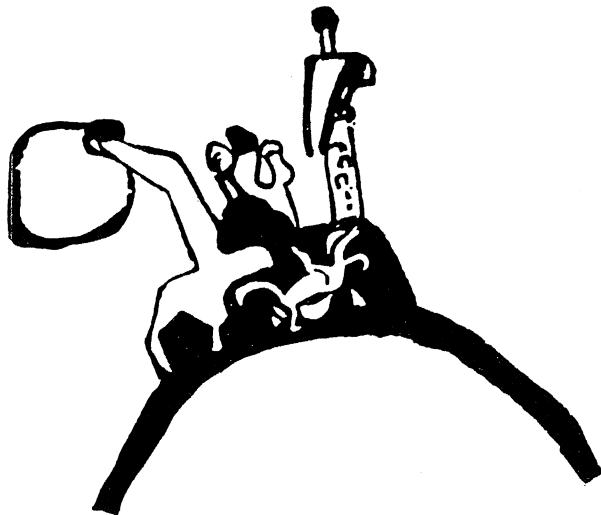


ELEMENTOS DE COMPOSICION: UN TEXTO APROXIMATIVO

Por FERNANDO BLANCO GUERRA
Profesor de la E.T.S.A. de La Coruña



«El hijo de Dios fue crucificado, no es vergonzoso porque es vergonzoso, y el hijo de Dios murió, es todavía más creíble porque es increíble, y después de enterrado resucitó, es cierto porque es imposible».

(Lezama Lima)

Concebida la materia «Elementos de Composición» como iniciación a Proyectos, como Proyectos cero, se hace ya necesaria una exposición de intenciones al igual que una narración de las experiencias obtenidas a través de varios cursos de ambiciosa intencionalidad, intencionalidad dirigida básicamente a despertar la conciencia del discurso proyectual, a definir el proceso lógico previo y conducente al salto plástico, ese quiebro en el vacío que ligaría lo literario con lo lírico, lo narrativo con lo proposicional, la observación con la intervención, digamos.

LA MANERA

Se han ido construyendo los cursos simultaneando una acción teórico-informativa (proyecciones, charlas sobre soportes de imágenes de obras maestras o de interés parcial) ilustradora de los ejercicios prácticos que se conciben de menor a mayor complejidad a lo largo del curso. Así, los primeros trabajos se plantean como una definición del término «elemento» en Arquitectura haciendo concurrir dos enfoques: el abstracto, cuya calificación ya encierra un significado sintético —hablo de punto, línea, plano, forma, espacio, tiempo...— y el concreto o material —columna, muro, suelo, macizo, hueco...—, al mismo tiempo se definen las cualidades o atributos de dichos elementos, masa, peso, volumen, forma, límite, borde, textura.

Definición que es el germen del verbo, del cómo relacionarlos a partir de sus características plásticas —alto, bajo, grande, pequeño, horizontal, vertical, pesado, ligero, claro, oscuro, estático, dinámico, concéntrico, excéntrico, frontal, central, axial..., de modo que se anuncie ya la composición como relación, como mínima mecánica —movimiento, giro, desplazamiento, equilibrio, adición, semejanza, contraste, simetría, ritmo, articulación, traslación, yuxtaposición, fragmentación...—, se entra entonces en el proceso de construir ejercicios montados a partir de obras concretas enfocadas a desarrollar un proceso de análisis, interpretación, comentario e intervención.

El ejemplo más claro de esta idea serían los temas de aplicación o transformación de obras dadas o bien las versiones de unas



arquitecturas con el lenguaje de otras, lo que ya introduce asuntos de estilo, aproximaciones al método, el dichoso método particular de cada maestro, cuyo descubrimiento aproximado es la única evidencia de que disponemos capaz de generar un discurso a partir del análisis profundo de un soporte dado sobre el que se ha de intervenir. Dicho análisis consistiría en aislar los elementos materiales y espaciales, establecer su jerarquía de valor en función de las tensiones y fuerzas que tiene en sí y las tensiones y fuerzas que generan al relacionarse, ideas inicialmente tomadas a partir de la concepción de una estructura formal como un conjunto de elementos o partes relacionadas entre sí —Gestalt— lo que hace preciso una definición básica del concepto «elemento». Se recurre así al soporte teórico de Kandisky en sus cursos de pintura de la Bauhaus donde, con la sin par compañía de Klee, construyó una teoría espiritual del arte que abrió nuevos caminos de metodización de las disciplinas plásticas, aproximándola a la música que, como resultante de un proceso ordenado y lógico previo a la obra, sigue siendo la manifestación humana del hombre occidental más avanzada en el sentido pedagógico toda vez que el salto hacia la libertad, hacia la creación, pasa por los previos de toda una estructura lógica y coherente que es capaz de llegar a concretar ortodoxamente el término «Armonía».

Así con Kandisky, el «elemento» se concebía como la forma liberada de sus tensiones —concepto externo— y también el «elemento» como la tensión que habita esa forma —concepto interno—. De esa manera, el punto como mínima forma temporal, sería el puente esencial entre palabra y silencio en esa idea abstracta, aunque también sería el resultado de la intersección de varios planos concurrentes; el punto estaría constituido exclusivamente por tensión ya que carece de dirección alguna. La línea combinaría tensión y dirección al ser punto en movimiento, apareciendo el plano como soporte.

La fuente primaria de toda la línea es la fuerza, que origina movimiento. El choque de la fuerza con la materia introduce en ésta lo viviente, que se expresa en tensiones.



«Las tensiones inherentes de los elementos son fuerzas estáticas que esperan encuentros que les permitan formarse activas, dinámicas... Estas tensiones simples y primarias de un elemento a otro... crean el ritmo... el ritmo define la obra... pero éste no es una repetición más o menos simple, sino la composición de las tensiones entre elementos = la composición de las relaciones».

El mínimo para conseguir una tensión es la presencia de dos elementos relacionados, el comienzo del verbo por medio de dos procesos: la construcción como ensamble de elementos y la composición como establecimiento de la armonía interior de las tensiones obtenidas al conseguir poner de manifiesto las resonancias relativas.

Esto en cuanto al análisis del soporte que conlleva las ideas de interpretación y comentario. Es entonces cuando aparece el tema de la intervención, la aportación del alumno al soporte dado. Se procura proponer temas de intervención que contengan una buena dosis de variables que puedan incluso aparentar ser contradictorias entre sí de modo que el alumno se ejercite en poder llegar a concretar cual es el problema a resolver. Y el problema a resolver no será por ejemplo que la escalera a añadir al Pazo de Raxoy suba y sirva a Presidencia sino que lo haga de acuerdo a la jerarquía de elementos que se ha debido establecer en el proceso analítico previo, en lugar tan complejo y denso.

La novedad «antiacadémica» o alógica, llamémosle, residiría en el acento especial o desconcertante que cada ejercicio quiere tener: la muletilla de provocación capaz de generar un enfoque dialéctico que complete todo el abanico de posibilidades partiendo de las más contradictorias enfrentadas. «Enfrentar dos palabras de sonido semejante pero de sentido diferente y encontrar entre ellas un puente verbal» decía R. Roussel a propósito de como había escrito algunos de sus libros. Sería, con Penela, «el intruso», el visitante sorprendente y fuera de lugar que altera la convención, el ojo tierno y cruel del niño que desnuda la apariencia ante el horror de la parentela, lo inesperado.

Y ese acento de humor, sorpresa, contradicción y violencia se entiende como fórmula capaz de provocar la atención y la pasión necesarias para desarrollar un proceso, un discurso genérico iniciático «el discurso» aplicable a cualquier tema, el «arte de proyectar en Arquitectura». «Sería algo próximo a la idea de apoyatura musical, un hecho a un tiempo melódico y armónico por el que la voz cantante, en lugar de dar por sí la nota esperada conforme a la lógica de la forma y requerida por la armonía, aparece primero como disonancia» (Shombérg).

«La ciencia actual se funda en el principio de inducción: La mayor parte de los hombres han visto, las más de las veces, tal fenómeno preceder o seguir a tal otro y concluyen de ello que será siempre así... En lugar de enunciar la ley de caída de los cuerpos hacia un centro ¿por qué no preferir la de la ascensión del vacío hacia una periferia, formando el vacío como unidad de no-densidad, hipótesis mucho menos arbitraria que la elección de la unidad concreta de densidad positiva «agua»?

(Alfred Jarry; hechos y dichos del Dr. Faustroll)

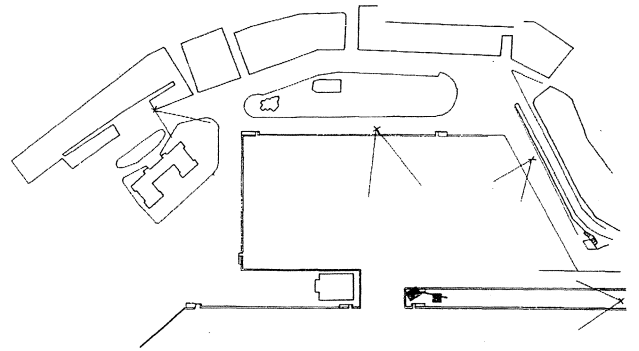
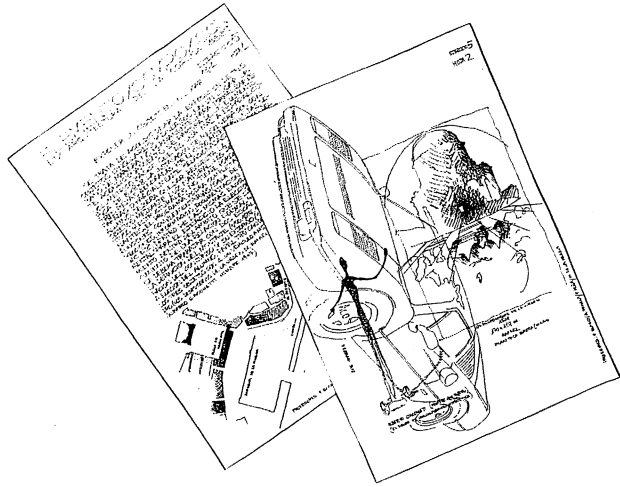
Esa ley inaprensible de que hablan los grandes iniciadores de las vanguardias de este siglo se plantea a partir de la idea de la «necesidad interior», ese ansia de reconocerse en la obra, la simpatía, la entropía,... la confirmación de que una estructura formal está «terminada», con sentido; que pueda ser una obra de arte en el difícil intento de fusión de lo exterior y lo interior, lo objetivo y lo subjetivo, el yo y el nosotros, el yo y el tú, la máxima contradicción humana. Y, claro, ese reconocimiento hacia la emoción presupone un sujeto cultivado y capaz, un nivel de lectura correcto, una capacidad.

«Todo el mundo puede realizar un ejercicio de armonía pero casi nadie puede crear una obra de arte y ni siquiera comprenderla». Eso supone la existencia de dos tipos de aprendices: los que van a «crear» y los que no. ¿Cuáles serán? Indeterminable, pues la vida da muchas vueltas en este oficio por lo que lo de trabajar hasta lo «correcto» no debe limitar el intento de tender siempre hacia lo «bueno» aunque sea su premio necesario.

Lo correcto: Escala, proporción, tamaño...

Lo bueno: La aportación que se supone invencionada.

- | | |
|-----------------|---|
| W. Kandisky | — Punto y línea sobre el plano: Barral Labon
— De lo espiritual en el arte
— La gramática de la creación
— Cursos del Bauhaus. Alianza Forma |
| Arnold Shomberg | — Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario: Alianza Música. 34.
— Armonía. Real Música. Madrid |
| Paul Klee | — Bases para un estructuración del Arte |
| Lezama Lima | — Paradiso, Esfera e imagen |
| Gyka | — El N.º de oro |

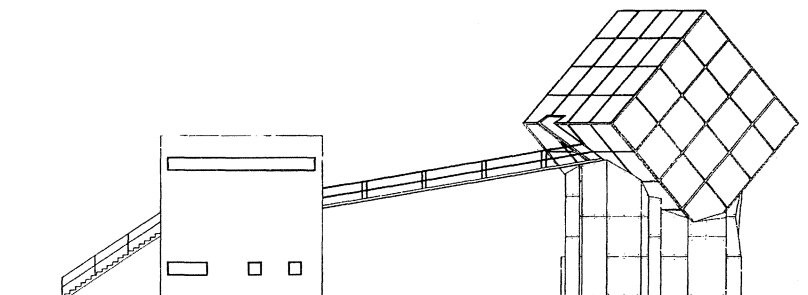
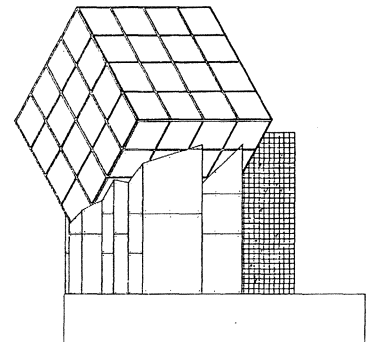
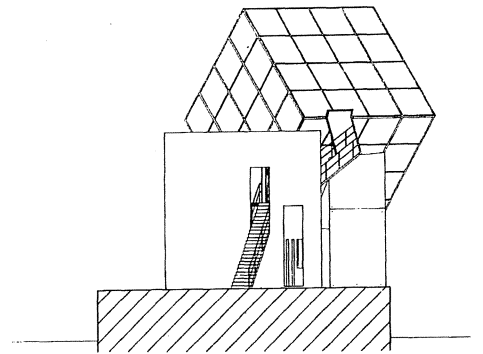


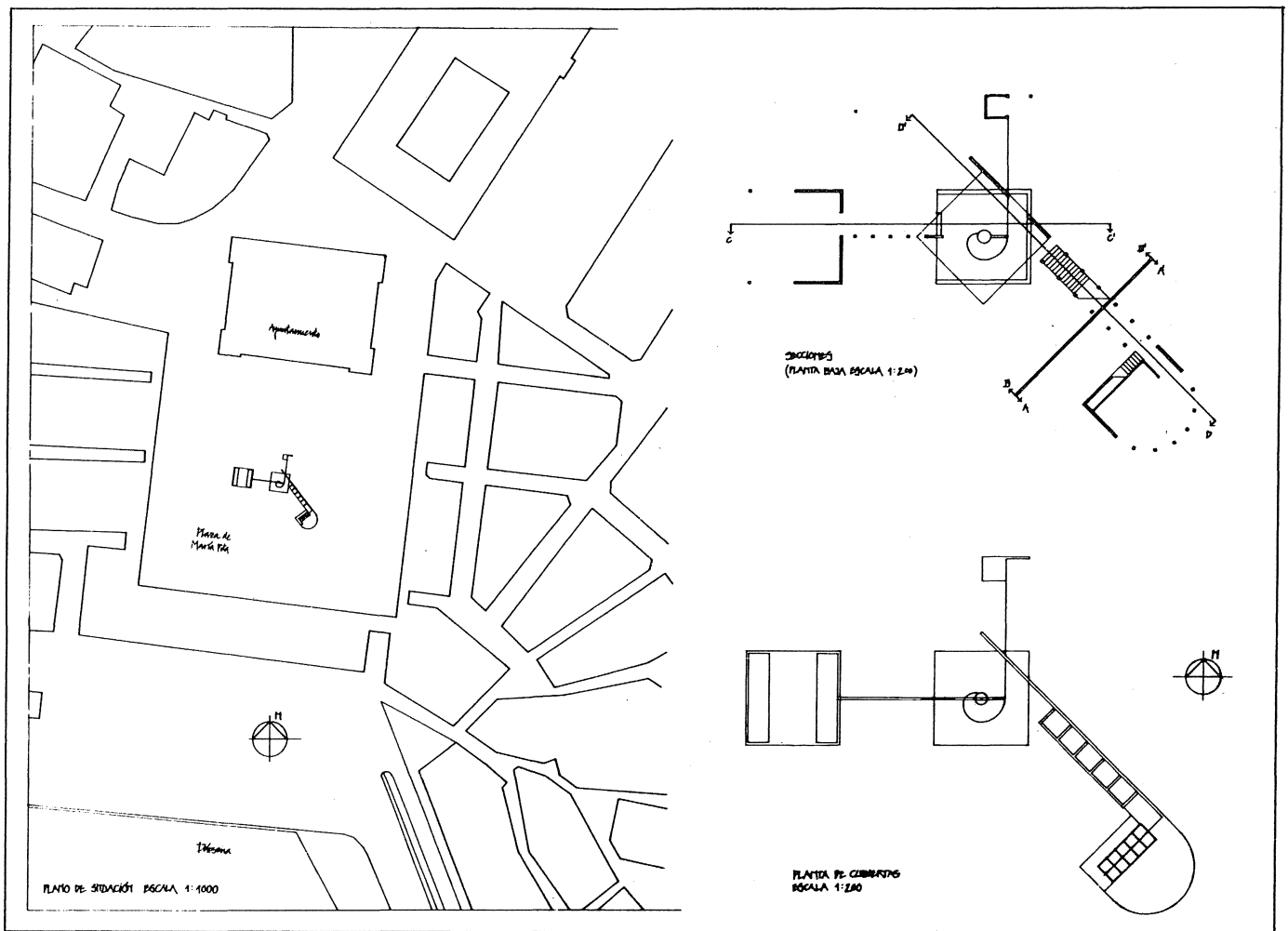
EXPONER UN OBJETO EN UN LUGAR

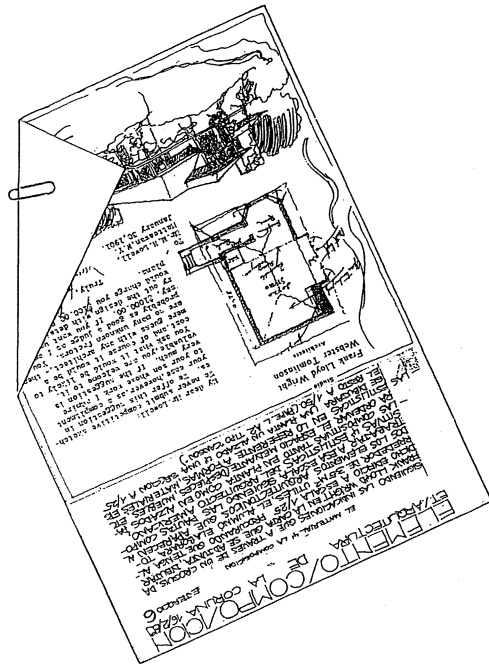
Se trata de acondicionar la exposición de tres objetos singulares y diversos en un lugar urbano de manera no permanente. Para formalizar este acondicionamiento se partirá de un elemento volumétrico básico que es una macla espacial cúbica...

Ejercicio n.º 5. Curso 88-89.

Alumnos: Juan C. Asensi, Oscar Franco Fernández, M. Luz Roldán González..





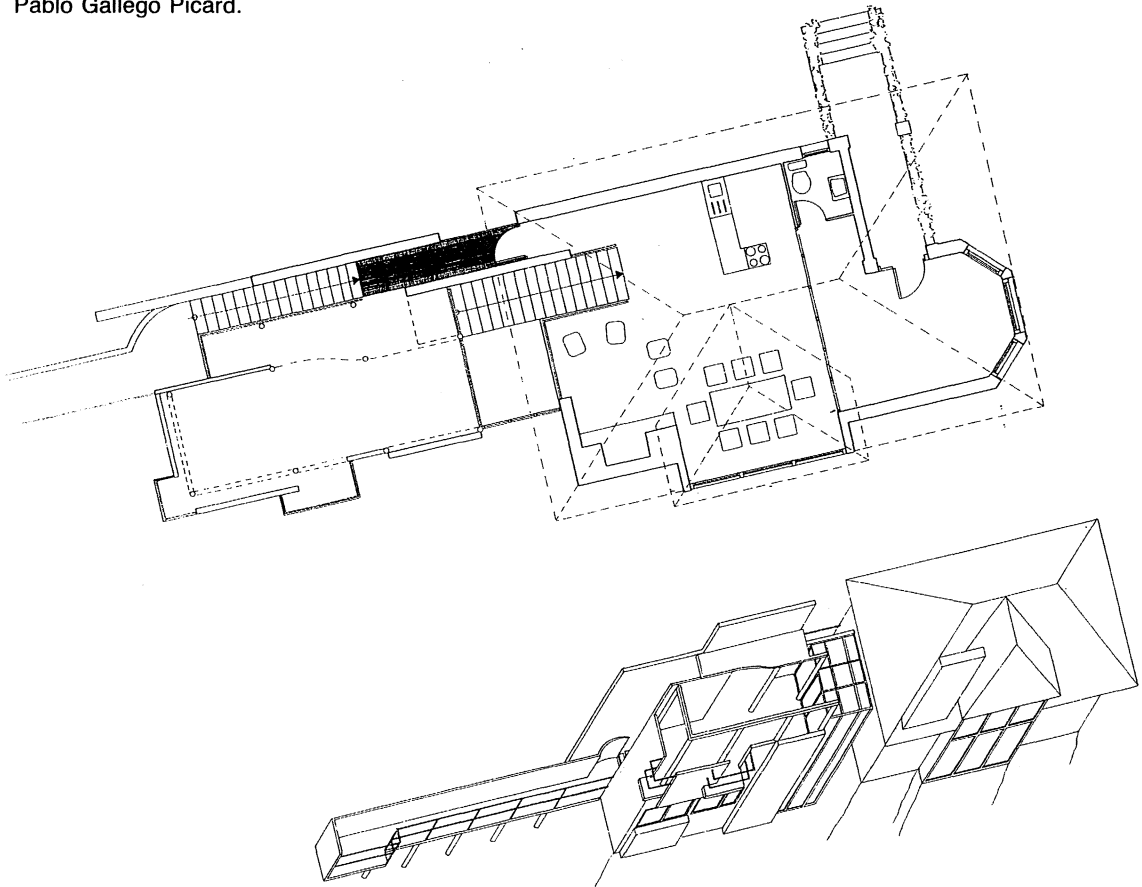


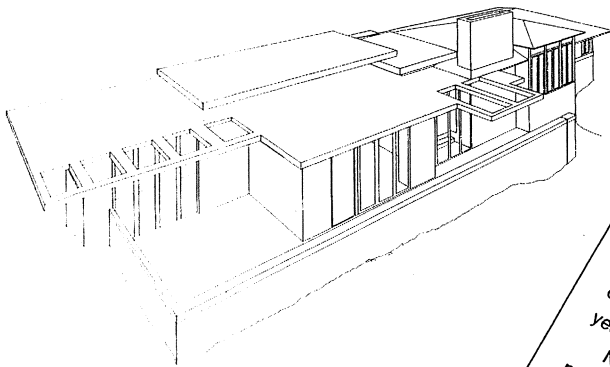
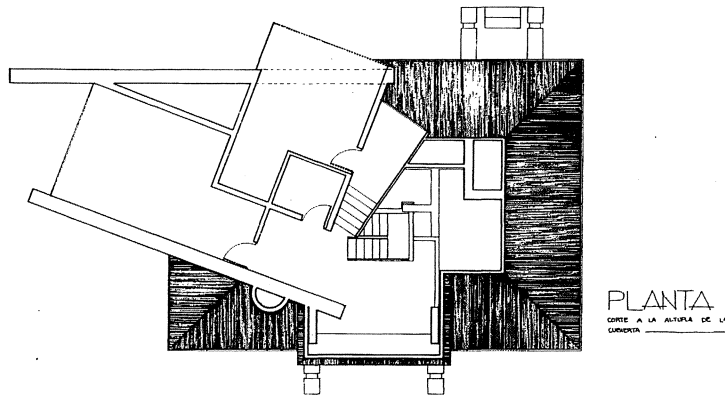
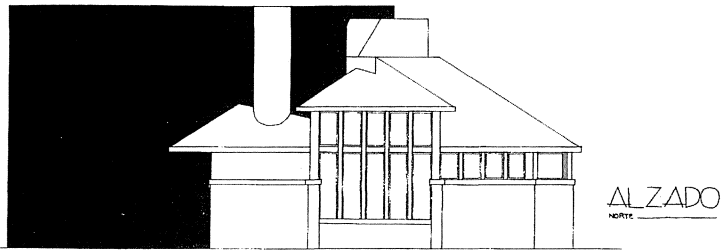
EL MATERIAL Y LA COMPOSICION

Siguiendo las indicaciones que a través de un croquis de Frank Lloyd Wright en la carta que se adjunta, dibujar dicho edificio... el alumno elaborará todos los elementos arquitectónicos...

Ejercicio n.º 6. Curso 88-89.

Alumnos: Ramón García Martínez, Juan A. Caridad Graña, Pablo Gallego Picard.





En realidad los sonidos no son otra cosa —mirándolos clara y fríamente— que una forma especial de vibraciones del aire y como tales hacen efecto sobre el órgano del sentido correspondiente, sobre el oído. For una manera especial de combinarlos provocan ciertas impresiones artísticas y, y si se permite decir, espirituales. Pero como esta capacidad no es inherente a cada sonido por sí mismo, tendría que ser posible provocar tales efectos con algunos otros materiales y bajo ciertas condiciones; tratándose como los sonidos, pero sabiendo unirlos en formas y figuras, sin negar con ello su sentido material, pero *independientemente* de este sentido después de haberlos medido, de modo parecido a los sonidos, en el tiempo, la altura, la anchura, la fuerza y muchas otras dimensiones; si se supieran relacionar entre sí, correspondiendo a leyes más profundas, de lo que son las leyes del material. Según las leyes de un mundo construido por su Creador según el tamaño y el número. No puedo afirmar que creyese posible realizar este propósito por el camino «arduo». Pues realmente los medios de la escena no son sonidos y sería una simple arbitrariedad el que se quisiese construir, por ejemplo, una escala de la mímica o un ritmo de la luz. Tal experimento sólo podía aventurarlo alguien que tuviese confianza en su sentimiento hacia la forma y que pudiese decirse a sí mismo que, como quiera que estén compuestas las ideas a representar, está seguro de poderlas pensar; que estuviese seguro de poder controlar los sentidos a representar en contra de los que sublevan. Pero teniendo esa confianza, se puede uno dejar llevar, sin teoría, tranquilamente, por lo seguro de arte se ha dado en llamar, yo no sé por qué, el expresionista; pero seguro que no ha expresado nada más que lo que habla en él. Yo también le he dado un nombre, pero éste no se hizo popular. Pero no decírolo en voz alta, ya que todo esto está prohibido hoy en día por romántico. Pues mientras que aún no se pueden poner de acuerdo ni siquiera sobre la importancia de Mahler, por ejemplo, mientras que ni siquiera se puede comprobar si Schiller fue un poeta tan grande como Goethe.... ya se ha constatado claramente que el tiempo del romanticismo duró hasta noviembre de 1918 y que todo lo escrito hasta entonces hace mucho que se ha quedado anticuado.

Texto de Arnold Schoenberg

COMPOSICION Y FRONTALIDAD

En el frente que se da, el alumno debe cerrar el hueco de 9 m. que queda, con un edificio, del que nos interesa fundamentalmente el diseño de su fachada. A un lado se sitúa la casa Stein y al otro alguno de los edificios de la ciudad de La Coruña, de fechas inmediatamente anteriores...

Ejercicio n.º 3. Curso 88-89.

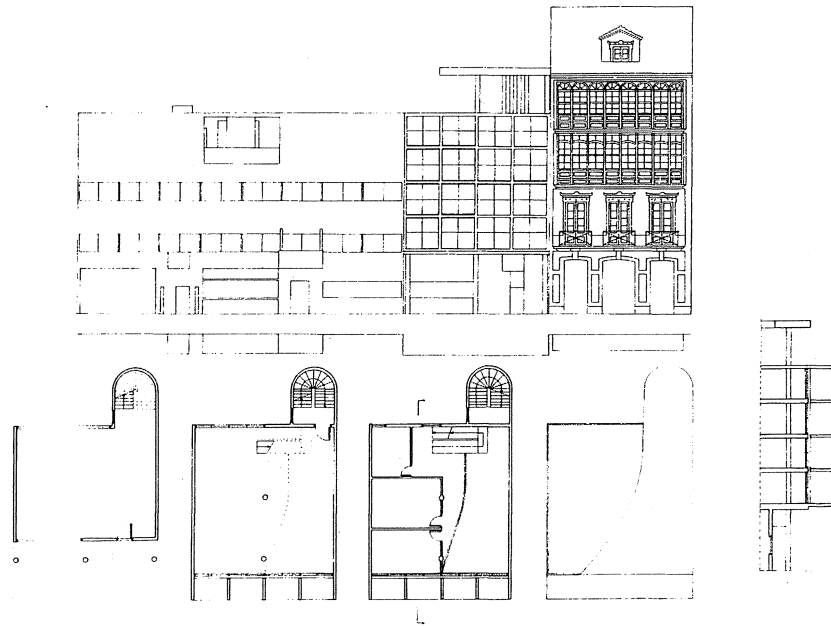


Fig. 18.—PILAR AGENJO PORTILLO.

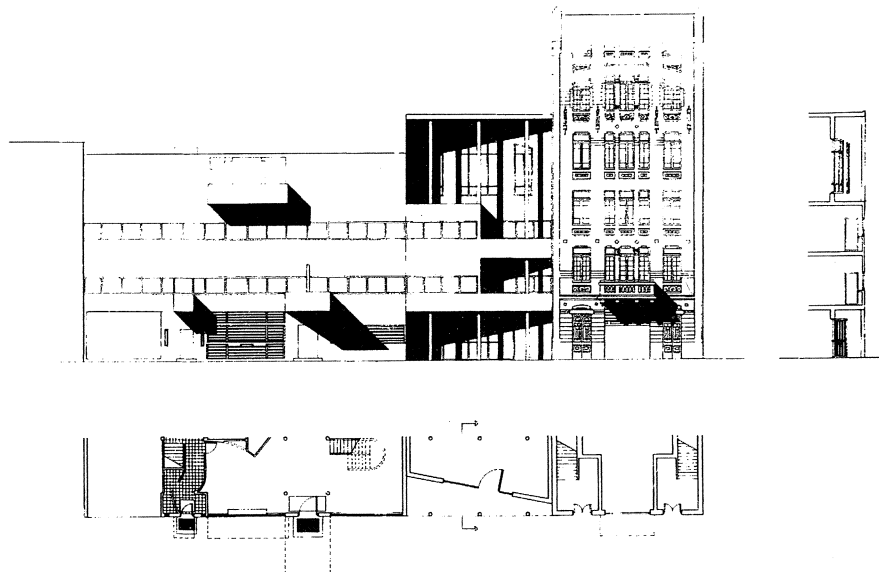


Fig. 19.—JOSE ANGEL CARREIRA.

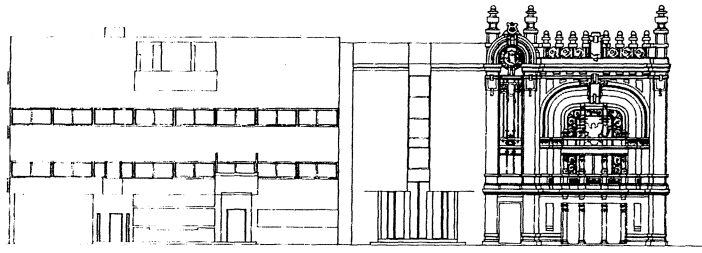


Fig. 20.—JUAN ANTONIO CARIDAD GRAÑA.

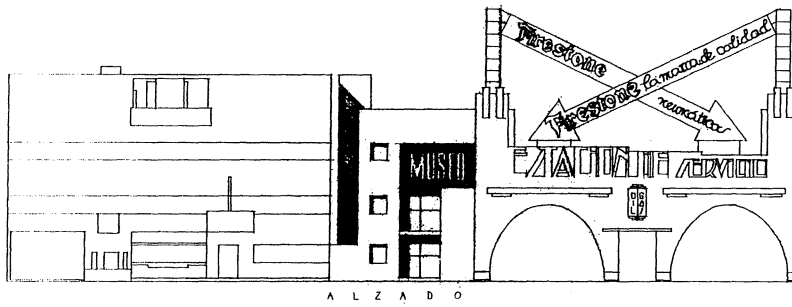
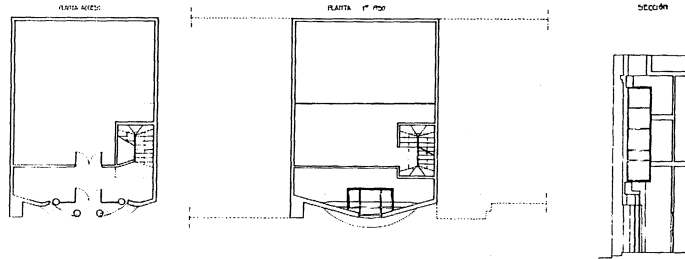


Fig. 21.—JOSE MANUEL SUAREZ SANCHEZ.

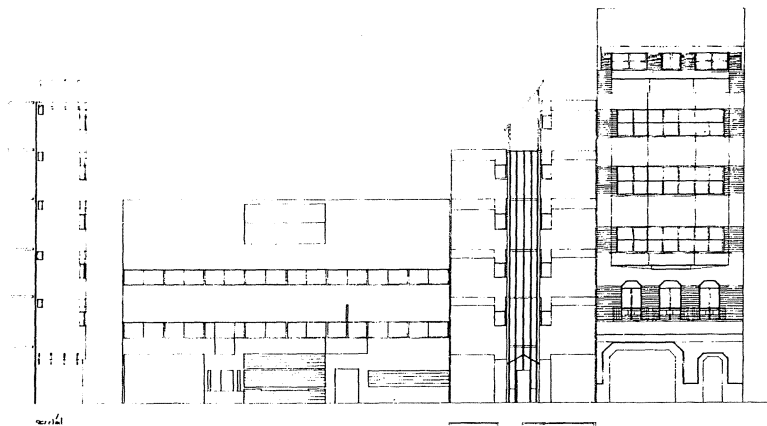


Fig. 22.—PILAR BERTOLO CASTRO.

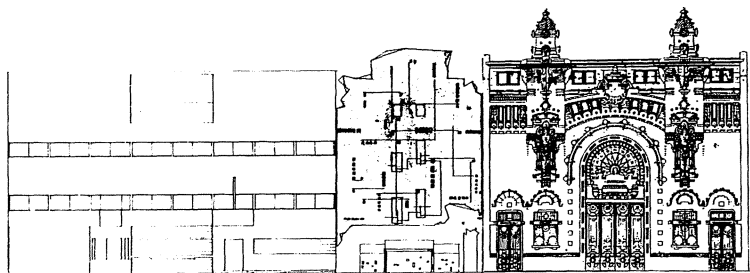


Fig. 23.—PILAR BERTOLO CASTRO.

TIEMPO SIN LUGAR

Trabajando dentro de la consideración específica del carácter histórico de la Arquitectura, el alumno elaborará un lugar de culto universal que pueda responder a todas las creencias posibles...

Ejercicio n.º 4. Curso 89-90.

Alumnos: José Ramón Rodríguez Varela, Alfonso Salgado Suárez, Mercedes Ruiz Tova.

