

Grez, Marcelo
Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
marcelo.grez@gmail.com

¿Qué es un edificio en términos concretos? Es la pregunta que expone el profesor de arquitectura al curso introductorio sin habérsela respondido a sí mismo; la que surge en la mente del proyectista ante la hoja en blanco, y en cada formulación teórica que sobre arquitectura se ha hecho; es la que responde con cada nuevo edificio construido la empresa inmobiliaria, e intuitivamente quien con tableros y cartones, al margen de todo lo anterior, necesita únicamente proveerse algún cobijo con urgencia. En definitiva, no hay una única respuesta. A menos que «concreto» se escriba entre comillas. En rigor ontológico, lo concreto de una cosa, así sea de una repetible, es la individualidad que posee, que se siente, ve, toca y ocupa un espacio. Cuando las cosas se vuelven instrumentos sociales, sin embargo —y todas las artificialmente creadas lo son—, poco vemos de ellas en concreto, salvo que son la transitoriedad de conceptos en desarrollo que se vuelven fines en sí mismos, y objetos de deseo. Cabe entonces la pregunta: ¿se naturalizan las cosas al socializarse o se desnaturalizan? ¿hace falta una re-naturalización y de cuáles de ellas? Son cuestiones que, cruciales en la filosofía respecto a la existencia misma, y en arte respecto al objeto, proponen abrir constantemente el diálogo entre lo concreto y lo abstracto de las cosas desmontando, por así decirlo, el concepto de ellas tal como ha devenido en lo social, para proponerlo siempre de otra manera, en singularidad. Se lo ha preguntado a sí misma muchas veces la arquitectura respecto al edificio, que dicho sea, parece ser el último artefacto técnico susceptible de tal des-ensamblaje; por ejemplo, cuando Robert Venturi y sus colaboradores, basándose en las prácticas especulativas de la arquitectura comercial, procedieron a separar los elementos puramente pragmáticos de los simbólicos; o cuando Aldo Rossi, al catalogar las partes esenciales de una arquitectura genérica construyó con combinaciones de ellas, una serie de edificios individuales en los que el observador pudiese efectuar fácilmente el movimiento inverso de separarlas.

Todo y parte

A todas las cosas que vemos ocupar un lugar, en continuidad con lo que las rodea, puede llamárseles «concretas». Alzo la vista, veo una silla, y puedo acordar con otro que se trata de una verdad de tipo fáctico, «experimentable por la sensación» (Ferrater Mora, p.630). Pero ¿con qué instrumentos el ebanista procedió? ¿Intervino en su talla y ensamble algún proceso industrial? ¿Es el que exhibe su color natural o un tinte? ¿Está hecha de madera o es sólo una simulación convincente? No lo se; me sirve y es cómoda, y esas escasas propiedades me bastan.

Abandono el asiento de la plaza y conservo por unos instantes el recuerdo muscular de su forma presionando mi cuerpo. ¿Eran sus ornamentos geométricos o inspirados en formas vegetales; de qué color oscuro estaban pintados y bajo cuántas capas de pintura sucesiva se ocultaba la finura y las aristas de sus detalles originales? Son datos que la concreción del asiento se reserva. Se que la columna de humo que asoma en el horizonte es concreta, y sin exigirle más detalles por el momento, la anexiono inmediatamente a la categoría de los incendios, de las tragedias cotidianas. Lo mismo sucede cuando observo el semblante triste de un desconocido; aunque no sospeche siquiera la unión de factores de la que deriva la pulsión, experimento su tristeza como algo concreto, porque mi propio rostro ha exteriorizado así alguna vez el sentimiento, y creo reconocerlo.¹

Cada cosa concreta es así, objetivamente, un **todo** dado por la agregación de una multitud de **partes** que se corresponden en una relación individual cuyo espacio no puede ser ocupado ya por otra cosa; pero como ese todo no es aprehensible, lo concreto queda constituido, desde la mirada del sujeto, por esas propiedades de ello que sus sentidos logran reconocer como partes de su propia realidad.²

¹ José Ortega y Gasset separaba la idea de la tristeza de la particularidad del sentimiento vivido. «La tristeza en general — apuntaba— no es triste. Lo triste, lo horriblemente triste, es ésta tristeza que yo siento en éste instante. La tristeza en cuanto vida, y no en cuanto idea general, es algo concreto, único, individual» (1995, p.103). Pero la tristeza sentida posee alguna propiedad que depurada yace en la palabra «tristeza», así como en el rostro de la persona triste, justamente al modo en que Berkeley definía las ideas generales, como «ideas particulares que se hacen generales por convertirse en un signo; pero no un signo de algo abstracto y general, sino de todas las ideas particulares a las cuales la idea general puede aplicarse».

² En Aristoteles, lo concreto es lo que primero se nos manifiesta claramente; los conjuntos más mezclados cuyo todo es lo más cognoscible por la sensación; es lo compuesto, lo complejo, lo multifacético (I, 7, 190 b 6). Así, un árbol, un hombre, un ladrillo son, en su completitud material, entidades concretas. Etimológicamente «el termino griego σύνολος, que se traduce por “concreto”, significa, literalmente, “con todo”, es decir, “todo junto”, o “entero”, “completo”» (Ferrater Mora. p.630). Por su lado, el latín *concretum*, que es el sustantivo que corresponde a *concreresco*, «significa literalmente “formarse por agregación”, “hacerse espeso”,

¿Y qué hay de lo abstracto? Por contraste, lo abstracto ha de ser lo que no pueda reconocerse ni sentirse como constitutivo de la realidad. Desde un punto de vista pragmático, como lo señaló Dewey (p.150), si «las cosas se nos presentan concretas en la medida en que son, o bien medios directamente usados o bien fines directamente apropiados y disfrutados», se nos presentan abstractas cuando se han aislado como fragmentos en el pensamiento. Es abstracto un pensamiento informe, o una pintura cuya aparente falta de sentido se atribuya a algo que el autor separó de la realidad y transfiguró a tal grado que cerró la posibilidad de que el observador restableciese de vuelta al mundo de lo conocido. Como señalara Ludwig Feuerbach, el de lo abstracto se transforma en el reino de «todo lo que no entendemos y de lo que no somos capaces».

Pero más allá de la idea general de que concreto y abstracto son opuestos, abstraer se entiende como la «acción y efecto de separar conceptualmente algo de algo». Así, cuando alguien, para poder entender algo como concreto pone «mentalmente aparte» (Ferrater Mora. pp.25-26) algunas de las propiedades, lo que está haciendo es abstraer.³ Tal como fue señalado por Aristóteles, y más recientemente por los empiristas y existencialistas asociándolo a una fenomenología del ser, fuera de lo sensible ninguna cosa podría existir de forma autónoma.⁴ La más general de las ideas tendrá siempre su origen en una experiencia concreta; y de vuelta, lo concreto sólo puede ser comprendido porque se le reconocen propiedades que ya han sido abstraídas previamente de otros concretos. El dialogo entre lo concreto y lo abstracto, entre el *todo* y la *parte*, pasa a entenderse así como el modo único de intercambio posible entre un observador y cualquier materia sensible dispuesta ante él. Se trata de un intercambio en sentido estricto porque, tal como lo señaló Merleau-Ponty, lo que un observador percibe no es una

«endurecerse»» (Ferrater Mora. p.630). Según el Diccionario de la Real Academia Española, «concreto» tiene las siguientes acepciones: «1. (adj.) Dicho de un objeto: considerado en sí mismo, particularmente en oposición a lo abstracto y general, con exclusión de cuanto pueda serle extraño o accesorio. 2. (adj.) Sólido, compacto, material. 3. (adj.) Preciso, determinado, sin vaguedad. 4. (adj.) Dicho de una cosa: que resulta de un proceso de concreción»; y «concreción», del latín *concretiō, -ōnis*, es definido como: «2. (f.) Acumulación de partículas unidas para formar una masa. 3. (f.) Esta masa».

³ El verbo griego ἀφαιρέω (ἀφαιρῆναι), que se traduce por 'abstraer', se usaba comúnmente para designar el acto de sacar algo de alguna cosa, separar algo de algo, privar a alguien de algo, poner algo aparte, arrancar algo de alguna cosa, etc. (...) El mismo verbo se empleaba como equivalente a 'sustraer' en una operación aritmética (Ferrater Mora. pp.25-26). Mientras que ἀφαιρέσις, que se traduce por 'abstracción' significa «la acción y efecto de "sacar", "arrancar", "privar", "separar", etc.» (pp.25-26) «el verbo latino *abstrahō* (*abstrahere*) se usó en varios contextos para designar las operaciones de separar, destacar, arrancar del, alejarse de, renunciar a, sustraer, etcétera» (pp.25-26). Según el diccionario de la RAE, «abstracto», del latín *abstractus*, es definido como: «1. (adj.) Que significa alguna cualidad con exclusión del sujeto».

⁴ Para el filósofo alemán Max Scheler (1874-1928) la aprehensión de algo como concreto o, más específicamente, el momento en que esas propiedades abstraídas por nuestra percepción —lo acogedor, lo rojo, lo triste, lo incendiado— se comprenden como reales, ocurre sólo cuando la persona anticipa una intención: «La persona no es un "punto de salida" de actos, vacío —señalaba Scheler—, sino que es el ser concreto sin el cual todo el decurso de actos jamás encontraría una esencia enteramente adecuada, permaneciendo siempre como una entidad abstracta; solamente a través de su pertenencia a la esencia de ésta o de aquella persona individual, se concretizan los actos de entidades abstractas en concretas» (p. 383).

pasividad, sino que se vuelve activo y le retribuye la mirada, situándolo a él mismo, momentáneamente, como un sujeto pasivo. (Sato, p.10)

Proceso y momento

Pero lo abstracto, respecto lo concreto, también puede definirse como la relación entre el **momento** de un **proceso**; relación en la que el significado de los términos parece invertirse. Desde este punto de vista, la silla de madera, o el asiento de la plaza, son también abstractos; *momentos* de detención en el **proceso** técnico que garantiza su reproductibilidad y evolución; proceso para el cual el desarrollo inmanente del concepto, y no ésta silla o ése asiento material, es lo concreto, verdadero y universal. ¿Quiere decirse que lo concreto, lo que se ve y toca, puede ser en otro contexto, abstracto? La respuesta varía según el marco desde el que se hace la pregunta; si desde la mirada humana a sus formas, o desde la mirada técnica al proceso de su producción.

Gilbert Simondon, en *Du mode d'existence des objets techniques*, expresaba que el motor de combustión actual —entiéndase el de 1958—, en el que «cada pieza importante está hasta tal punto vinculada a las demás por cambios recíprocos de energía que no puede ser distinta de cómo es», era concreto, «mientras que el motor antiguo es abstracto». Al escribir sobre el motor actual, y aunque sus observaciones proviniesen de un motor material, el autor se estaba refiriendo al motor teórico, al estado actual de un concepto en desarrollo. Jean Baudrillard apuntaba, en referencia al texto citado, que «el objeto técnico tiende a alcanzar el estado de un sistema totalmente coherente consigo mismo, plenamente unificado» (Baudrillard, 2004, p.4), un **sistema cerrado** que rinde cuentas a sí mismo.

Los conceptos no han cambiado —lo abstracto es siempre separata, *parte* o *momento*, y lo concreto es siempre agregación, *todo* o *proceso*—, lo que cambia es el punto de vista. Es el **espíritu** del alma humana el que momentáneamente puede valorizar la racionalidad del sistema de producción de sillas en tanto un bien deseable, y entender que determinada silla particular, es también la insignificante copia un mil de un modelo.

Esta idea se relaciona directamente con el trato que en sus proposiciones dio Hegel a las nociones de concreto y abstracto. Hegel abrió la posibilidad de considerar concreto, y universalmente verdadero, el pensamiento de los individuos cuando se agrupa fuera de ellos a

modo de conceptos realizables contruidos en el medio vivo del diálogo. Lo que ingresa abstracto al espíritu para ser pensado, encuentra allí su opuesto, en un contrapunto que, porque expone las contradicciones, expone la verdad o, siguiendo a Gadamer, expone «la estructura interior de la cosa» (pp.38-39). Lo concreto conceptual es así, en la **dialéctica** de Hegel, la verdad de lo abstraído, una verdad de tipo fáctico.

Por otro lado, Hegel veía en la reciprocidad de esos concretos conceptuales, en tanto verdades universales, una posibilidad de relación al modo de un *sistema* aplicable al desarrollo antropológico de los hombres, posibilidad que fue foco de criticas consensuadas por parte de sus lectores. Pero en sistemas más acotados, como en la reducción sociológica de la dialéctica que Marx habría realizado, y que no ofrecía una imagen del mundo sino de determinado momento de la sociedad, o en la reducción pragmática dada en los sistema de producción cerrados de objetos técnicos, los conceptos concretos existen, y justamente en su proyección ilimitada como una verdad que guía su voluntad natural de desarrollo; voluntad que si la praxis eventualmente erradicase, ello no negaría la autenticidad de la que eventualmente disfrutó.

Conceptos concretos en la vida diaria

Aunque en la vida diaria un mismo tipo de cosa aparezca materialmente de maneras muy distintas, cada manifestación está contenida en una idea común que la designa como un único **objeto socialmente construido**, justamente a la manera de un concepto concreto o universalmente verdadero. Digo o pienso *silla* al ver una réplica del modelo «Barcelona», porque sus líneas instan a mi cuerpo a sentarse, y lo hacen bien que vea o no trasparecer en esos materiales curvos alguno de las dos ideas que le subyacen; la idea estática creada por Mies en el veintinueve, o la idea en evolución que ha ido introduciendo después sutiles modificaciones técnicas para masificar su producción sin alterar su apariencia. También digo a pienso *silla* frente al acto de sentarme a descansar en el escalón de una escalera, al no haber un asiento disponible; y digo o pienso *silla*, finalmente, al ver ese cómodo mueble que uso a diario y que ya no se parece a ningún otro porque lo he refaccionado y le he añadido elementos.

El concepto, o la palabra, ha aparecido materialmente al menos de tres maneras distintas: como un **instrumento colectivo** salido de la intimidad de un sistema cerrado de producción, como una **espontaneidad** que se ejecuta irreflexivamente y desaparece, o como **singularidad** que no es repetible porque ha sido construida a la medida.

Desde una pequeña caja de cartón, que invoca la máquina de corte y plegado que la produjo por millares, hasta los edificios repetibles con los que las inmobiliarias y empresas constructoras han otorgado su aspecto «natural» al paisaje urbano, y que deben limitarse a trabajar con las propiedades del espacio, la forma o la estructura que pueden hacerse transferibles mecánicamente, el *instrumento colectivo* se ha hecho transparente a una mirada que no necesita fijarse en los detalles de su mecanismo interno. Pero al margen de estos sistemas, el objeto social se manifiesta constantemente bajo la fisonomía de breve una *espontaneidad* — como al clavar, ante la ausencia de un martillo, con el primer objeto contundente que esté a la mano—, o de una *singularidad* o eventualidad más duradera, como alguna de las dos cuyo ensamblaje a continuación se describe:

Siguiendo la misma costumbre de instalar sillas de descanso frente a los locales comerciales, aparece esta silla improvisada a partir del muñón de un tronco cortado que asoma a la superficie dentro del espacio de una jardinera. Un brote lateral del mismo tronco le sirve de respaldo. La jardinera, el tronco cortado con su brote lateral y la tabla de asiento que la componen, cuando estaban dispersos por allí, no presuponían la silla; se precisó de una mirada que detectara en su reunión la presencia de ese *eidós* que refiere al acto connatural de sentarse. El impulso que combina estas partes persigue un fin que se cumple en los confines estrictos del aparato; en la estrecha mutualidad o intimidad que otorga a su todo la obligatoriedad de cada parte que lo constituye.

El segundo artefacto está constituido por dos pesados cuerpos que pueden ser distanciados y conectados a conveniencia por un alambre, para reservar el puesto de un vehículo frente a la acera. Uno de ellos es un vaciado de cemento rectangular con una barra de hierro empotrada verticalmente; el otro está formado por un par de grandes tiestos plásticos rellenos de cemento, con un asa de madera que, incrustada en ambos, recibe el alambre cuando los cuerpos se distancian.

Aunque estos artefactos puedan percibirse en un primer instante como un todo, pueden ser vistos simultáneamente desde sus partes individuales. Sus partes son visualmente reconocibles; son cosas, o trozos de cosas familiares que han sido trasladadas indemnes a un ensamble en el que, unidas por simple yuxtaposición o proximidad, colaboran con el cometido momentáneo propuesto por el todo. Como cada parte ha conservado indemne su identidad, la mirada puede

revertir mentalmente el acto de su reunión, poniendo entre paréntesis las propiedades abstractas que por acumulación ha ido adquiriendo esa idea en la cultura. El concepto concreto, cuyo desarrollo ha hecho posible la aparición del tecnicismo *silla* o *barrera de tránsito*, pasa a ser aquí una condición de fondo, una abstracción. Su materialización, en la eventualidad de una reunión espontánea de partes pasa a ser, en cambio, una concreción directa, que no toma sus partes en la sofisticación de un sistema, sino de entre las diversas cosas que el **sistema abierto** del mundo, como un suelo primitivo, imprevisiblemente le provee; partes que pueden ser usadas de maneras distintas a las previstas en su plan original, y que se comportan por ello como unos elementos cuasi naturales. La existencia de estos artefactos no deja de ser paradójica. Pese a ser de una complejidad muy clara, su aparecer genera extrañeza, y no poseen un nombre que los sitúe en referencia a lo cotidiano. Tras su armado actúa la subjetividad de un operador anónimo que sabe que sólo recolectando y ensamblando por aproximación o yuxtaposición unos materiales reales, de distintos mundos, va a lograr exteriorizar un esfuerzo que no ha sido entrenado en un oficio; recreando la lejana experiencia de cuando el oficio no existía; una esencia del martillar, sentarse u obstaculizar, a la que sólo puede dar una forma en la eventualidad, una ajena al rigor de las formas artísticas o técnicas sobreentendidas en la cultura. Esto, por otro lado, expresa una absoluta continuidad con la cultura, porque es sólo en lo cultural donde esas partes son reales.

En perspectiva sociológica, estos artefactos constituirían lo que en términos Simmelianos podría llamarse una «aventura», porque trascienden los límites de lo cotidiano con la intención premeditada de regresar a ello. Bajo los argumentos de Simmel, quien se aventura a ensamblarlos se asemejaría en algún aspecto al artista, en tanto que la construcción de ese «islote vital, soberano, que dibuja su propio perfil, y no de una porción continental que tiene que compaginar con el resto», es posible por una función como la que da la potestad al artista de ensamblar algo que no lo determinará un pasado ni un futuro; que es una suerte de manifiesto. La irresolución de estos ensamblajes se hace así estética, en el sentido de hacer evidentes a cualquiera los procesos de su materia al manifestarse como una construcción; una síntesis abierta que reúne adquisiciones anteriores, que se entiende, y que permite al observador un conocimiento intuitivo y sensible de las fuerzas actuantes en ese lugar concreto del que surge.

La dualidad de lo singular

El edificio parece encarnar el último objeto técnico, en una lista de complejidad ascendente, cuya forma se puede rehacer fuera de los *sistemas cerrados* de producción a la manera de una *singularidad*; es decir, desde los oficios de un autor situado directamente en el *sistema abierto* del mundo. A diferencia de los armatostes encontrados en las calles que, libres de urgencia comercial, unen cosas genéticamente distintas pero nativas de una misma franja de la realidad, con el ensamblaje de la arquitectura disciplinar, se trata de singularidades creadas «in vitro» que sí deben insertarse productivamente. En el traslado desde su inicio, como constructo mental de partes no encontradas sino preconcebidas en abstracción desde mundos conceptuales diferentes, hasta su lugar de destino, en el que se fusionan con los recursos de la analogía o el arte, el edificio no puede aspirar sino a simular una sobrecogedora co-presencia originaria en sus partes ensambladas. Y es que cuando la espacialidad ancestral, las sugestivas configuraciones del arte o los lugares irrestrictos que lo marginal en su libertad es capaz de reconstituir, se combinan de ésa manera, se accede a una realidad diferente a la acostumbrada; a un espacio ubicuo, cuya cercanía y a la vez distancia, el observador tendrá que limitarse a interpretar.

Pero ¿de qué otra manera podría la obra singular de arquitectura lidiar con dimensiones inabarcables; como por ejemplo: las relaciones existenciales entre las personas, el lapso entre el exterior y el interior, la situación de un cuerpo entre la finitud y la vastedad, las «sensaciones básicas» (Pallasma) de estar bajo techo, cruzar de exterior a interior, habitar el intersticio, encontrar «la luz o la penumbra que domina un espacio», la intimidad de una habitación, el ámbito de influencia o los trayectos entre una mesa, una ventana y una cama; y con lo tectónico mismo, que es una de las «consecuencias principales» de la abstracción (Helio Piñón, p.49), y un «atributo de lo construido que trasciende la condición material de su constitución física» (p.47), sino en la vuelta persistente, con el auxilio de la forma, a una esencialidad del habitar? Para arquitectos dados en la teoría y en la praxis, como Peter Eisenman, el potencial que de manera inmanente posee el edificio para autodefinirse, es irrenunciable y precede a cualquier sistematización; es una posibilidad de singularización que, orgullosa de su esencia, terminará por atribuir siempre las percepciones ambiguas que despierte, a la levedad de la mirada que la examina.

Jean Baudrillard atribuyó este drama del edificio de autor, justamente a la inevitable naturaleza «dual» de lo singularmente creado; al hecho de que no pueda concebirse sino en un simultáneo estar a favor y en contra de la cultura, aceptando el lugar que le ofrecen en la cotidianidad los sistemas a los cuales trata de oponer resistencia, y donde esperará pacientemente sorprender al observador y mostrarle, tras las transparencias adquiridas, el material opaco de su verdadero ser. Se trata de la misma incompreensión que pudiese experimentar, por ejemplo, quien recibe un abrazo distinto —tal vez más amplio, ceñido o acompañado de cierta palabra o mirada—, que con todas sus buenas intenciones alguien le da para diferenciarlo del abrazo formal o del espontáneo. Es la misma duda que suscita la singular caja, hecha atando siete fichas de un dominó de madera, que en vista de la variedad de cajas industrialmente producidas que podrían adquirirse en el mercado, no se sabe si catalogar de arte conceptual o de simple ociosidad. Para Baudrillard «un objeto logrado, en el sentido de que existe más allá de su propia realidad, es un objeto que crea una relación dual, una relación que puede pasar por el desvío, por la contradicción, por la desestabilización, pero que, efectivamente, pone frente a frente la pretendida realidad de un mundo y su ilusión radical» (Baudrillard-Nouvel, p.19). Opina, además, que «esos objetos así catapultados en la ciudad, venidos de otra parte», sí pueden, a pesar de ser «síntesis de esta "culturalización" total (...) estar perfectamente en contra» (p.37-38). Asumir su condición dual les permite abrir un agujero en ese culturalismo, en esa «metástasis de cultura», porque la existencia de singularidades, y si bien «en un momento dado el objeto singular se vuelve hacia ese costado enigmático, ininteligible incluso para quien lo creó», es también lo que constituye «la razón por la que se puede seguir viviendo en un universo tan pleno, tan determinado, tan funcional» (p.22); un universo en el que un regreso a ciertas esencialidades depende por momentos de la radicalidad de ciertas acciones premeditadas.

Inevitablemente surge la sospecha de que en el mismo potencial discursivo que de manera inmanente posee el edificio para autodefinirse, yace el llamado a proponer justamente una forma de radicalidad en la que su singularidad pueda adquirir la claridad de un ensamblaje eventual, eliminándose así su dualidad inherente; o sea, que ello parece susceptible de diseñarse arquitectónicamente. No se trataría de la eliminación del dramatismo de la forma arquitectónica, sino del drama que le surge a un artefacto que pretende responder a las funciones que se le asignan sin que ello impida que tenga esa cualidad neutral de no dejarse interpretar, de agotarse en sí mismo, y en su neutralidad favorecer el intercambio y transformarse en envase de la subjetividad.

Lo concreto en el arte

Ejemplos de estas formas de radicalidad han aparecido en un sinfín de obras de la vanguardia artística del siglo veinte, como las esculturas de trozos de bicicletas o los *collages* de pedazos de muebles, artefactos que planteaban que al armarse con cosas encontradas, no concebidas artísticamente pero que desde su identidad se necesitasen mutuamente, se atrapaba la mirada en el acto simple de su reunión, excluyéndose toda abstracción que hiciese selectiva su comprensión, incluso la presencia del autor.

Cuando en el ámbito del arte se usa la palabra *assemblage*, se hace para nombrar justamente constructos que hace un artista cuando descubre que puede expresar una emoción o un sentido deteniéndose en alguna etapa del proceso de aproximar, yuxtaponer o combinar partes sacadas directamente de la vida cotidiana.

La palabra *assemblage* fue incorporada al léxico del arte moderno a comienzos de la década de los cincuenta, aunque muchos artistas, como Marcel Duchamp o Kurt Schwitters, ya venían trabajando con este tipo de artefactos desde hacía décadas, en una práctica similar a la del *collage*, pero perpetrada directamente en la tridimensionalidad del espacio vivencial; único soporte en el que pueden colapsar en un mismo artefacto aquellas cosas que la experiencia normalmente separa en compartimientos diferenciados.

Una radicalización de estas intenciones se observa hacia mediados del siglo veinte, cuando un grupo de artistas, influido por la racionalidad teórica de la modernidad, se propuso crear unos artefactos que intentarían llegar a la esencia de cada fenómeno artístico; se trataba de pintura, poesía y música concreta. Esta presentación de los materiales de cada disciplina en estado puro, limitándose el artista a proponer sólo su forma de relación, apuntaba a lograr un tipo de comunicación que superaría todas las particularidades de los lenguajes artísticos localizados. Esto requería, desde luego, un supuesto, y poco probable, observador racionalmente definido que pudiese percibir, más allá de la pintura convencional, lo bidimensional puro, más allá del lenguaje literario, lo verbo-visual puro, y más allá de la música, lo sonoro puro.⁵ La pintura

⁵ El término «concreto» se le reveló inicialmente en todo su potencial al pintor y arquitecto holandés Theo van Doesburg cuando, en el número único de la revista *Art Concret* en 1930, planteaba que el concepto de abstracción no tenía una correcta aplicación al arte al que aludía. Era más pertinente denominar «abstracción» a lo que sucedía en un cuadro figurativo que pretendía representar o abstraer algo de la realidad; por lo que la llamada pintura abstracta, al no representar nada sino a sí misma, sería más bien pintura «concreta». El término «concretismo» sustituyó al de abstracción y fue aceptado incluso por Wassily Kandinsky, promotor de la idea

concreta, radicalización de la pintura abstracta, pretendía que lo que quedase suspendido sobre el muro fuese nada más que lo que el color, las formas y las estructuras compositivas pudiesen proponer. Pierre Schaeffer, en sus experimentos con música concreta, grababa directamente ruidos cualesquiera y los sometía a una manipulación electrónica, produciendo un nuevo objeto sonoro que, además de seguir provocando la alteración a la psique que el ruido natural provocaba, se podía adaptar a diferentes alturas tonales y situaciones contextuales junto a otros ruidos; «de manera análoga al objeto visual —afirmaba el compositor—, el objeto sonoro, liberado de toda semejanza, es buscado por sí mismo y reunido en series o en conjuntos. Series y conjuntos reemplazan a las melodías y armonías. Esta música concreta —apuntaba— equivale a la pintura abstracta...» (pp.69-70). La poesía concreta también fue una radicalización de formas ya existentes en la vanguardia literaria, sobre todo de aquellas herederas de la obra de Mallarmé, quien hacia finales del siglo diecinueve había planteado un tipo de poema cerrado en sí mismo, que no debía ser percibido como representación de las emociones humanas sino como el juego entre las resonancias y armonías visuales que la propia escritura y su pronunciación producían. Para los poetas concretos las palabras eran unidades verbales, vocales y visuales autónomas agrupadas en ensamblajes en el espacio vacío de la página.

Hacia la apertura ontológica de las partes

Algo diferenciaba al poema concreto de sus símiles pictórico y sonoro; y era el hecho de que podía ser activado desde una subjetividad mundana, al poderse reconocer la identidad de la palabra. El que las palabras no fuesen partes diseñadas y que la página en blanco, a diferencia del fondo enigmático de la pintura concreta, fuese una cosa real que se presentaba tal como le correspondía ser en la cotidianidad, hacían del poema una estructura contemplativa, y no ética o espiritual como las pinturas concretas pretendían serlo. Además de ser un objeto literario, el poema concreto se presentaba así como una suerte de *collage*.

de un arte abstracto en 1911. A la muerte de van Doesburg en 1931 sus ideas fueron retomadas por dos artistas, el pintor, escultor y arquitecto suizo Max Bill y el escultor, poeta y pintor francés Jean Arp, quienes publicaron varias obras y realizaron importantes exposiciones. En 1944 Max Bill organizó en Basilea una primera exposición de arte concreto, similar a la que un año después se hizo en París. Escultores, pintores y músicos adoptaron también esta denominación que sólo más tarde, a partir de la Bienal de São Paulo de 1951, empezará a aplicarse a la poesía. Eugen Gomringer fue precisamente secretario de Max Bill en la *Hochschule* de Ulm; «esta conexión demuestra la cercanía entre el arte concreto geométrico y la primera poesía concreta, y es la relación de Gomringer con el concretismo brasileño, de hecho, lo que originará la internacionalización del movimiento» (De Cózar). Max Bill será así el punto de relación entre un primer concretismo riguroso derivado de la Escuela de Ulm, la abstracción geométrica, Bauhaus y DeStijl, y un concretismo posterior a la segunda guerra mundial, que se desplegará en dos vertientes, la tradicional rigurosa y estructural, y una más figurativa y subjetiva que enlaza directamente, en retrospectiva, con las vanguardias del siglo diecinueve y veinte.

El Neoconcretismo, un movimiento básicamente brasileño, haciendo hincapié en esta diferencia, intentó escapar al reduccionismo del concretismo «luchando contra la esterilización de los lenguajes geométricos», renunciando a ver sus artefactos como los enseres espirituales de una sociedad racionalmente definida. Por el contrario, el movimiento exploró las posibilidades de lo concreto a través de un tipo de artefacto dado abiertamente a especular ontológicamente con la forma. Estos artefactos, como sus predecesores, constituían estructuras por agrupación de partes, que procuraban ser experiencias en sí mismas y no representaciones. No había en ellos cosas o trozos de cosas reconocibles a las que claramente pudiese llamárseles ventana, mesa, vaso o libro; pero si unas partes individuales que, por ser intencionalmente genéricas, se permitían *hablarle* al observador de varios elementos de su vida cotidiana sin referirse a ninguno en particular; dejándolo atrapado en un juego de intuiciones figurativas, sugeridas a veces por una tosquedad similar a la de las cosas por él usadas, y otras, por ese parecido literal a varios objetos cotidianos simultáneamente.⁶ Un cuadro puede ser también una ventana, una caja, un armario o una vitrina, así como un armario puede ser a la vez un cuadro y una caja. Los artefactos neoconcretos no eran, ni pretendían ser, objetos trascendentes, sino simples incidentes ocurridos en la tridimensionalidad del espacio vivido, lugar donde todo, pese a sus naturalezas disímiles, puede finalmente combinarse para armar una eventualidad que no tiene por qué ser exclusivamente bidimensional, sonora o verbo-visual. Estas obras compartían así una marginalidad que coincidía «con una aproximación progresiva de algunos artistas a movimientos como el dadaísmo» (Brito, p. 64), además de grandes similitudes con los *collages* y *assemblages* de partes reales. Esta marginalidad que adquiría lo concreto cuando era planteado conscientemente desde lo artístico, a la vez que diluyó cualquier aspiración de normalizarlo como movimiento, abrió la posibilidad a que lo concreto, como profundidad ontológica, surgiese repentinamente de la práctica de cualquier otra forma de arte, y simplemente como una condición que ciertas cosas asumen debido a cómo están ensambladas en el espacio tridimensional. La *parte*, parecía decir el artefacto neoconcretista, puede ser diseñada o no; a fin de cuentas, lo crucial es la apertura que su ontología es capaz de experimentar al interior del ensamblaje, al reaccionar junto a las otras partes. En síntesis, la cualidad de un artefacto de mostrarse como un ensamblaje concreto, era independientemente a su complejidad; era un

⁶ Los neoconcretistas, aunque retomaban el lenguaje abstracto del arte concreto modernista, se detenían más bien en sus cualidades significativas: «No importa qué ecuaciones matemáticas estén en la raíz de una escultura o de una pintura de Vantongerloo —expresaban los neoconcretistas en 1959— cuando sólo con la experiencia directa de la percepción la obra entrega la significación de sus ritmos y de sus colores. (...) la obra empieza a interesar, precisamente, por lo que hay en ella que trasciende esas aproximaciones exteriores: por el universo de significaciones existenciales que ella, al mismo tiempo, amalgama y revela» (Gullar).

asunto concerniente únicamente a no articular sus partes, sino dejar que la simple proximidad estableciese el diálogo entre ellas.

Manteniendo las distancias, se trata de una operación que guarda cierto paralelismo con a la que habría efectuado el escultor Rodín en sus obras inacabadas. Simmel describe agudamente la unidad dialógica de lo inconcluso, a su juicio superior a la unidad del bloque completamente logrado del naturalismo, en estas esculturas en las que las figuras parecen estar entrando o saliendo del trozo de material crudo. La imaginación, viendo sólo lo que hasta allí ha ocurrido, debe completar lo que aún no está. La mirada queda atrapada en la opacidad de la obra; en una complicidad que se establece entre el artista capturado en la acción de esculpir y la materia expresada como forma de sí misma, sin tener que revelársele necesariamente, más allá de lo tangible, algo que la obra vaya a trasparecer en la combinación virtuosa de sus materiales. Se estaba descomponiendo la escultura en sus partes constitutivas «piedra», «figura» y «acto de esculpir», en una suerte de retroceso y re-ensamblaje en el que el objeto de expresión pasaba, de ser una escultura, a ser el acto de tallar la piedra; y el acto de tallarla, una escultura. La potencia comunicativa radicaba allí en justamente exhibir unas pretensiones no alcanzadas ponderando, en cambio, las cualidades expresivas de los materiales individuales, cuando se vuelven inteligentes al grado de poder expresarse por sí mismos.

Hipótesis arquitectónica

Desde la revisión de las figuraciones que han ilustrado los posibles ensamblajes de la cabaña primitiva —en voces como: «...y se amarraron las copas de unos árboles próximos»; un acto que desde el lenguaje ya está siendo efectivo, haya o no sucedido en la realidad—, hasta las aseveraciones de que la arquitectura empieza con hechos simples, como el cubrirse del sol con la mano, sentarse bajo un árbol o adecuar la posición de una mesa a la luz que entra por una ventana, la arquitectura vuelve constantemente sobre la idea de que su esencialidad reside en que quien la habite conciba su armado como una naturalidad mediante la cual satisface sus propias necesidades; una naturalidad que no radica tanto en comprender o juzgar la complejidad de las partes individuales que la forman —la mano, la ventana o la mesa—, como el motivo de su reunión. Son ideas que buscan ser contrapunto a ambas cosas, a la inesencialidad de la arquitectura instrumentalizada, y a la ambigüedad de ese fenómeno dual que encarna en la cultura el artefacto virtuoso que produce.

Los ensamblajes utilitarios que las personas hacen en las calles ante necesidades directas, eliminan los elementos abstractivos dejando solo lo concreto gracias a la identidad indemne de las partes; unas que pueden ser genéticamente distintas, pero que son nativas de una misma franja de la realidad. Ahora bien, si se considera que no sólo el suelo físico, sino el armazón completo y enrevesado de relaciones y universos distintos que coexistirán como fundamento a un futuro edificio singular, constituye una franja una realidad más amplia, en ella estarán coexistiendo elementos tanto conceptuales como físicos; entre ellos: lo artístico mismo, lo simbólico mismo, lo mínimo comercial, lo tectónico, etc. Luego, si cada uno de estos elementos es visto en su individualidad, como una parte dispuesta a reaccionar en un ensamblaje mayor junto a las demás, pero manteniendo su individualidad; si el ejercicio consiste finalmente en separar y dotar de identidad a esas partes, será únicamente la determinación de su yuxtaposición, el ensamblaje de ellas en sí mismo, lo que exhiba una amable estética de la obviedad, una claridad de uso sin dualidades, una arquitectura concreta centrada en el claro ensamblaje material, en lugar de serlo unilateralmente del desarrollo de alguna de esas partes; la artística, la tectónica, la simbólica, etc.

El arquitecto suizo Max Bill, intentó trasladar, a partir de los años treinta, los postulados del arte concreto a su propia arquitectura. Tal como hizo en su labor de pintor o escultor, como arquitecto procedió a restringir el ámbito de búsqueda de los materiales del edificio a aquellos dados por «la utilidad y la razón» (Rüegg, p.49); a los elementos constructivos que la propia cultura proveía: los elementos prefabricados industrialmente. Trabajar con lo disponible le permitía sobrepasar «las cualidades intrínsecas del sistema prefabricado sin tener que crear él mismo los nuevos elementos industriales» (p.52); además de lograr incorporar «lo desigual, el hallazgo o lo preexistente» (p.49) en «una especie de *diseño cero aditivo*» (p.49), cuyas formas «se explicaban por sí mismas» (p.54).⁷ Había allí una agrupación de partes con identidad en el mundo vivido, usadas para significar lo que son y nada más, pero su ensamblaje apelaba a una articulación compleja que tendía a hacer prevalecer con mucho, la unidad del todo sobre las parte.

⁷ Arthur Rüegg (2004) observa que, En su casa estudio en las afueras de Zúrich, de 1933, Bill agrupa un cubierta tradicional a dos aguas, recreada en materiales industriales; un tosco sistema constructivo de paneles de hormigón y una serie de fenestraciones individuales que compartimentaban la masa unitaria a la manera de un ensamble compacto de volúmenes geométricos funcionales. En la casa Villiger, de Bremgarten, en 1942, sobre una retícula de troncos erguidos a manera de columnas, instala paneles de hormigón prefabricados, originalmente ideados para ser usados en edificios de economía de guerra, en hospitales militares y otros usos parecidos; partes que Bill «encontró» –como expresa Rüegg– en su entorno próximo. Finalmente, en la Exposición Nacional Suiza de 1964, usa estructuras y cerramientos prefabricados, sobre una retícula de base de 5m. para configurar indistintamente, tanto un «amplio patio» como un «gran teatro».

Por su lado, dos de entre las más relevantes formulaciones arrojadas por la teoría de la arquitectura de la segunda mitad del siglo veinte, postulaban sus contenidos justamente a partir de un desensamblado tanto conceptual como literal de los componentes de la forma edificio. Ambas coincidieron en que la arquitectura, como disciplina, debía dar un paso fuera de sí misma y concebir sus productos directamente desde la cultura, y justamente desde la visión de las personas que conforman ese terreno de intereses diversos; abandonando así el sistema que la preformaba y que estaba determinado en gran medida por la práctica de una modernidad inauténtica, transformada en un sistema ideológico que había apostado más a la economía implícita en la representación de la eficiencia que a la eficiencia misma que antes había patrocinado. Aptos o no como aportes a las teorías generales de la arquitectura, los alcances de estas formulaciones funcionaron como excelentes instrumentos de justificación e indagación en las posibilidades de la forma de los edificios individuales que proyectaron los arquitectos que las propugnaron.

El arquitecto estadounidense Robert Venturi, en el paso entre las décadas de los sesenta y los setenta, con el propósito de detectar las trazas de un simbolismo contemporáneo, se dispuso a estudiar las prácticas cotidianas de la arquitectura habitual; la de lo popular, la del consumo y las grandes inversiones de capital; la que realmente habitaba la gente y que iba quedando como legado visual en las ciudades. Eran unas formas vitales que, a su parecer, los prejuicios y la sofisticación del sistema de valores de la arquitectura moderna, cuyo impulso revolucionario ya exhausto aun actuaba al modo de una grilla de lectura antepuesta a los ojos del arquitecto, no dejaba apreciar en su auténtica dimensión. Venturi y sus colaboradores, se percataron de que muchas practicas cotidianas procedían a separar y diferenciar, sutil o radicalmente, el elemento simbólico del puramente pragmático; dando al primero mayor prioridad y atención formal dada su potencia comunicativa, mientras que al segundo, al contenedor exento, se le entregaba sin resquemor a las leyes reductivas del mercado. Tanto la decepción como la potencia creativa de la realidad quedan implícitas en sus observaciones en la ciudad de Las vegas, en elocuentes comentarios como el siguiente: «Los edificios pequeños y bajos, de un gris parduzco como el desierto, se apartan de la calle que ahora es una autopista, y sus falsas fachadas se desprenden de ellos para colocarse perpendiculares a esa autopista en forma de grandes y altos anuncios. Si prescindimos de los anuncios, nos quedamos sin lugar» (p.39-40).

El método sugerido podría resumirse en dos instancias. Primero en la detección de un desarmado literal perpetrado por edificios «salvajes» o externos al sistema de la arquitectura en sus partes esenciales: las simbólicas y las funcionales; y luego, por un re-ensamblaje consciente de lo aprendido en ellos, en tanto valor de naturalización, comunicabilidad y vinculación con las personas, susceptible de ser incorporado a la complejidad de un nuevo artefacto. El punto de inflexión entre el desmontaje conceptual de lo observado y la proposición de un método de ensamblaje, al modo de un manifiesto, quedó claramente registrado en el famoso boceto de los autores que, suponiendo ser la recomendación para un monumento, ilustraba un modesto edificio coronado por un enorme cartel en el que se leía: «*I am a monument*»; una imagen que hoy es casi mítica, que marcó de alguna manera un origen y que representó una suerte de «cabaña primitiva» para muchos arquitectos de las generaciones subsiguientes.

Por su lado, el arquitecto italiano Aldo Rossi, procedió a enumerar las partes imaginarias de un edificio genérico y con ellas, aplicadas en su estado más abstracto propuso, desde principios de los sesenta y durante más de treinta años, una serie de edificios individuales. Estaban pensados para ser hechos a partir de un número restringido de figuras consideradas invariables y esenciales a la arquitectura. Sólo con ellas, combinadas y dimensionadas de formas diversas, nunca articuladas o compenetradas sino apoyadas unas en otras, sería posible construir la totalidad de edificios imaginables. Si bien las arquitecturas monumentales que proponía Rossi se organizaban a semejanza de las libres yuxtaposiciones y leves desviaciones axiales de los foros o las acrópolis, el artefacto individual seguía una sucesión rectilínea simple; un eje mecánico que ordenaba cuidadosamente las partes de manera que el observador pudiese hacer con su mirada el movimiento inverso: separarlas. En palabras del arquitecto: «la arquitectura está construida con elementos que se reconocen, primarios, inteligibles, dando así lugar al hecho arquitectónico individualizable, concreto, que se presenta como el hecho de construir con aquellos elementos una realidad distinta cuyo sentido y significado es accesible, se entiende».⁸ Estos elementos, a saber: columna cilíndrica, pilar prismático, machón delgado, muro macizo, escalera exterior, viga de sección triangular, cubierta plana, cupular o cónica y recorte arquetípico de puerta o ventana, son llamados por él «piezas»; mientras que trozos arquitectónicos compuestos, como un pórtico o el «monumento fuente» que aplicaba

⁸ Aldo Rossi, citado por Rafael Moneo (p.50).

indistintamente a diversos proyectos, son denominados «partes».⁹ La radical teoría de Rossi, supuesta como una suerte de ontología de la ciudad, estaba armada a partir de una racionalización de las siluetas y figuras más pregnantes acumuladas en el imaginario colectivo de las formas de la ciudad de todos los tiempos; eran las piezas y partes de un partido general de elementos cuya totalidad figuraría una ciudad en sí misma; imaginada, suspendida como en un limbo metahistórico; una ciudad que si bien se presentaba ausente del contenido social específico de alguna época particular, estaba elucubrada por un pensamiento analógico que sería, por definición, profundamente humano; un pensar que Jung definía como «sentido pese a irreal, imaginado pese a silente»; que no es «un discurso sino una meditación sobre temas del pasado, un monólogo interior, arcaico y prácticamente inexpresable en palabras».¹⁰ Cada edificio propuesto a partir de un puñado seleccionado de esos elementos garantizaría, a la luz de esta teoría, una repercusión en cualquier espíritu humano, y aunque sus partes no quedasen referidas a lugares, técnicas o usanzas particulares sino sólo a su propia naturaleza como elementos arquitectónicos.

El artefacto no era llevado allí a un estado natural como prolongación orgánica y psíquica del músculo que lo construía y lo habitaba; todo lo contrario, quedaba sumergido en una intelectualización, en un programa racional para el cual la individualidad o eventualidad no se deseaba como atributo. Para el arquitecto italiano, en efecto, lo individual o eventual no era otra cosa que el acto humano que ocurría al interior del edificio, y que éste en su imparcialidad permitía: «Me he preguntado —escribía Rossi— dónde comienza la individualidad, si en su forma, en su función, en su memoria o en alguna otra cosa. Podremos entonces decir que está en el evento. (...) en un hospicio, el dolor es algo concreto; está en los patios, en las paredes, en las habitaciones». Así, lo que se vivía en el lugar interior del edificio venía a ser, para Rossi, realmente el único «espacio individualizado, concreto» (citado por: Moneo. R, p.40). Lo que correspondía al edificio, en función de salvaguardar la intimidad de esa interioridad concreta, era asumir entonces la forma más racional, sensible y democrática posible; es decir, la forma de una neutralidad; pero no una neutralidad concebida en la mudez del ascetismo o el funcionalismo,

⁹ En palabras de Ezio Bofanti: «son *piezas* los elementos primarios, irreductibles ulteriormente —con los que si no existiera el peligro de levantar la polvareda lingüístico estructuralista podría avanzarse una comparación con los fonemas—; y son *partes* los elementos más complejos, que en algún caso pueden coincidir con arquitecturas enteras, pero que de cualquier modo ya son partes constituidas, acabadas y definidas en sí mismas» (p.21).

¹⁰ Esta Definición de pensamiento analógico pertenece a Carl Jung, y es citada por Rossi en un texto de 1976. (p.349).

sino en la familiaridad dada por un resumen y una yuxtaposición de los elementos que en su silencio habrían acompañado desde el origen las historias y vivencias de los hombres.

Ese resumen o yuxtaposición era, a ojos de arquitectos teóricos como Eisenman, sólo una representación de la vida interior de los grupos humanos, en una superposición de figuras que, en ese acto aditivo, quedaban vaciadas del contenido que las había determinado, y que colapsadas luego en un mismo espacio asumían la fisonomía de un monstruo atroz, desproporcionado; un acto mayormente lúdico que lo que revelaba era lo radicalmente inasequible de la psique humana. Pero piénsese en el caso literal del edificio flotante para el teatro del mundo; un templete con apariencia de edificio ciudadano puesto literalmente sobre una barcaza que viajaba por el mar de puerto en puerto. En esos casos, y vistos desde la realidad, los edificios de Aldo Rossi son simples formas que «puede parecer incluso que no han sido escogidas sino encontradas» (Bonfanti, E., p. 26). A partir de esta constatación, Marino Narpozi elaboró una interesante conjetura; la de un Rossi coleccionista: «El coleccionista, en efecto, arranca las cosas del tiempo histórico y aislándolas del contexto al que pertenecían, las eleva fuera del tiempo. (...) prescindiendo de las causas contingentes por las que se constituyeron, las libera, además de la servidumbre del tiempo, también de su utilización unívoca, dejándolas siempre disponibles para ser reinterpretadas...» (Narpozi, M. p.171). En esta conjetura, los edificios rossianos asumen finalmente la fisonomía de la eventualidad, de la individualidad, en un giro que constituye una contravención a lo que su teoría estipulaba, pero en el que los edificios poseen también la capacidad de revelar una nítida condición de ensamblajes; unos cuyos elementos, originalmente contruidos como figuras ideales, escondidos ahora tras un poco de pátina y detrimento que las unifica, lucen como partes reales tomadas literalmente del mundo, como partes que nunca en realidad hubiesen sido abstraídas.

Bibliografía

- Aristoteles, *Física*
- Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos*. (18a.ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, J. y Nouvel, J. (2001) *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. (1a.ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bofanti, E. (?) En: Ferlenga, A. (1992) *Aldo Rossi*. (1ª.ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. (1a.ed.). São Paulo: Cosac & Naify.
- De Cózar, R. (1991). *Poesía e Imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.c. hasta el siglo XX*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- Dewey, J. *Reconstruction in Philosophy*
- Eisenman, P. (1992). *Las casas de la memoria: los textos analógicos. 1982*. En: A. Ferlenga. *Aldo Rossi*. (1ª.ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Eisenman, P. (1995). El zeitgeist y el problema de la inmanencia. *A&V Monografías, Peter Eisenman. 53, 27-32*.
- Eisenman, P. (2001). Tensión disciplinar: territorios mutantes. *A&V Monografías, Pragmatismo y paisaje. 91, 34-44*.
- Ferrater Mora, J. (1999). *Diccionario de filosofía*. (0a.ed.). Barcelona: Ariel.
- Gadamer, H-G. (2000). *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*. (5a.ed.). Madrid: Cátedra.
- Gullar, F. (1959). *Manifiesto neoconcreto*. Recuperado el 14 de Mayo de 2009, del sitio web.coleccióncisneros.org:
http://www.coleccioncisneros.org/st_writ.asp?IDLanguage=2&ID=10&Type=2
- Moneo, R., *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Modena. 1973*. En: Ferlenga, A. (1992) *Aldo Rossi*. (1ª.ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Narpozzi, M. *Tradición y talento individual. 1989*. En: Ferlenga, A. (1992) *Aldo Rossi*. (1ª.ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ortega y Gasset, J. (1995). *Adán en el paraíso*. En: J. L. Molinuevo (Ed.). *El sentimiento estético de la vida (Antología), José Ortega y Gasset*. (1a.ed. pp.94-112). Madrid: Tecnos S.A.

- Pallasmaa, J. (1996). *The geometry of feeling. A look at the phenomenology of architecture*. En: Nesbitt, K (ed), *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, (1a.ed. pp.448-457). New York: Princeton Architectural Press.
- Piñón, H. (2004). *Arte abstracto y Arquitectura moderna*. (1a.ed.). Caracas: Ediciones Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela.
- Rossi, A. (1996). *The An analogical architecture*. En: Nesbitt, K (ed), *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, (1a.ed. p.349). New York: Princeton Architectural Press.
- Rüegg, A. (2004). ¿Construcción concreta? Tres casos prácticos. *2G Max Bill Arquitecto*. 29-30, 44-57.
- Sato, M. (1998). *The incarnation of consciousness and the carnalization of the world in Merleau-Ponty's philosophy*. En: A. T. Tymieniecka & S. Matsuba (Ed.). *Immersing in the concrete. Maurice Merleau-Ponty in the japanese perspective. Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research. Vol. LVIII*. (1a.ed. pp.3-15). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Simmel, G. *La aventura*
- Simmel, G. Rembrandt
- Schaeffer, P. (1959). ¿Qué es la música concreta?.(1a.ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Scheller, M. (1965) Der Formalismus in der Ethik.
- Van Moos, S. (2004). Max Bill. A la búsqueda de la "cabaña primitiva". *2G Max Bill Arquitecto*. 29-30, 6-19.
- Venturi, R., Izenour, S. y Scott Brown, D. (1998). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. (3a.ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.