

# Mantos de Gea

- TIPO DE REFERENCIA: Libro
- TÍTULO: Mantos de Gea
- AUTOR: Claudio Girola y Godofredo Iommi M.
- EDICIÓN: Escuela de Arquitectura UCV.
- CIUDAD: Viña del Mar
- AÑO: 1984
- CÓDIGO DE PEDIDO: 709.04 GIR
- COLECCIÓN: Oficio
- NOTAS DE LA EDICIÓN: Los «MANTOS DE GEA» en los Talleres de Diseño Gráfico dirigidos por los profesores Claudio Girola I. y Godofredo Iommi M., durante los años 1981 - 1983. Las ilustraciones de este cuadernillo tienen dos características distintas:
- Las fotografías en blanco y negro dan cuenta en forma documental de los elementos con que se construyeron los ámbitos de las «magnitudes en fuga» o bien el ámbito mismo de estos.
  - Los dibujos fotográficos o impresos a color corresponden a una re-creación de las «magnitudes en fuga»; tanto del taller que trabajó en la observación de los «suelos» y finalizó su etapa construyendo el «Manto de Gea», como del taller que trabajó en la observación del «fuego» y terminó su etapa construyendo «La Sala Negra del Fuego».

Biblioteca ConStel  
Colección Oficio

[ + ]]  
ARCHIVO HISTÓRICO JOSÉ VIAL  
© Enero 2012

e[ad]  
ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO



«... se distinguieron dos naves en el fondo de la oquedad...»<sup>1</sup>

Durante los años 1981-83 los talleres de Diseño Gráfico que estuvieron bajo nuestra tuición trabajaron de otra manera que la habitual hasta ese entonces. Fueron experiencias que a veces arrojaron resultados inéditos y otras veces cayeron en el error de la figuración.

Lo importante fue, por intermedio de ellos, cuestionarnos los fundamentos corrientemente aceptados por la gráfica en el mundo. Entre ellos, el más importante: LA ESENCIA DEL DECIR GRAFICO ES LO «LOGOTÍPICO».

La forma de cuestionarnos tomó caracteres de proposición, nunca de dogma. Por otro lado y formando rápida tradición en el lenguaje doméstico de la Escuela, estos talleres fueron llamados genéricamente «Mantos de Gea».

¿Qué son los «Mantos de Gea»?

Vamos a dar, por el momento, una definición de tipo axiomático: son construcciones que nacen de un fundamento que quiere constituirse como teoría gráfica y cuyo punto de partida no es «logotípico».

El carácter de axiomático da a toda definición la suficiente generalidad como para permitir volver una y otra vez a ella desde situaciones más específicas. Es de esta manera que el objetivo y objeto que nos proponemos señalar se irá mostrando. Lo concluso que todo axioma expresa, es decir, la no necesidad de explicación del principio implicado en el mismo, diseño el «todo», pero en nuestro caso ese «todo» que contiene la respuesta no pretende ni desea ser entendido como una figura de perímetros pre-determinados.

Habitualmente las «totalidades» diseñan los contornos de las figuras y posteriormente se ordenan dentro de ellas los elementos que la componen. El valor de nuestro «todo» se asemeja más al barro antes que de él surja el ladrillo. Con otras palabras, partimos amereidianamente. Desde lo puntual, como aquellos dibujantes que comienzan el retrato de alguien comenzándolo a dibujar por las fosas nasales de su modelo. Nuestra pregunta radical fue ésta: «¿Qué es lo que tenemos en lo obvio?»<sup>2</sup>... (y en nuestro caso) en lo obvio de la gráfica constituida en el mundo? ¿Quién haya hecho, alguna vez, la experiencia de la pregunta radical sobre y en el propio oficio sabe que se parece mucho a la acción de borrar el pizarrón de clase. La superficie del mismo queda uniformemente gris y disponible para ser llenada nuevamente.

Debemos llenarla nuevamente comenzando por contar, apretadamente, la historia de este cuestionamiento.

1 *Viaje en Torno al Globo* de Antonio Pigafetta.

2 Cuadernillo: *Eneida-Amereida* de Godofredo Iommi M. editado por la Escuela de Arquitectura UCV 1982.

Desde el año 1979 hasta el año 1981 trabajamos en los talleres con lo que denominábamos «animación de la letra». Buscamos primordialmente que el propio trazo caligráfico fuera puesto en relación con las observaciones escritas y sus croquis; del trazo con que se dibuja el vuelo y giro de una gaviota, o bien la ondulación de la ola en la orilla del mar y la sinuosidad de la línea que demarca la zona humedad y la zona seca de las arenas de las plazas, a este capítulo de la observación de lo natural añadía la observación y relación por medio de analogías aciertas, a veces, inciertas otras veces; de esa «animación de la propia caligrafía» con los algoritmos matemáticos, con las lecturas de Platón y la memorización de los poemas.

Esta modalidad nos condujo con gran fuerza a reinstalarnos en la generatriz de toda obra: la observación de la realidad, desde lo que podríamos llamar el «descrédito» de la misma en cuanto «naturalidad».

Junto a esta posición crítica, por llamarla de algún modo, se nos hizo patente una situación artística dicotómica, Durante varios años en los Talleres de América todo era orientado a ligar «América-Amereida» con nuestra propia modernidad. Sin embargo, lo que en un taller se preconizaba, en el otro no lo ejercíamos en plenitud. Citemos una breve nota de clase de uno de esos Talleres, para reflejar nítidamente lo que queremos señalar: «... habiendo realizado en estos últimos años los Talleres de América mostrando el desarrollo de la peripecia y el despliegue de la aventura de la *Travesía de Amereida*, con la secreta esperanza que la escuela no quede dicotómica entre la luz de aquella travesía y su actualidad, pensamos ahora que lo que se debe hacer es recoger sin más ni más la invitación poética que habla de la *Eneida* como luz en *Amereida* y trabajar desde los propios oficios a «ciegas» (valga el contrasentido) en las carencias del mar interior de América y del Pacífico».<sup>3</sup>

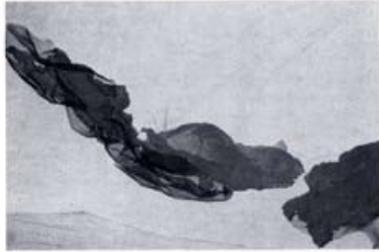
Se comenzó a desarrollar en estos talleres de gráfica la observación de «las aguas», de los «suelos» y últimamente del «fuego». El esfuerzo radicaba en que la observación dibujada no tuviera nunca el carácter de copia del natural sino que se volviera en «sí mismo» de lo observado para tratar de «traerlo a presencia». Esta expresión contiene «*in nuce*» el propósito último del giro que realizábamos en esos talleres. Más adelante nos explayaremos sobre el sentido que le hemos dado a la expresión «traer a presencia».

En ese año, 1982, los alumnos comenzaron a hacer travesías. Así es que fueron primero al Archipiélago de Juan Fernández y posteriormente al desierto del Norte de Chile en la zona indicada por Danilo Goic, como la más apropiada para poder realizar las pautas de trabajo que habíamos establecido con los alumnos. Hubo un tiempo previo a las travesías en que todo el taller recopiló y estudió toda clase de mapas de esas zonas, toda su historia, toda su literatura. Títulos como *Robinson Crusoe*, *Moby Dick* y *La Verdadera Historia de la Isla de Robinson Crusoe* de Vicuña Mackenna,

3 Taller de América, Segundo Semestre 1981. Prof. C. Girola.

junto a la *Eneida* y *Amereida* formaban la biblioteca del taller. Todo estaba dirigido y orientado a alcanzar algunas palabras gráficas propias que le permitiera al alumno penetrar más allá de la construcción del «mundo como paisaje», es decir, desde un punto de partida de «mundo» como «nuevo cristal»<sup>4</sup> y no un mero desarrollo de lo natural. En clase dijimos a este respecto: «Hemos hecho un giro en diseño gráfico. Es de ahí, de ese giro, de donde vamos a sacar fuerzas para poder hacerlo. Tenemos una proposición, no un dogma, una proposición a partir del texto de *Eneida-Amereida*. La proposición contiene un intento, y este es el de salirse del cuadro que hemos seguido en los años anteriores, cuya característica es que indica algo que no es «sí mismo». Un afiche, por ejemplo, es una señal que indica otra cosa que no es «sí mismo». Hasta la propia ordenación de un libro trata, calculadamente o improvisadamente, de «poner en escena» el contenido del texto. Nosotros intentamos hacer un cambio para lograr que el diseño gráfico «presente», es decir, que no tuviera como arquetipo el «logo», fuera de sí, sino que prevaleciera su propio valor intrínseco. Muestre lo que quiere mostrar. Este punto hay que tenerlo siempre presente. Es la regla de oro con que hay que trabajar. Veamos algo antes a propósito de la observación: uno se coloca, por ejemplo, frente a la roca o al suelo; mira y dibuja. ¿Qué observación hay en ese dibujo? ¿Qué es lo que se observa? Observar es algo más que dibujar. Ciertamente que hay que tener muy claro, es decir, muy «adelante» lo que se está viendo, pero todavía no se observa nada hasta el momento que ME PLANTEO la relación que tendrá el perímetro de esa figura con el perímetro de tal o cual elemento que la integra. ¿Qué queremos decir con esto? Queremos decir que hay que aguzar el ojo para IR MAS ALLA del buen dibujo; para que este TRAIGA la observación. Entonces el dibujo va a ser siempre «original» y se va a calar de esta manera gráficamente lo que se está mirando...»

4 *Paintings-Scultures, Reflections* de Georges Vantongerloo. Editado por Witterborn, Schultz, Inc. Nueva York 1949.



Fotografías de la «magnitud en fuga» correspondiente al taller que trabajó «los suelos» y construyó el «Manto de Gea» en el año 1981.



Dibujo a tinta de colores que corresponde a la «re-creación» de «Manto de Gea».

Queríamos significar, seguimos creyendo que no hay otro camino, lo imprescindible que es ejercitar el ojo «inocente» y que hay que partir VIENDO COMO SI NO SE SUPIERA LO QUE SE ESTA VIENDO, de lo contrario sucede que lo que se está VIENDO se «lo tiene dibujado» anticipadamente por lo que se sabe y no por lo que se VE. De no ser así, lo que sucederá indefecti-

blemente, es que el dibujo será siempre una imagen pre-concebida, y por tanto, convencional. Si rigurosamente se ejercita el ojo «inocente» todo es cuestionable. Aun la relación entre las formas y la relación de situar esas formas dibujadas sobre el papel. Negarse siempre a la pre-formación o a su opuesto, la de-formación. Hay que buscar el punto en que lo OBVIO quede de lado. Hay que saber olvidar o que se sabe. Si no fuera así imaginemos lo contradictorio que sería, por ejemplo, un escultor que modela o esculpe un desnudo. Es obvio que la escultura desde hace siglos hace desnudos. ¿Qué puede hacer, entonces, un escultor hoy día? ¿Qué puede VER en un desnudo? Sólo podrá HACER VERDADERA ESCULTURA SI NO SABE NADA de desnudos y aún, si fuera el caso, de tener un modelo para su estatua NO la tendrá para copiarlo.

Pero reparemos ahora dos momentos importantes a propósito de lo dicho sobre la «observación». El primero de ellos es el momento de plantearse, en otras palabras, interrogarse sobre la relación de tal cosa con tal otra cosa. Ese «me planteo», ese planteamiento es lo imprescindible de toda actitud rigurosa ante la cosa. No es la «cosa observada» la que se «plantea» nada sino que ella «da» al que tenga la mirada aguzada la posibilidad de «plantearse» algo que va más allá del buen dibujo. Es decir, más allá de las naturales o educadas dotes, poder interrogar la incógnita abierta justamente para no ver sólo la cosa en su actualidad sino en su FORMA INOCENTE. Esa forma inocente es la construcción que arrojará un «nuevo cristal» y no las infinitas variaciones de cualquiera de los tributos de la cosa observada.

El segundo momento es el siguiente. Lo que «tiene que estar» en el dibujo nunca será alegoría ni símbolo. Cuando alguien observa realmente (y esto es lo que significa «mirada») aparecerá el ritmo de lo observado, eso es lo que «tiene que estar» en el dibujo. Nunca la copia de su figura, ni la alegoría, ni el símbolo; debe darse simplemente esa situación de poner una sombra, por ejemplo, y estar viendo con un «tercer» ojo cómo junto a ella, la no sombra se hace o no ritmo en la página. Este punto es uno de los puntos más críticos de toda aventura plástica o gráfica. Nunca hemos afirmado, ni antes ni ahora, que la observación termina cuando intelectualmente se ha podido articular el concepto de ritmo, lo que es igual a decir que se ha comprendido qué es el ritmo en la página, o el ritmo, por ejemplo, de uno de los mantos de Gea o de la sala negra del fuego, sino que afirmamos que la observación debe ser una construcción que TRAIGA la articulación de ese ritmo en el ritmo con que construimos una página o una sala como construcción de un «nuevo cristal» y no de sus infinitas variaciones, como dijimos antes, alegóricas o simbólicas, comprendamos o no sus significados.



Fotografía de la «magnitud en fuga» correspondiente al taller que trabajó «los suelos» y construyó el «Manto de Gea» en el año 1981.



Dibujo a tinta de colores que corresponde a la «re-creación» del «Manto de Gea».

Cuando se inauguró la exposición de los «*Treinta años del Instituto de Arquitectura*» en el Museo de Bellas Artes de Santiago se dijo: «... nosotros hablamos diciendo «lo», es un discurso el nuestro construido sobre el «lo». Hay discursos en la confianza de lo establecido, pero hay otros en que se va construyendo el «lo». Es que esta alma de unidad, que permite la forma,

se asienta en el «lo» como si nosotros nos retiramos de nosotros mismos. Quedamos en el propio ritmo de todos y a todos pertenecientes, para poder remirar el modo de decir «lo», que no sólo se da en el hablar sino en el dibujar, por esto es que hay dibujos que lo propio de ellos es preguntarse por el «lo» y lo manifiestan en su construcción...».<sup>5</sup>

Pensamos que el diseño gráfico tiene un desenvolvimiento propio y habitualmente no depende de la circunstancias. Junto con preguntarnos en el sentido de si podíamos aportar algo los americanos al diseño gráfico, iniciamos los intentos para saber que pasa gráficamente con las carencias del mar interior de América y del Océano Pacífico. Y no era cosa de pensar en hacer una buena recopilación de la cartografía marítima, terrestre y celeste para realizar una suerte de enciclopedia, lo que sería muy útil, pero no para nuestro objetivo que era y es responder la pregunta sobre aportar algo. No será nunca nuestro cometido saber que pasa con los datos sino con las carencias y saber si se las puede TRAER a la gráfica. La huella por donde empezar es ver si las incógnitas profundas de América son capaces de transformarse en reclamos para una manera de pensar propia, sin explicitación aún en la gráfica mundial. Y no había otra opción que la de sumergirse en esas incógnitas sino por las travesías para saber si podíamos derivar de ellas una teoría del diseño, de suerte tal que permitiera un punto de apoyo para ser desarrollado. Dicho en otras palabras, si se tienen reclamos gráficos deben ser traídos a presencia abandonando lo obvio del modo «logotípico», puesto que logotipos de la carencia del Pacífico y del mar interior es posible concebirlos y confeccionarlos y como en todas las cosas, los habrá buenos, regulares y malos, pero no nos saldríamos del plano de lo conocido. Siempre que se haga una «cosa» y se diga «esto» es aquella «cosa»; ese «esto» indicará necesariamente otra «cosa» y no ella misma.

Un reclamo, casi podríamos definirlo como típico, es el de la extensión americana. Reclamo que transformamos en disputa para poder alcanzar a construir una teoría iluminante para ponernos en obra.

Si no tomamos en cuenta por el momento el sentido temporal que toma «extensión» en América, es decir, el sentido de «demorado o tardado» y lo vemos a través de otra de sus cualidades, la profundidad, nos sobreviene la pregunta: ¿Cómo construyeron los pintores europeos hasta mediados del siglo XIV la profundidad de la extensión? La respuesta es conocida. Se concebía la superficie del cuadro como un plano material recubierto de líneas y colores que no eran sino indicadores o símbolos (¿acaso «logotipos»?) de objetos tridimensionales y por decirlo en forma esquemática, bastaba una franja de color verde o café para significar el suelo sobre el que se situaban las figuras (casa, árboles, etc). No REPRESENTABAN la profundidad de la ex-

5 Clase inaugural de Alberto Cruz C. en la Exposición: *Ciudad Abierta, a treinta años de la fundación del Instituto de Arquitectura de la UCV*. Santiago de Chile 1982.

tensión, sólo la «indicaban». Pero a mediados de ese mismo siglo se comenzó a VER que las formas que aparecían sobre la superficie tenían existencia por DETRÁS de la superficie hasta tal punto que León Battista Alberti dijo: «el cuadro es como una ventana transparente por la cual nos asomamos a un fragmento del mundo visible». Habitualmente esa transparencia del muro que llamamos ventana tiene sus ángulos rectos y todas las líneas que antes formaban ángulo recto con el plano pictórico (las ortogonales) comenzaron a «internarse» y a decrecer a medida que se alejaban del contemplador. Aparecieron entonces las «líneas de fuga» que tendían a converger hacia un solo centro. Este centro fue llamado «punto de fuga». Fue posible «representar» la profundidad de la extensión y no sólo «indicarla».

La disputa se entabla entonces para nosotros entre esas concepciones y nuestras carencias. Ellos construyeron la profundidad, una vez como símbolo y otra vez como «punto de fuga» o perspectiva. ¿Cómo hacer que la profundidad de nuestra dilatada extensión no fuera vista como paisaje? Porque esa es la herencia, el símbolo y la perspectiva vieron la extensión como paisaje. ¿Es cierto que nuestra extensión la vemos como paisaje o no será que la vemos por lo que sabemos? Una posible pista para poder comenzar a pensar dentro de esta disputa es lo que señala Alberto Cruz en su cuadernillo *Punto de Vista*; hablando sobre los mantos de Gea: «un recorrido conducido por la disposición y los elementos, vamos no en la expresión de las verdaderas magnitudes, sino en la expresión de las magnitudes en fuga...»

Las «magnitudes en fuga» las entendemos como algo distinto al «punto de fuga». Este fue la gran invención del renacimiento y será para siempre la construcción figurativa de la profundidad de la extensión. La «magnitud en fuga» no es la *maquette* de algo que tendrá otro tamaño, sino que su tamaño tiene lo «grande» no referido a su «dimensión» sino a su naturaleza, es decir, a su ser en sí mismo. Este «ensimismamiento» lo da solamente aquella clase de visión que lleva consigo la propia semejanza y que buscaba con las líneas, con los trazos, con los colores o los volúmenes, con lo que fuere, rechaza todas las demás cosas que aparecen como conclusas de forma distinta a lo buscado. Para el que posee mirada aguzada, esa forma «futura» es la que existe en el presente de su visión, puesto que abstraer es sustraer de las búsquedas las cosas conclusas o con posibilidades conocidas de conclusión.

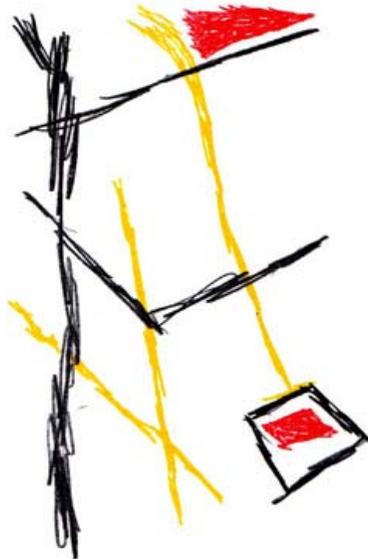
Por ello es que dibujar o filmar los suelos, los horizontes y los cielos o bien realizar los «mantos de Gea» en las salas de la Escuela, sin punto de fuga es poder acceder a una naturaleza de tal cualidad, dicho de otro modo, hacer una naturaleza agregada a la naturaleza, sin «indicarla» ni «representarla», sino revelándola por lo que no muestra a simple vista: su abstracción y ésta como «enrrecimientos de la determinación y de la indeterminación».<sup>6</sup>

§ Mantos de Gea  
[ p. 8 ]

6 Cuadernillo: *Arquitectura Punto de Vista* de A. Cruz C. Editado por la Escuela de Arquitectura UCV. 1983.



Fotografías de la «magnitud en fuga» correspondiente al taller que trabajó «el fuego» y construyó la «Sala negra del Fuego» en el año 1983.



Dibujo a tinta de colores que corresponde a la «re-creación» de la «Sala negra del Fuego».

Estos enrarecimientos fueron tratados, dentro de los talleres, como «re-lectura» de la aparición de «lo aparecible» de las cosas y de los elementos como el agua, el suelo, la tierra, el cielo, el fuego. ¿Qué queremos decir con «re-lectura»? Pensamos en que no podemos dejar de leer, puede decirse que somos una lectura que no cesa, permanente. No somos más que una «lectura». La pregunta se precipita sobre esta idea: ¿Pero qué leemos?. No sólo letras y palabras, esa es una de las formas de «lectura». Leemos lo que APARECE siendo a la VEZ APARECIENTES. No somos algo distinto en el sentido de que lo «otro» aparece y nosotros no. Pero sí poseemos una peculiaridad, una suerte de DISTANCIA, que nada tiene que ver con quiebres, rupturas o contraposiciones. Señalamos que lo que HAY es una DISTANCIA, por la cual y en la cual se produce la lectura o viceversa, es decir, podemos pensar que porque somos «lectura» somos «distantes».

Es necesario definir un poco más eso que hemos llamado «apareciente». Al hacerlo iremos exponiendo las articulaciones específicas con las que hemos comenzado a construir la proposición teórica de una gráfica otra. ¿Qué es lo que «aparece»? Pensamos que antes que nada dos modalidades de la luz, lo oscuro y lo claro, que no son contrapuesto sino que son diferentes. Por ello las llamamos modalidades y no con la forma habitual de afirmación-negación, es decir, luz y no luz. Lo oscuro y lo claro en un permanente «aparecer oculto» que se despliega. Recordemos la «re-lectura» que hicieron los griegos justamente de cuestiones como las señaladas y el despliegue teórico que alcanzaron a constituir. Los griegos, pre-socráticos, economizando, llamaron a la luz y no luz los cuatro elementos. Estos cuatro elementos pensados como «momentos» permitieron imaginar lo «delante», lo «detrás» lo «arriba» y lo «abajo», que también pudieran parecer como contrapuestos cuando en realidad son semejantes. Consecuentemente con lo imaginado les fue posible elaborar la noción de «movimiento», puesto que lo que va hacia «arriba», el caso del fuego, por ejemplo, y llega «allí» es lo «arriba» y lo que va hacia «abajo» y llega «allí» es lo «abajo», como en el caso del agua. Son movimientos que «llegan» y ese «allí» es lo que permite comprender y denominar «arriba-abajo» o «adelante-atrás». Había un movimiento que no conducía a un «allí». Ese movimiento que no concluye sería un movimiento en sí mismo, perfecto, puesto que es fin y comienzo perpetuo en cualquiera de sus momentos. Lo conocieron y lo llamaron: circular. Este movimiento fue asimilado a los astros, al cielo.

Esta re-lectura toma forma permanente en las llamadas cosmologías y en otras formas de conocimiento como la alquimia y la astrología y por supuesto en la contemplación de la divinidad: la mitología. La física de los cuatro elementos firmemente acuñada por Aristóteles y llamada física de lo visible o aparente, rige, por centenares de años, nuestro mundo. Ver salir y ponerse el sol, y no ver moverse el tiempo son experiencias sencillas que podemos hacer en cualquier momento, pero al ser pensados y cons-

truidos como teoría desde el punto de vista de «lo que veo» articulan la física y la astronomía ptolemaica. Pongamos otro caso de «re-lectura». La del movimiento uniformemente acelerado de Galileo, movimiento que los sentidos no perciben. Esto nos traslada de una física de «lo que veo» a una física de lo que «no veo» y con ello se abren las puertas de la posibilidad de la ciencia moderna.

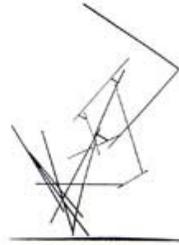
Poder establecer en virtud de estas cosas, es decir, de la suposición del experimento y la construcción en ellos de la verificación de que el principio se cumple, eso es una «re-lectura» de lo que «aparece» desde algo o a partir de algo que no aparece.

Lo que importa no es la realidad de los principios que sustenta el experimento sino que con esos principios lograr los efectos que el mismo predice. En el caso del movimiento uniformemente acelerado no le importa a Galileo verificar que este exista, pero si le importa verificar que en el experimento que lo predice se cumpla.

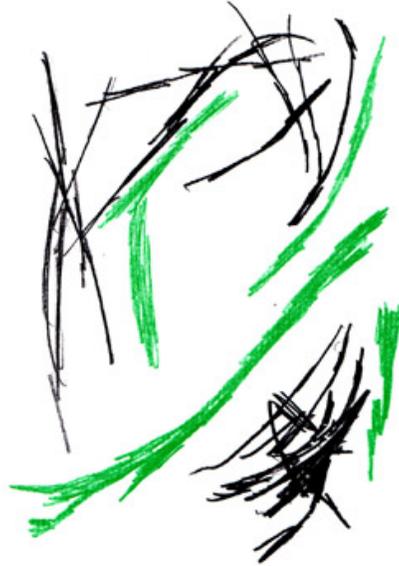
ESO Y NO OTRA COSA ES LA ABSTRACCIÓN.

Para abundar más aún sobre la importancia de las «re-lecturas» en nuestra modernidad, citemos un párrafo de *Investigación sobre el Significado y la Verdad* de Bertrand Russell: «La física asegura que los fenómenos que llamamos «objetos perceptores» constituyen el final de una larga cadena causal que parte de los objetos y distan de parecerse a ellos salvo, en el mejor de los casos, de un modo indudablemente muy abstracto. Todos partimos de un «realismo ingenuo», es decir, de la teoría de que las cosas son lo que aparentan. Pensamos que la hierba es verde, que las piedras son duras y que la nieve es fría, y los físicos nos aseguran que el verde de la hierba, la dureza de la piedra y el frío de la nieve, no son el verde, la dureza y el frío que conocemos por nuestra propia experiencia, sino una cosa muy distinta. Si hemos de creer a los físicos, el observador convencido de que está observando una piedra, lo que observa en realidad son los efectos que la piedra produce en él, de esta suerte la ciencia parece estar en guerra consigo misma: cuando más objetiva se cree ser, se encuentra sumida, contra su propósito, en la subjetividad. El realismo ingenuo conduce a la física y ésta, si es verdadera, demuestra que el realismo ingenuo es falso. Por lo tanto, si el realismo ingenuo es verdadero, es falso, y por consiguiente, el conductista que piensa estar registrando observaciones del mundo exterior, está registrándolas en realidad, de lo que ocurre dentro de sí mismo».

Si resumimos la idea de Russell en este párrafo creemos no equivocarnos al decir que lo «observable» es el final de una larga cadena que parte de algo que dista mucho de parecerse a lo «observado»; salvo en su forma «abstracta».



Fotografías de la «magnitud en fuga» correspondiente al taller que trabajó «el fuego» y construyó la «Sala negra del Fuego» en el año 1983.



Dibujo a tinta de colores que corresponde a la «re-creación» de la «Sala negra del Fuego».

Volviendo a nuestro tema la pregunta esencial que aún no está formulada en lo que va de la exposición es ésta: ¿Por qué el hombre lee?

Hay dos corrientes de pensamiento que pueden responder esa pregunta. Una de ellas es la que dice que el hombre siendo indefenso ante el mundo «natural», ante «lo otro»; se ve obligado a leer para dominarlo, por lo cual se sobreentiende que de lo que se trata en definitiva es de dominar la naturaleza. Esta corriente de pensamiento es mayoritaria. La otra corriente es minoritaria y piensa que no es así de simple la ecuación, sino que la «re-lectura» es en última instancia, gratuita, pero necesaria, libre, pero necesaria. Libre, porque no tiene la finalidad evidente de aquello que aún no aparece y luego aparece. Es una luz transformante que permite la transformación y que también nos hace, nos convierte en lectura. Estamos tentados de decir que, al revés, esa luz la llevamos con nosotros o está en nosotros, sin la cual no es posible «mirar». La transformación trae lo «oculto» como «oculto» a la «apariencia». El agua, por ejemplo, cuando se la junta y se hace una represa se transforma en «energía», eso es el «fuego». La nota preponderante es la transformación o luz transformante que se da en lo más propio del ser humano: en la «lectura» que llamamos «mirada». Por esa «mirada» el agua se hace energía, el carbón, energía, el aire, la energía, la luz del sol, energía. Y por la «mirada» en la química, por ejemplo, se transforma el trigo en pan. Y si dejamos los ejemplos que traen siempre un aire mitológico, está allí la ley clave de la física, la segunda de la termodinámica, la invencible ley de la entropía que perturba la visión de la armoniosa tendencia al orden en toda la naturaleza. La descripción más general que los físicos propenden a dar de las transformaciones en el tiempo a menudo es formulada así: el mundo material pasa de estados ordenados a un desorden siempre creciente, y el estado final del universo será el del máximo desorden. La ciencia moderna sostiene que la naturaleza orgánica e inorgánica tiende a un estado de orden y que las acciones del hombre son gobernadas por la misma tendencia. Por otro lado sostiene que los sistemas físicos evolucionan hacia un estado de máximo desorden. «¿Cuál es la relación entre las dos tendencias cósmicas: hacia el desorden mecánico (principio de entropía) y hacia el orden geométrico (en los cristales, las moléculas, los organismos, etc.)?»<sup>7</sup> Esta pregunta es posible formularla porque se posee «mirada aguzada».

¿Qué significa, por último, poseer «mirada aguzada»? Pensamos que la respuesta no se puede dar por términos simples. No obstante podemos decir que se la posee si se posee capacidad y amor.

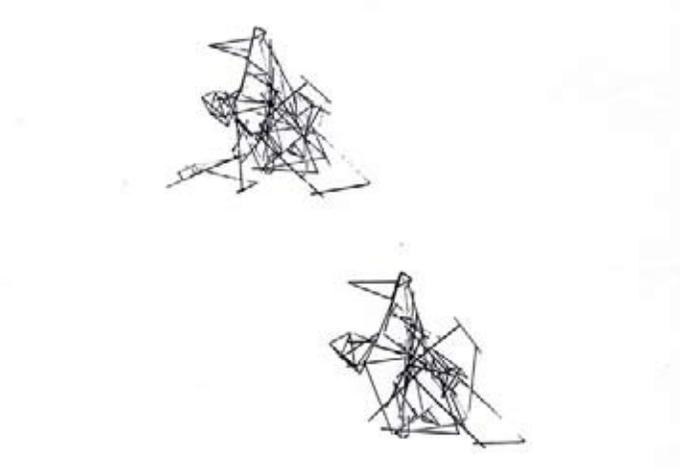
Capacidad para estar en el vértice, en el extremo, en la punta de lo que hemos llamado «apareciente» y amor de estar y sentirse colocado en ese vértice o punta de su oficio. Sólo haciéndonos actos de observación veremos, por aquella distancia mencionada antes, como lo observado nos transforma y no sólo nos deja ver lo que la observación ve como aparente. Acto este que contiene la potencia de transformar la observación en materia prima de construcción de una realidad distante de los parecidos de las cosas con su propio aparentar. Por ejemplo, en el caso de los Mantos de Gea o boda del cielo con la tierra, la construcción, sin punto de fuga, pero sí con

§ Mantos de Gea  
[ p. 13 ]

7 Frase del físico norteamericano Lancelot L. Whyte.

magnitudes en fuga tanto en la filmación como en las construcciones en las salas de la escuela, de lo «oculto», la historia, dejándolo como «oculto» o bien en el caso del fuego, traer por el sólo acto de una chispa o brillo lo propio del fuego, que no será llama, ni calor sino oscuridad y claridad como modalidades de la luz, modalidad permanente que no excluye la aparición por lo oculto o lo oculto por la aparición, sino la co-existencia o «simultaneidad de la luz y lo iluminado», como por ejemplo, en el cielo oscuro el relámpago es un «brillo repentino».

Pensamos que esta es una de las tantas posibilidades que se abren para una gráfica de las carencias. Que hay que recorrer ahora todas las experiencias que se nos presentan por delante, corrigiendo y retomando el rumbo cada vez que derivemos a otras zonas que nos alejan de aquello que nos concierne de una vez por todas; es decir, agotar nuestra propia aventura de capacidad y amor para responder desde estas carencias a nuestra propia vanguardia.



Fotografías de la «magnitud en fuga» correspondiente al taller que trabajó «el fuego» y construyó la «Sala negra del Fuego» en el año 1983.



Dibujo a tinta de colores que corresponde a la «re-creación» de la «Sala negra del Fuego».

## Índice de Autores

- A  
Alberti, Leon Battista 8  
Aristóteles 10
- C  
Cruz, Alberto 8  
*Arquitectura, Punto de Vista* 8
- G  
Galileo 11  
Goic, Danilo 2
- I  
Iommi M., Godofredo  
*Eneida-Amereida* 3
- M  
Melville, Herman  
*Moby Dick* 2  
*Robinson Crusoe* 2
- P  
Platón 2
- R  
Russell, Bertrand 11  
*Investigación sobre el Significado y la Verdad* 11
- V  
Vicuña Mackenna, Benjamín 2  
*La Verdadera Historia de la Isla de Robinson Crusoe* 2  
Virgilio  
*Eneida* 2, 3