

DIEZ SEPARATAS DEL LIBRO NO ESCRITO

**SOBRE LAS CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES
DE LA TRAVESIA AL "MAR DULCE" O
DESEMBOCADURA URBANA DE LA HIDROGRAFIA
DE AMERICA LATINA**

SOBRE LAS CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES
DE LA TRAVESIA AL "MAR DULCE" O
DESEMBOCADURA URBANA DE LA HIDROGRAFIA
DE AMERICA LATINA

DIEZ SEPARATAS DEL LIBRO NO ESCRITO

**SOBRE LAS CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES
DE LA TRAVESIA AL "MAR DULCE" O
DESEMBOCADURA URBANA DE LA HIDROGRAFIA
DE AMERICA LATINA**

- PRIMERA SEPARATA : "ACTO DEL SILENCIO"**
- SEGUNDA SEPARATA : ACTO DEL TEXTO - CONTRATEXTO - ENTRETEXTO**
- TERCERA SEPARATA : TEORIA DE LA "INTERRUPCION"**
- CUARTA SEPARATA : TEORIA DE LA "NORMA Y APARTADO"**
- QUINTA SEPARATA : DE LA "GERMINACION Y FLORACION ESCULTORICA"**
- SEXTA SEPARATA : "UN RITMO EN EL USO DE LAS HERRAMIENTAS"**
- SEPTIMA SEPARATA : "ACTO DEL REFLEJO"**
- OCTAVA Y NOVENA SEPARATAS : "DE LO HETEROCLITO"**
- DECIMA SEPARATA : "ACERCA DE LA CRUZ DEL SUR"**

ACTO DE LA CONTEMPLACION DEL ESPACIO Y TIEMPO DE LA ESCULTURA

El pintor Eugenio Delacroix solía decir: "La Naturaleza es un diccionario".

Pienso que un diccionario tiene palabras impresas, tiene páginas, tiene ilustraciones, tiene tapas, tiene empaste; en fin, tiene todos los elementos gráficos con los cuales se construye y constituye un libro; sin embargo, no es un libro.

Aún más, es muy posible que para escribir un libro haya que consultar alguna vez un diccionario, pero tal como ya lo afirmamos, éste, no es un libro.

Cuando era joven y asistía a los cursos de la Escuela de Bellas Artes para copiar una figura desnuda, aprendí a dibujarla, pero nunca una figura es una escultura.

La gran dificultad estriba en pasar del estudio, al arte.

Lo que ocurre, en la gran mayoría de los casos, es que se confunde el estudio con el arte.

El estudio será siempre naturaleza, es decir, diccionario.

El arte es siempre construcción, es decir, libro.

La construcción es siempre obra, es decir, abstracción.

¿Qué construye una obra abstracta?

MUNDO.

¿Qué significa MUNDO?

Sin olvidar su oscura etimología: sentido de orden, pulcritud, limpieza.

¿Qué sentido tiene MUNDO?

Sólo uno: la fiesta.

MUNDO, en nuestra concepción, es el "lugar natural" de toda construcción.

Por "lugar natural" entendemos aquel que es abierto por la fiesta, el arte, como lugar originario de reunión de todas las construcciones de travesía.

Es el lugar de nacimiento de toda ulterior construcción.

Toda construcción surge de la fiesta y vuelve a ella, para "reacondicionar" el mundo.

Esta latencia de perfección oculta, surge en la proclamación como consumación de la misma.

La proclamación se debe distanciar de la vida misma para tornarse fiesta, es presentación escénica que se despoja de lo cotidiano para convertirse en imagen.

Imagen es sólo una cualidad sensible que se presenta a la mente sólo cuando se produce la ausencia del estímulo sensible.

MAYOR DISTANCIA ES POCO PROBABLE.

El Taller de Titulación de Diseño Gráfico tiene confiada, como obra, las proclamaciones de la travesía de este año.

Hoy, con esta proclamación, primera e inaugural, la ponemos en acto.

Y lo hacemos cifándonos muy carnalmente a una frase de la "Oda a Kappa": "¿Quién no se sorprendió otro en plena distracción?"

Esto implica consumir todo refugio, de costumbres, usos y caracteres; aún más, de oficio y estudio.

Nuestra permanente instalación en ellos nos impiden recibir la lucidez que nos abrirá la otra realidad.

La fiesta, que se piensa siempre como culminación final; es ahora inicial y la proclamación consiste en observar y vivir la contemplación de una obra de escultura, en su espacio y en su tiempo.

MAYOR DISTANCIA ENTRE EL "MAR DULCE", ASI LO LLAMO SOLIS; Y LA CONTEMPLACION DE UNA ESCULTURA COMO PROCLAMACION, ES POCO PROBABLE.

Estas también son distancias de la extensión en América.

Cuando se proclama no se hace clase.

Cuando se proclama se profiere.

Digo entonces como proferición: lo que anhelo expresar, contenido en el mundo íntimo de mi libertad, necesita ser materializado en el mundo íntimo de la necesidad externa, en el mundo del espacio. Siendo sólo allí donde alcanza mayor plenitud.

Cuando mi libertad deviene forma construye la obra.

Texto de Claudio Giralá

Julio de 1985

PRIMERA SEPARATA DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

"ACTO DEL SILENCIO"

Julio de 1985

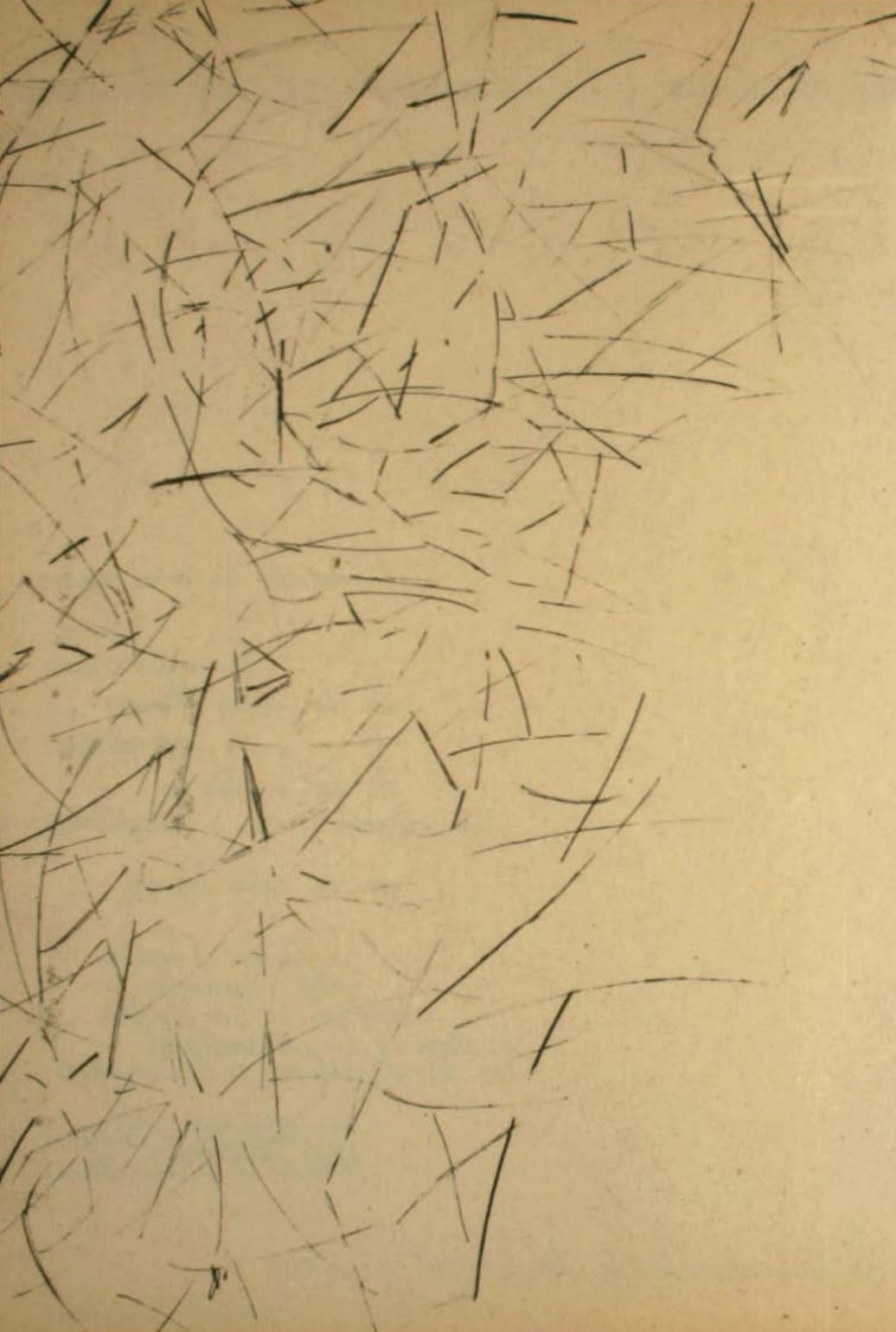
estudio de "el aire y la profundidad" en el "Acto del Silencio"

* Pensando en una página
Blanca
la profundidad
de la sala Blanca
y la profundidad
de la escultura
con respecto a las profundidades
de la sala Blanca "...

... Y en el video
sobre Amurida y
travesía a San Andrés
lo plano y la profundidad
en la Superficie de la imagen.

(esta de la clase sobre
la escultura y sobre el
video anteriores a la
entrada a la sala Blanca)

Acto de la Contemplación del Espacio y Tiempo
de una Escultura



ando hablamos de profundidad, hablamos de distancia... (obs. oscura)
Entonces, hay una hermosa manera de Abstractar el Espacio...
in la superficie; llevado a la grafica ... ? (obs. oscura al Abstr.)
La sala blanca es un espacio blanco que recoge
la oscuridad como envolvente sin ser mismo... Es otra profundidad;
el sentido de movimiento, no de color; así queda "dentro"
aire y fuera la perspectiva... (observación en la sala blanca etc.)
Como se puede abordar esto en la Grafica
lo que es la superficie, pensando en una página blanca... ? (obs. oscura al Abstr.)

...En la distancia
al dibujar

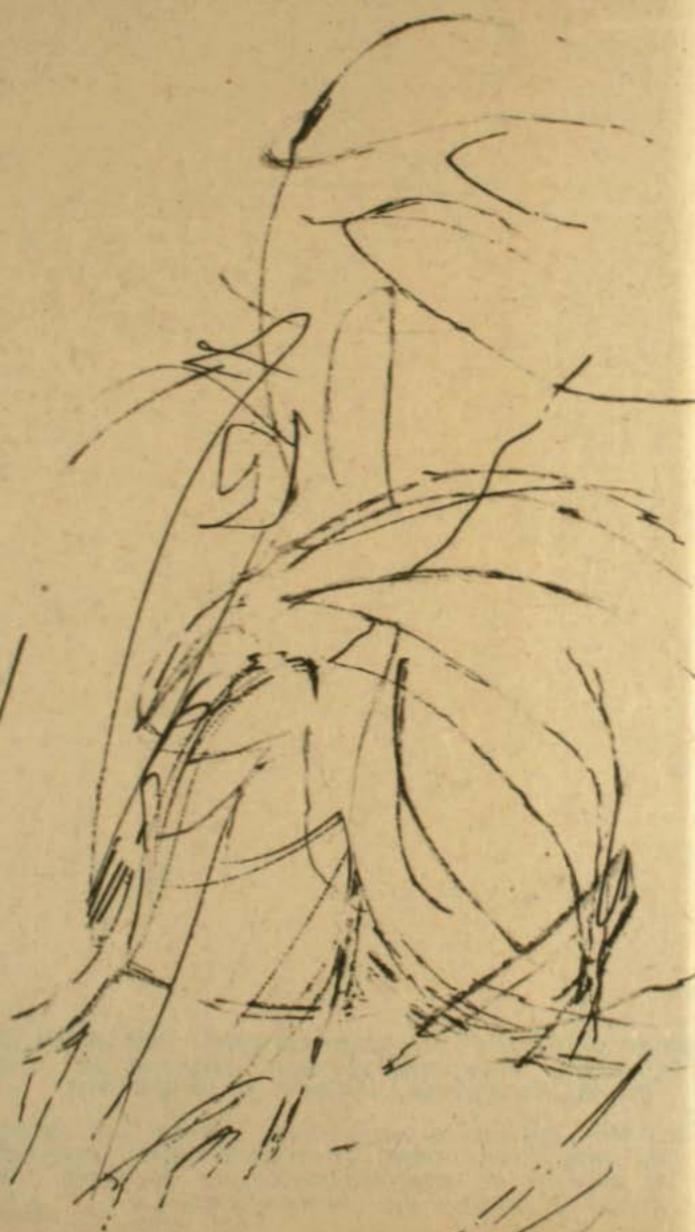
(ata, obsesión
de la estructura)

...Lo inmedible de
la perspectiva
que se escapa...

(relación de la
estructura con el
video)

...En el movimiento
y la imagen
de la imagen...

(obsesión del video)





Dibujando la escultura,
la superficie se abstrae en las líneas
que dibujan el espacio y el aire de la escultura;
por las distancias de lo lejano y cercano, con ellas, en
donde se conforma la línea-espacio y la línea-volumen

... En el tallado de Xilografía esta distancia, es el hueco
de la superficie, entre la luz y la sombra
entre lo hecho y lo impreso
entre lo que ve, la luz, y lo que no ve,
el espacio.
(observación del tallado Xilográfico
durante el taller, y la impresión
en tinta Xilográfica, en relación
al juego de navegación, en la línea,
en las orientaciones, sobre una superficie)

En la distancia
al dibujar

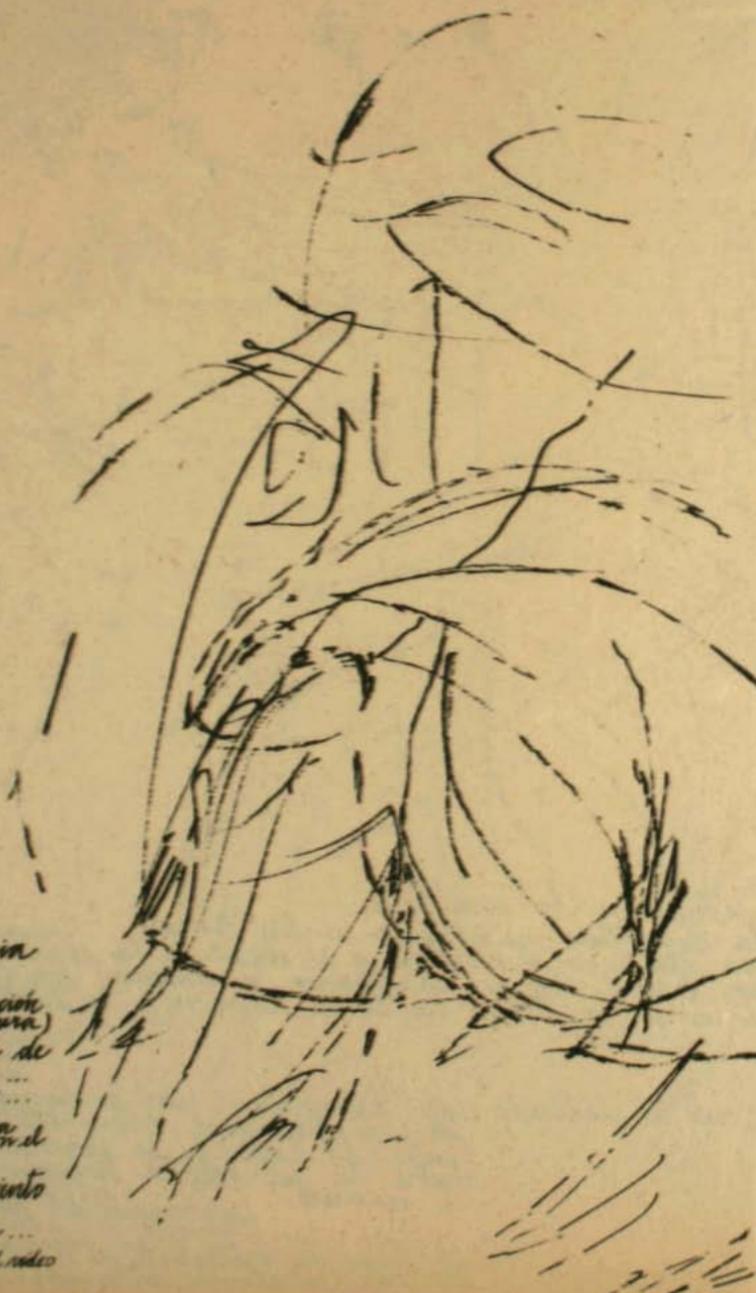
(la obscuración
de la escultura)

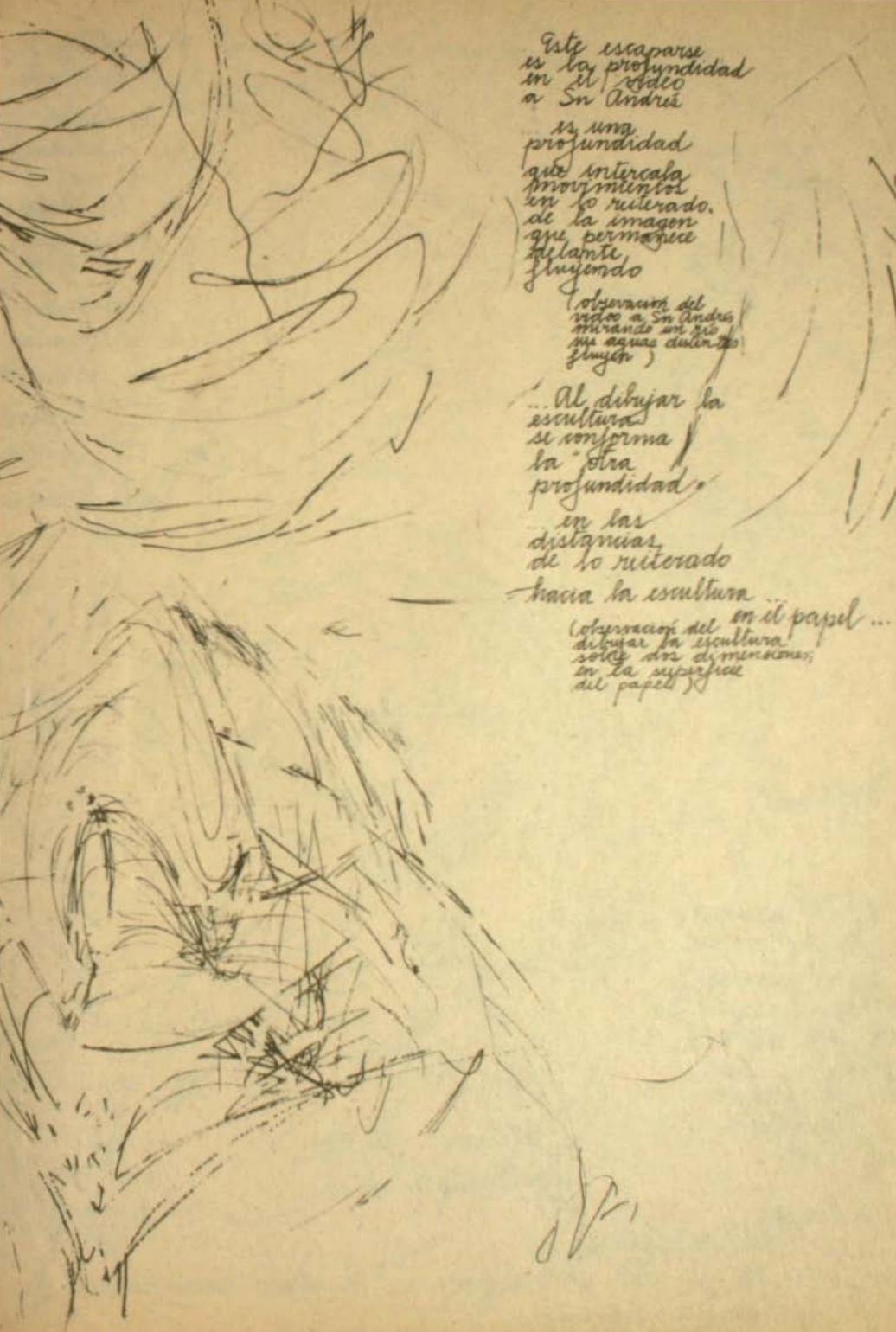
Lo inmedible de
la perspectiva
que se escapa ...

(relación de la
escultura con el
radio)

En el momento
y la sujeción
de la imagen ...

(observación del radio)





Este escaparse
en la profundidad
en el ^{espacio} rodeo
a San Andrés

es una
profundidad
que intercala
movimientos
en lo reiterado.
de la imagen
que permanece
delante,
fluyendo

(observación del
ruido a San Andrés
mirando un río
que aguas dulces
fluyen)

... Al dibujar la
escultura
se conforma
la otra
profundidad,

en las
distancias
de lo reiterado

hacia la escultura

(observación del ^{en el papel} ...
dibujar la escultura
solo en dimensiones;
en la superficie
del papel)

... Mr. ...

suprimo

un salto de ...

cujo grito denunciaba "el miedo"

que les causaba

una ...

Como era la ... de la ...

suprimo

que el verdadero
motivo
de su inquietud

era el amor
por sus ...

... de ... de ... a la America meridional

TEXTO Y CONTRATEXTO

Rayo: relámpago primero; luego, trueno. Rayo: ambos. Lo opuesto: somnolienta siesta de fin de primavera comienzo de verano con la luz y la sombra delimitándose nítida pero desvaídamente. Un acto: mirar una escultura en silencio. En un único silencio. Pero que éste no sea en manera alguna un acto de rituales funerarios. La larga historia de las invenciones funerarias. Salirse de ellas. Quedar ajeno a ellas. Para eso hay que cuidar que el acto único quede dos en la memoria. En que cuidar es simplemente dejar que lo que es dos sea dos. Pues es algo seguro que los ritos funerarios operan para que cuanto es dos se torne en ellos, uno. Eso es lo que hacen estos ritos. Por eso aquí se trata de lo inverso; que lo que puede ser dos lo sea. Así, un texto, uno, es con su contratexto. Porque cabe reparar que siempre un texto es con su contratexto: sin embargo, ocultos rituales funerarios vienen a echar por la borda al contexto. Pero esto no va a suceder esta vez. Pues el silencio que mira la escultura recibe una potencia de ésta. Una escultura no es uno ni dos. Es arte. Es ambas cosas a la vez. Pero el silencio que mira no es arte. Por eso hay que cuidar su memoria. El arte es un horizonte, él del mar que miramos desde la playa. No podemos dejar de mirar al horizonte. Para eso vamos a la playa. Pero mirar tampoco es arte. Ver sí que es arte. Y ver es obrar. Aquí sólo hay mirar. Mirar obligado. Pero se mira una escultura y se guarda silencio porque se consiente gratuitamente en ello, Mirar es aquí lo obligado o indejable y que es gratuito a la vez. Ni mirando u oyendo un rayo o dormitando en una siesta veraniega se cae en aquello que es lo indejable = gratuito que aun no es arte. Se cae, acaso, haciendo un cuadernito. En la memoria dos de lo uno.

Texto de Alberto Cruz
Julio de 1985

SEGUNDA SEPARATA DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

ACTO DEL "TEXTO – CONTRATEXTO – ENTRETEXTO"

Agosto de 1985

Estudio con respecto al

Entretexto de la Convergencia en el

Hacer Oficio en la Gráfica y Hacer Oficio en la Arquitectura

en el modo de situarse ante el Espacio

en la relación de construir

con la . .medida. . la magnitud

a e o i

a o i i t h

S I T U A R S E

i o u a t h

ante el espacio,

es la "co-medida" del espacio real con el cuerpo

en la Arquitectura

y la co-magnitud del espacio

con el soporte en la Gráfica.

Pero esta "medida" en el oficio . . **tiene posición y orientación** . .

en la forma de construir de las múltiples libertades "la obra".

O R I E N T A R S E

S

V a l e s i r d
 e i e u e
 q u e r o
 n
 c u i u a o
 s i r l o

En la Arquitectura la orientación y posición del cuerpo del arquitecto es .. "excéntrica y simétrica respecto del espacio, en las múltiples distancias de la ubicación del oficio del cuerpo del arquitecto en el espacio .."

(del texto de arquitectura)

Esta "Excentricidad" en el oficio de la Gráfica .. es libertad ..

Libertad de orientarse y orientar la libertad de
 .. **hacer experiencia** ..

Libertad, en el quedar y ser sin lugar, para constituir
 desde aquella

.. **distancia propia de la libertad sin lugar** ..

un "lugar" en el blanco inicial,

donde es de suyo construir esa libertad como,

tope .. en lo bidimensional.

L I B E R T A D

a

D I S T A N C I A R S E

Desde un cero o Eros del oficio que en la Gráfica

∩ ^ | ∅ ∩

es el campo abierto a construirse

C ∩ ∩ ∅ |

“nuevamente”, en la libertad de situarse

∩ ∅

ante el espacio.

P O S I C I O N

Desde esta “posición” inicial
abordamos el espacio
con la mano

Esto en Arquitectura es acceder al espacio a través
de una “entre-distancia” con el cuerpo
que permite conformar un espacio-co de la medición :

lo que en la Gráfica es una inter-relación, entre
el espacio real y el espacio gráfico, en la mano,

la cual es .. **requerida** ..

; se podría decir que el requerimiento desde el espacio es la

.. **condición** **no habitual** ..

que le trae “situarse” en el .. **ritmo** ..

en la libertad de construir con “posición”.

TEORIA DE LA "INTERRUPCION"

No sé qué grado de concentración van a poder tener Uds. de manera que yo no les voy a hablar a Uds., voy a hablar al sujeto, al objeto mismo del que voy a tratar; y son Uds. los que van a tener que ver cómo pueden acercarse a ello, en buenas cuentas, yo voy a modelar en el aire con palabras y con imágenes una determinada forma; la primera es la siguiente, y voy derecho al grano, todo lo que voy a decir aunque parezca mentira es muy, muy importante. Es lo siguiente: Todo lo que voy a decir es para Uds. y no para Uds., es para todo el mundo y aún para mi mismo.

En el arte no hay juicio, nunca lo hubo y en ciencia tampoco nunca lo hubo, se entiende por juicio lo que se llama juicio de valores. ¿Por qué no lo hay? Por lo siguiente, si yo tengo que inventar un avión soy "Leonardo da Vinci" y me pongo a trabajar para inventar un avión. Por cierto que lo hago con toda mi persona, con todos mis sentimientos, con toda mi emoción, con mis penurias, con mi talento, con mis habilidades, con mis defectos, con mis virtudes. Pero lo que tengo que inventar es un avión y la única verificación y no juicio es, si el invento que hice vuela o no vuela.

Cualquiera que diga "este avión no vuela", no está haciendo un juicio está diciendo la verdad intrínseca del objeto que quiere realizarse y esto no es ni malo ni bueno porque sobre este avión que no pudo volar es muy probable que la experiencia de este "no vuelo" permita avanzar y hacer otro experimento y lograr que el avión vuele. No se si Uds. entendieron o no, pero esto es neto, transparente, desde el primer día y será así hasta el último día, le guste o no le guste a quien le guste.

En ciencia ocurre lo mismo. Si yo establezco un grupo de postulados en cualquier ciencia, eso exige un marco de referencia, sea ciencia pura o aplicada, técnica, o lo que fuera, no es problema de juicio o no juicio, es una experiencia que se consume y si frente al avión que no vuela yo digo: "que bueno" no se lo que estoy diciendo o "que malo" tampoco se lo que estoy diciendo. Lo que si puedo decir es "no vuela" y eso no es un juicio de valores, sino una clara, transparente y nítida realidad que surge y se pronuncia desde la interioridad del objeto que se hace. Todos confundimos esto, a pesar de que Uds. tienen una gran experiencia, porque cuando un profesor les examina una obra no está haciendo un juicio sobre Uds., ni está descalificando a ningún alumno; está diciendo "esto que Ud. ha hecho ¡no!", no está diciendo Ud. es bueno o malo, ni que tiene aptitudes o talento.

El centrarse en la realización de obras con más o menos intensidad es sólo posible bajo una determinada vocación, oscura, incipiente, puede quedar incipiente toda la vida o madura, plena y fecunda, no de otro modo.

El riesgo de trabajar en esto con respecto a la trama normal de las relaciones humanas es muy grande ¿por qué? Porque siempre pueden entremezclarse las situaciones que competen a la persona con las que competen a la obra; lo vuelvo a decir, *la obra se hace con toda la "persona" pero es otra cosa que la "persona"*. Esta trama, este modo de entremezclarse, engendra los mayores equívocos, grandes dolores y las inmensas y duras soledades del creador.

Hölderlin le llamaba a estos creadores los seres perfectos. Antes que nada, como dice

Hölderlin, "es necesario que los seres perfectos no se separen demasiado de aquello que les es inferior y que los mejores no se alejen mucho de aquellos que son bárbaros, (*bárbaros llamaban los griegos a aquellos que no conocían el griego, es decir que no sabían; no es un problema de raza o de conocimiento*) pero es necesario que estos seres no se mezclen demasiado, que ellos sepan reconocer exactamente y sin pasión la distancia que los separa de los demás, y que este conocimiento les dicte lo que deben hacer y lo que deben padecer, si ellos se aíslan demasiado se pierde la eficacia y terminan por perecer en su soledad.

Si se mezclan mucho y muy estrechamente a los otros una verdadera actividad es igualmente imposible, sea por el hecho que ellos hablan y actúan con los otros como si fueran sus iguales y pierden de vista lo que les falta o bien lo que les es necesario antes que nada palpar; o sea que ellos se adaptan demasiado bien repitiendo el error que debieran corregir. En los dos casos su acción se reduce a la nada y ellos perecen. Sea porque exteriorizan en pura pérdida, sin eco alguno, solitario, a pesar de su lucha y de sus adjuraciones o sea porque se adaptan muy servilmente a lo que es respecto de ellos extranjero y vulgar, de suerte que terminan por permanecer ahogados". Quiero que quede muy claro que no soy yo quien dice esto, lo dice el más grande poeta lírico de Occidente.

Esto es muy importante, porque Uds. están en una escuela que funda la arquitectura y diseños en la poesía.

Y la poesía en eso es implacable. No porque haga juicio de personas, pero lo que no puede es decir una cosa por otra; la sola verdad auténtica es aquella donde el error se vuelve, él, también, verdad. De hecho que "el error" en el conjunto del sistema, toma su lugar y su destello; eso se llama arte, no el de las bellas artes sino cualquier arte, el arte de hacer un zapato también consiste en eso. Es verdad, también el error inscrito - dice Hölderlin - se vuelve a la interioridad misma de la forma y por lo tanto, el error se transforma en destello. Pero eso no pasa con las personas, un criminal en el momento de matar, mata, puede él arrepentirse, salvarse, pero mató. Pero en el arte no, en el arte es posible, pero esa es la verdad del arte y esa verdad no puede ser adulterada por ninguna trama y por ninguna proyección del juicio de valores de las personas. Cuando sucede eso no hay, por supuesto, ninguna posibilidad de Arte.

Vuelvo a tomar Hölderlin: "hay inversiones de palabras en un período". Un período puede ser este: "La mesa blanca de Pedro"; hay inversiones, por ejemplo: "de Pedro la mesa blanca", etc. Sin embargo, dice Hölderlin: "la inversión del período, ella misma, siendo más poderosa que la anterior y más eficaz aún, puede hacerse interminablemente la disposición lógica de los períodos A con B, "La mesa blanca de Pedro no le pertenece es de Juan" yo puedo hacer una inversión lógica del período, "de Juan es la mesa blanca que no le pertenece a Pedro". Primero es la inversión dentro del período, ahora son las inversiones de los períodos, la disposición lógica de los períodos están regidos por su propio devenir de la idea que se va desarrollando, este devenir tiende a una meta y la meta tiende a su fin. Dentro de este devenir y de esta inversión que yo puedo hacer tanto en el período como en los períodos, tendiendo a un fin, se puede establecer

que unos son los primarios y otros los subordinados, y finalmente hay una continuidad de proposiciones subordinadas. Pues bien, dice Hölderlin: "esta construcción raramente es utilizable por un poeta", todas estas inversiones que son posibles, que descolocan una cierta continuidad lógica, digamos a b c d e, o la serie de números naturales, y que puedo invertir y por lo tanto hacer destellar, llamado el arte de la retórica, "son pocas veces" -dice Hölderlin- "útiles para el trabajo de un poeta, es decir para alguien que crea una obra."

Esto que hago con las palabras, puede ser cualquier elemento de cualquier lenguaje. Pueden ser pies, manos, cabello, ojos, etc. Hölderlin dice que la poesía empieza después. Por la continuidad de palabras.

¿Pero, qué es una palabra? Nadie la ha podido describir nunca jamás. Ni la ciencia lingüística. Y cuando alguien que aprendió inglés y habla con un inglés, la gran sorpresa que se lleva es que no entiende nada. Porque cuando el inglés habla, el que está oyendo y no es inglés; no sabe dónde terminan las vocales y las terminaciones de los verbos, como si por ejemplo alguien dijera: "la mesa blanca" y yo estuviera oyendo: lame sa bla nca. Entonces no entiendo lo que me dice, porque no reconozco ¿qué cosa? : las pausas. Cualquiera que haya hecho la experiencia lo va a constatar. Son estas pausas las que hacen que un conjunto de letras determinadas, de acuerdo a un sentido, constituyan y permitan la existencia de las palabras, como son las diferencias entre la "L" y la "A" que permiten que sean letras, porque si todas las letras fueran "L" se podría escribir siempre y cuando nosotros supiéramos cómo se pronuncia, pero para eso una tendría que diferenciarse un poco de la otra, esta es L', esta es L², esta es L /-, esta es Lx, etc. Entonces se podría hacer y decir con estas Etes: "La mesa blanca". Es una discontinuidad. Son estas pausas las que permiten los distingos en todas las obras humanas, no sólo en las palabras sino en todos los hechos humanos. ¿Qué son estas pausas? ¿de dónde proceden? ¿hacia dónde van? Por ejemplo un caso simple, todos los días Uds. pueden "medir", cuánto hay de separación entre el vaso y la botella, qué pausa hay. Lo hacen todos los días. Sin embargo, si alguien preguntara bajo qué marco de referencia y sistema lógico y coherente es esto posible, la respuesta es de muy reciente data. Hubo que esperar la invención de lo que en matemáticas se llama teoría de grupos para poder formularlas.

... dice Weil respecto al modo de medir los momentos, y va a ser igual con respecto al espacio: "se supone que los momentos no se distinguen entre sí, se supone, no es que sea, yo postulo que no son distintos entre sí, son homogéneos." Y agrega el mismo Weil: "imponer esta definición es una violencia".

Y agrega otra violencia más. Primero esta que acabo de señalar, es decir, dentro de la teoría de grupos, que ya es un invento, se supone que los momentos o los puntos, mejor dicho la continuidad de los puntos son homogéneos.

Es en la obra misma, y esto no es ni malo ni bueno, es en la obra misma que estoy realizando, donde introduzco la violencia al suponer que la continuidad y la homogeneidad de los puntos son así. Pero esto no me basta. Voy a suponer otra violencia. ¿Cuál? Que dentro de esta homogeneidad voy a precisar un punto. Esta suposición es una pura

arbitrariedad, porque yo mismo acabo de decir que es homogéneo. Y con estas dos violencias dentro de la teoría de grupos voy a poder mostrar cómo es posible medir. ¿Qué es esta violencia, qué es esta arbitrariedad? Yo puedo escribir: "Lam esa". Otro puede leer "Lam" y pensar que debe ser algo y leer "esa" y pensar que es "Lam". Pero yo digo: "Lam esa" y otro puede entender "La mesa". Pero entonces yo hago una violencia y determino que en mi idioma esto se va a escribir así: a este tipo de continuidad ("La mesa"), que es completamente arbitraria, le voy a agregar la arbitrariedad de la pausa ("Lam esa"), es decir, voy a fijar un punto. A esto le llamo la *interrupción*. Estoy hablando ahora en la pura y exclusiva zona de la obra y del gran arte. Como es, por ejemplo, la creación de la teoría de los grupos en matemática, o bien la música monódica, o la música polifónica, como es toda la arquitectura, toda la escultura, toda la pintura, etc.

La *interrupción*, que es mucho más que la mera traslación o mero intercambio de la posición de las palabras dentro de la sintaxis, como habíamos visto antes, o la alteración de la sucesión de los períodos; la interrupción la tengo que *inventar* y tiene que ser coherente en su incoherencia; como la arbitrariedad de determinar un punto o pausa, en el ejemplo anterior, para que permita la constitución de un marco de referencia lógico donde yo pueda decir "cómo", "por qué", "de qué modo", etc.

Lo que les acabo de decir de Weil, sin recurrir para nada en lo operacional de Weil, es la música de las matemáticas; como en todo lo demás es la música de la música, que es la pausa o los silencios, como lo es la *interrupción* en todas las otras artes y que es real y efectivamente - al decir de Rimbaud - una verdadera "iluminación". De este modo y no de ningún otro es como algo comparece. Si no es así, es algo que está subordinado a ... Es algo que está subordinado a algo que permita que se haga. Y esto no es ni bueno ni malo. Todos podemos hacer cubismo, y del bueno, subordinados a la *interrupción* que crearon los cubistas. Pero yo no hablo de eso, estoy hablando del cubismo y de todas las gamas que sus interrupciones permitieron desplegar. Si yo no traigo una gama nueva soy un subordinado del cubismo hecho. Así tenga todo el oficio del mundo y el buen gusto que Uds. quieran. Y si digo NO a ese cuadro o a ese poema no estoy haciendo un juicio sino que estoy diciendo: "Querido, mira que ese avión no vuela".

Texto de Godofredo Iommi M.

Agosto de 1985

TERCERA SEPARATA DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

TEORIA DE LA "INTERRUPCION"

Clase del profesor Godofredo Iommi M.

Agosto de 1985

ESTUDIO SOBRE LA TEORÍA DE LA "INTERRUPCIÓN" Y EL
"CAMBALACHE" DE GODOFREDO IOMMI EN RELACIÓN AL
"PREFACIO" DE "UN GOLPE DE DADOS" DE J. MALLARME
A TRAVÉS DE UNA ROTULACIÓN DE LOS TEXTOS AL
MODO DE "TÍTULARES".

ESPACIO ORAL

ESPACIO ESCRITO

EL LUGAR

ACCEDER

PARTITURA

APARICION

Y RUPTURA

LA INTERRUPCION

ACCEDER

INTERVENCION

**APARICION
ESPACIO**

**Y DURACION
Y TIEMPO**

LA SIMULTANEAIDAD

PRESENTACION

INFLUENCIA

ANALOGIA

Y VERDAD

EL SIGNIFICADO

LENGUAJE

LEFON

ADARIENCIA

Y LA DISTRIBUCION TIPOGRAFICA

LA VERDAD

LECTURA

"NORMA Y APARTADO"

- *¿No entiendo por qué a este puente se le diga que es una estatua? -*
- *¡Ah! eso te lo puedo explicar, este puente estaba allá y lo trajeron aquí. Ahora tu sabes lo que es un puente ¿no? -*
- *Sí -*
- *Une una orilla con otra orilla, por eso es un puente, pero anda hasta allá, y vas a ver como este puente no une con aquella orilla ¡anda, anda ver! -*
- *Claro -*
- *Ves, esa interrupción hace que este puente ya no sea un puente y por eso es una estatua -*
- *Ah, ... -*

Diálogo del programa de Godofredo Iommi "América, otro ritmo poético"
dedicado a la poesía de Vicente Huidobro.

Canal 13 TV - Universidad Católica de Chile.

Hay un viejo refrán que dice: "la excepción confirma la regla".

¿Qué quiere decir ésto? ¿Cómo es posible que la excepción confirme la regla?

Una de dos, o bien quiere decir que la excepción por ser excepción y salirse de la regla no tiene vigencia o viceversa. Es decir, que la regla se hace transparente por la excepción.

En términos más vulgares aunque incorrectos "la excepción confirma la regla", quiere decir que la excepción es mala y la regla es buena.

O bien y tal como trabaja la medicina, es el caso patológico el que permite estudiar lo que se llama la salud, puesto que no hay un canon de la salud, como no lo hay tampoco de la locura o de la cordura. Sólo a través de lo que se llama patología, es decir, los casos en que la situación se hace irresistible, se puede ver lo otro.

Entonces, "la excepción confirma la regla" se suele entender de un modo o de otro. La proposición de Loewenstein que dice: "El exceso de lo arbitrario dicta lo arbitrario o dice de la norma", es más rigurosa.

Se trata de la "norma", de lo "normado", es decir, lo que constituye una construcción, otros le llaman "orden", cuyo fundamento real, es arbitrario. Es decir, no es un orden el que genera un orden sino que es una construcción a partir de algo que no lo era. Este

"no lo era" (algunos le llaman "naturaleza" por decir confuso, suma de posibilidades o caos) es una construcción a partir de lo que no lo era y precisamente cuando lo que no es construcción se manifiesta en grado excesivo, "lo exceso", el exceso de lo arbitrario, es cuando más se hace transparente la necesidad de la construcción.

Esto es lo que quiso decir Rimbaud cuando dijo que la poesía era un largo y razonado desarreglo de todos los sentidos. (Esta última parte es la que siempre se olvida, entonces se cree que se trata sólo de un exceso de excitantes, como las drogas, el alcohol). Reitero, la poesía decía Rimbaud es "un largo y razonado desarreglo de los sentidos". Pero ¿qué quería decir con ésto? La palabra sentido se puede entender mejor con un ejemplo matemático, el vector. Es una línea que tiene longitud y dirección y el álgebra vectorial calcula con el elemento direccional, que es sentido, y que en la palabra o en todas las formas valen como significaciones. Se trata del "sentido" o dirección del lenguaje en cuanto lenguaje.

El largo y razonado desorden, decía él, es volver a ordenar a partir de eso, de ese "exceso", hacer transparente el nuevo orden que le vamos a dar a ésto. Y, justamente a ésto, el mayor poeta contemporáneo de Francia, Michel Deguy lo traduce del siguiente modo: *"Esto abre, presupone un "apartado" primero, algo que está fuera de; un apartado primero, no en el sentido cronológico, sino inicial"*, un apartado a partir del cual se abre y posibilita a la vez (y esto es lo importante y su gran aporte al razonamiento) la norma y el apartado. Yo prefiero poner "apartado" y no "transgresión", para usar el lenguaje de él). Es decir, hay un apartado primero, no en forma cronológica, a partir del cual se abre y posibilita simultáneamente a la vez la norma y el apartado de la norma, la norma y su transgresión, de suerte que podríamos decir que toda construcción conlleva a ambas. Cuando no las conlleva, en el lenguaje de la tradición artística, se dice que es académico, es decir, aplica recetas aunque no lo sepa, o bien se suele decir también es "estetizante" o tiene mucho "manejo".

La verdadera construcción implica a ambas simultáneamente. ¿Por qué? Porque brota de este primer apartado, sin el cual no habría ninguna posibilidad de llevarlos juntos. Lo que estamos estudiando y viendo es lo que hemos estado hablando: la interrupción. Y esto es que si a la norma le damos el valor de continuidad, al apartado tenemos que darle el valor de discontinuidad. Ya hemos visto como sólo se puede construir lo discontinuo en un trasfondo de continuo e inversamente sólo se puede pensar lo continuo en un trasfondo de discontinuo. En términos precisos, a eso y sólo a eso, se le llama ritmo. Cualquier otra versión de la palabra ritmo no es correcta.

El texto de Michel Deguy, al que he aludido, puede considerarse como un texto de antología que reilumina el problema de la retórica. La retórica en el fondo no es más que el arte de construir. Es todo el régimen de unir y desunir pero construyendo y lo que estamos estudiando nosotros es: "¿cuál es la máxima distancia entre dos elementos para que se manifieste justamente esa distancia, para y en la cual tienen que estar los dos elementos como tales elementos? Es otro modo de relación al habitual, es decir, al que une elementos dispares.

Vamos a ver que significa el apartado primero. "A partir de que" eso quiere decir apartado primero, no quiere decir esto primero y esto después. Es "a partir de que", es "desde donde habla usted". En términos mucho más precisos y rigurosos se establece la teoría y lo vamos a ver ahora en forma gráfica a propósito de la pintura. ¿Cuál es el "apartado" (no le llamo "supuesto" porque la palabra "supuesto" tiene connotaciones filosóficas muy complejas). ¿Cuál es el "apartado", en el lenguaje de Deguy, a partir del cual se produce lo que Braque llamaba el "hecho pictórico"?

Todo el mundo puede pintar, como todo el mundo puede escribir o cantar, bailar, hablar. De hecho muchos lo hacen; todo el mundo puede dibujar (¿acaso los niños no lo hacen?) y pueden hacerlo muy bien. Pero es muy distinto "construir un hecho pictórico". Muy distinto, como es muy distinto "construir" lo que se llama un "poema", es decir, "un hecho poético"; un hecho artístico en todas las artes y en todos los oficios, mucho más difícil y grave aún con la existencia humana.

Es como si la pintura dependiera de lo que se quiere pintar. Aprendo a pintar, es decir, a combinar colores, inclusive lo puedo hacer imitando a los grandes maestros (hemos visto ejemplos en mi video sobre "La Pintura") y después lo que importa es que logre lo que me propongo. Esto que les estoy diciendo es el "quid pro quo" de todas las artes. Aprendo el oficio, ciertas normas en general de los grandes maestros y después lo importante es que logre lo que me propongo; esto es coherente, parece coherente y habitual.

La segunda parte de mi video sobre la pintura propone que así, con esa coherencia no se hace pintura. Se pueden pintar cuadros, y muy bien, y también efectivamente el que quiere expresarse se va a expresar y los que pintan en forma aleatoria van a hacerlo y el arte conceptual va a ser arte conceptual y las visiones interiores van a ser pintadas y el juego del arte de las proporciones va a "regular" la tela. Todo eso es posible, pero en eso falta el "apartado de la pintura", es decir, el "a partir de"; eso es lo que viene ahora y no se manifiesta de un solo modo, pero sí que exige ser "construido", "ser inventado". La superficie en matemática no tiene existencia tangible, es un ente matemático, no es un ente físico y el matemático la trabaja de muchos modos. Unos, los griegos, la trabajaron en forma algebraica, hicieron un álgebra de la figura. Retomando al propio Euclides desde el punto de vista moderno una superficie es una sub-clase de una clase, en la que una sub-clase son puntos, otras son líneas, otras sub-clases son superficies y otras son volúmenes que no tienen de suyo existencia física sino que entran en un cálculo de clases con unas determinadas reglas. Para determinar un punto necesito dos referencias, es una multiplicidad bidimensional. Eso es un punto. Para determinar dos puntos necesito tres referencias, para determinar cuatro puntos necesito cinco referencias. Sin las referencias no puedo determinar puntos. Se sabe por las coordenadas cartesianas que para poder determinar un punto necesito dos coordenadas. De esa manera sé que ese punto está ahí, si no, no lo sé, y se expresan con dos números o con letras (x, y) y la superficie también. Ella no tiene existencia física tiene existencia matemática. Pero el pintor "inventa"; la "deja ver" en un lugar que no es superficie,

porque no existe. En la física todo es "volumétrico" (sic), milímetro por milímetro de milímetro, la llamada "superficie" en el cuadro y no en la *pintura*, en realidad es un volumen y "dejarla ver" es "traerla a luz" pictóricamente.

Con la luz ocurre lo mismo. La luz para un físico es una ecuación de ondas y corpúsculos simultáneamente, ni siquiera es a la vez onda y otra vez corpúsculo sino que simultáneamente. Trabaja con la ecuación y trabaja tan fuertemente y tan correctamente y tan precisamente que puede calcular, claro está, toda la astrofísica. Pero no es la luz. El pintor la "inventa", la "construye", la tiene que construir y "es a partir de eso" (eso es el apartado de la pintura). Y esto es lo que va a hacer que el cuadro sea además de un cuadro, obra de arte. Ese es el arte de construir un cuadro. Como construir una superficie que venga a luz es decir que se haga luz. Y todos los distintos momentos de la pintura no son sino estos grandes saltos que se pueden dar y que se seguirán dando para construir eso y esto no tiene nada que ver con el mero "mestiere della pittura". Con el "propósito" que yo tenga, para que realmente se construya una obra, se exige ese apartado. Sin ese apartado, como se dice en el video, se pueden pintar muchísimas "madonnas" en el Renacimiento, miles y miles; y todas muy bien pintadas, pero la incógnita es saber por qué esa es una obra de arte y ésta, no. La respuesta es ésta. *Porque en aquella "viene a la luz esta construcción de lo que no existe"*; que solamente puede hacerlo el pintor revelando la superficie y la luz, y específicamente con superficie y luz.

Texto de Godofredo Iommi M.

Agosto de 1985

CUARTA SEPARATA DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

TEORIA DE "NORMA Y APARTADO"

Clase del profesor Godofredo Iommi M.

Agosto de 1985

ESTUDIO SOBRE NORMA Y APARTADO DE PODERES IOMMI A TRAVES DEL RITMO DE ALUDIA "LO DIFERENTE"

¿ COMO ES POSIBLE QUE LA EXCEPCION CONFIRME LA REGLA ?

"El exceso de lo arbitrario dicta lo arbitrario o dice de la norma."

Lebenszten

LA NORMA ES UNA CONSTRUCCION
CUYA REGLA ES A PARTIR DE ALGO
QUE NO LO ERA

"La poesía es un largo y razonado desarreglo de los sentidos"...

Arthur Rimbaud

LOS SENTIDOS DEL APARTADO

LA POESIA ES
UN LARGO Y RAZONADO DESARREGLO
DE TODOS LOS SENTIDOS (ARTHUR RIMBAUD)

SENTIDO EN MATEMATICA ES
UN VECTOR CON DIRECCION

EN LAS PALABRAS
EL SENTIDO VALE COMO SIGNIFICACION

UN POETA
CONTEMPORANEO MICHEL DEGUY SUPONE EL
SENTIDO COMO LO QUE ESTA APARTADO DEL
SENTIDO INICIAL

PORQUE ABRE Y POSIBILITA A
LA VEZ LA NORMA Y SU PROPIA TRANSGRESION

SE PODRIA DECIR
QUE ESTO CONLLEVA

A LA CONSTRUCCION

UN POEMA
ALUDE A LA RETORICA QUE NO ES MAS QUE
EL ARTE DE CONSTRUIR

TODO EL REGIMEN
DE UNIR Y DESUNIR

Y LO QUE VEMOS NOSOTROS ES
LA MAXIMA DISTANCIA ENTRE DOS ELEMENTOS PARA QUE SE
MANIFIESTE CADA UNO

POR ESA DISTANCIA

"Apartado primero, no en el sentido cronológico sino en el inicial" ...

Entre los seres, en efecto, unos son por naturaleza, otros por otras causas; por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples, como tierra, fuego, agua, aire; de estas cosas, en efecto, y de otras de la misma suerte, se dice que son por naturaleza. Ahora bien, to-

das las cosas de las que acabamos de hablar difieren manifiestamente de aquellas que no existen por naturaleza; cada ser natural, en efecto, tiene en sí mismo un principio de movimiento y de fijez, unos en cuanto al crecimiento y a la mengua, otros en cuanto a la alteración. Por el contrario, un lecho, un manto y cualquier otro objeto de este género, en cuanto cada uno tiene derecho a este nombre, es decir, en la medida en que es un producto del arte, no poseen ninguna tendencia natural hacia el cambio, sino sólo en cuanto tienen este accidente de ser de piedra o de madera o de cualquier mezcla, y según esta relación;

porque la naturaleza es un principio y una causa de movimiento y de reposo para la cosa en la cual reside inmediatamente, por esencia y no por accidente.

Explicación de la definición.

Digo y no por accidente porque podría suceder que un hombre, siendo médico, fuera él mismo la causa de su propia salud; y sin

embargo, no es en cuanto que recibe la curación que posee él el arte médico; sino que, por accidente, el mismo hombre es médico y recibe la curación; de modo que estas dos cualidades pueden separarse la una de la otra. Lo

mismo ocurre con todas las otras casas fabricadas; ninguna tiene en sí misma el principio de su fabricación; unas lo tienen en

otras cosas y fuera de ellas, por ejemplo una casa y todo objeto hecho por la mano del hombre; las otras sí que lo tienen en sí mismas, pero no por esencia, es decir todas aquellas que pueden ser por accidente causas con respecto a sí mismas.

Libro II

1. (La Naturaleza)

192. b. Definición de la Naturaleza.

LA SUPERFICIE PINTURA

APARTADO PRIMERO MIRANDO
EL VIDEO "EL ARTE"

APARTADO PRIMERO EN LA PINTURA
SIGNIFICA A PARTIR DE QUE SE PRODUCE EL HECHO PICTORICO
EL PINTOR PINTA EN UNA SUPERFICIE

LA PINTURA COMO ESCENCIA ES
TRAYENDO A LUZ LA SUPERFICIE

MONDRIAN TRAE A LUZ EL
HECHO PICTORICO EN LA SUPERFICIE

CARAVALLD REVELA LA
LUZ INVISIBLE Y LA SUPERFICIE INEXISTENTE EN LOS COLORES

LEONARDO FUE EL PRIMERO EN DECIR
"LA PINTURA ES UNA COSA MENTALE"

LOS BIZANTINOS TRAJEN A LUZ
LA SUPERFICIE A TRAVES DEL FONDO DORADO ABRE LA
SUPERFICIE SOBRE LA CUAL ES POSIBLE ESTABLECER FORMAS

PABLO UGHELLO CONSTRUYE LA
SUPERFICIE PICTORICA A TRAVES DE LA PERSPECTIVA,
SOBRE TRES SUPERFICIES

PABLO PICASSO DICE DE LA
MANCHA AMARILLA UN SOL Y NO DEL SOL
UNA MANCHA AMARILLA

LA OTRA PERSPECTIVA ES LA LUZ
QUE LLEGA A NOSOTROS DESDE LA SUPERFICIE CONSTRUIDA

UNA OBRA DE ARTE ES UNA CONSTRUCCION DONDE SE MANIFIESTA

EL AZAR Y LA PURA PROBABILIDAD DONDE SE ESCUCHA EL ALETEO
DE LOS PAJAROS INVISIBLE

LA SUPERFICIE MATEMATICA

EN MATEMATICA LA SUPERFICIE NO ES UN ENTE

LA TRABAJARON EN FORMA ALGEBRAICA
LOS GRIEGOS
DESDE EUCLIDES

LA SUPERFICIE ES UNA SUB-CLASE DE UNA CLASE
EN LA QUE PUNTOS LINEAS SUPERFICIES Y
VOLUMENES ESTAN DETERMINADOS POR
PUNTOS DE REFERENCIA; PARA DETERMINAR
UN PUNTO NECESITO DOS PUNTOS EN LA
SUPERFICIE Y EN LA COORDENADA

ASI TIENE UNA EXISTENCIA MATEMATICA
Y NO FISICA

EL PINTOR
DEJA VER ESA EXISTENCIA CON LA LUZ

PARA EL FISICO
LA SUPERFICIE ES UNA ECUACION DE ONDAS Y
CORPUSCULOS SIMULTANEAMENTE

LA TIENE QUE CONSTRUIR

ESTE ES EL APARTADO DE LA PINTURA EL
COMO CONSTRUIR UNA SUPERFICIE
QUE SE HAGA LUZ

Y EL APARTADO ES PARA QUE SE LEA LA NORMA

A PARTADO EN POESIA

¿QUE TIENE QUE VER LA PAUSA EL INTERVALO Y LA INTERRUPCION ?

LA PAUSA ES

UN ARCO TENDIDO
NO ES UN DESCANSO
ES LA VIVA
TENSION ENTRE
UN LADO
Y OTRO

Canto IV del "Paraíso"

"Entre dos cepos distantes y mo-
vientes del mismo modo, antes
moriría por hambre que, libre
humano, a uno llevase sus diente-
tes. Así se estaría, cordero entre
dos bramidos de lobos fieros,
igualmente temiendo, así se esta-
ría can entre dos presas"

UN POEMA

Dante Alighieri

SE JOEGA EN LAS PALTAS SIN ESTA
ENVESTIDA NO HAY APARTADO NI EN LA
LENQUA NI EN LA PINTURA

APOCOPE

CONSIETE EN SUPRIMIR
O APRETAR
UNA SECUENCIA
ENTERA

EMESE

SIGNIFICA HENDIR ESTE HIENDE
UNA PALABRA EN
SUS DISTINTOS ELEMENTOS

EN LA POESIA

ES DISPERSION DE SECUENCIA UN POETA LA DEFINE

"Un verso es una palabra tal que
está deshecha y rehecha"

"Un mot total refait"
(defait, refait)

Stephane Mallarmé

EN ESTA FORMACION O GRAMATICALIDAD
SE PUEDE VER LA LUCHA INTESTINA DEL
HACERSE POEMA ES UN COMBATE DE LA
POESIA QUE LUCHA CONTRA SI MISMA

EL INTERVALO NO ES UN DESCANSO ES PASION AMOROSA
DESDE ARQUILOGO HASTA AHORA
EL INTERVALO O LA INTERRUPCION NO ES UN PRETEXTO

EL ALMA

ES EL NEGATIVO EN LA CUAL SE FUNDE LA FIGURA

EN ARTE

ES LA CONSTRUCCION PERMANENTE DE LAS INTERRUPCIONES

C.D

A vista en dos
(¿Por qué urdir? u otro: ponte)
Si ala en a sin

HAY QUE VER DE QUE MODO
EN LA MANERA DE UNIR LOS PUENTES
UNO SE HACE ANALOGO AL OTRO
SE HACE DISCRETO
DISCRETAMENTE
SEPARADO

vulnerasen conjuntos
airado índice calza su dedo
incongruente luz con su traza
(tanto el amor en la imprecisa)
verdes panes

-ellas también en el ciervo
sin ágiles; tras
el antebrazo tenue
expira la pasión
en sus párpados
-las aves ciegan
de la carta ...

LA FISICA DE GALILEO
ES LA FISICA DE LO QUE NO SE VE
POR LO CUAL INVENTARA
ALGO
QUE TAMPOCO SE VERA NUNCA

EL MOVIMIENTO UNIFORMEMENTE ACELERADO

EN LA FISICA DE EINSTEIN

EL ESPACIO NO HOMOGENEO

HUBO RAZONES EN LA HISTORIA PARA Oponer EL ARTE
A LA CIENCIA PERO AHORA VENIS QUE UN FISICO
Y UN ARTISTA
ES IGUAL
POR LO QUE CADA UNO CONSTRUYE

APARTADO ALGORITMO

¿ COMO HAGO PARA RECONOCER QUE ALGO TIENE ESTA CONSTRUCCION INTERNA EN LA MUSICA LA POESIA EL ALGORITMO ?

EL CRITERIO PARA JUZGAR UN ALGORITMO
ES VER EN QUE MEDIDA
SE ACERCA A LA AUTOMATICIDAD EN SU
CONSISTENCIA PROPIA

TODA LA MUSICA ES UN ALGORITMO

ESTA TIENE UN CALCULO QUE TIENE
NUMERO
TIEMPO
Y DURACION

DE LOS TONOS Y SEMI TONOS SE CREA LA NOTA

CON ELLA SE CREA UN
CAMBIO EN LA ARMONIA

EN LA PINTURA

EL CUADRO

ES UN ALGORITMO PORQUE TIENE SU PROPIA
LOGICA Y AUTONOMIA ES DECIR

AUTOMATICIDAD

PERO EN ELLO

SE DESCUBRE DE PRONTO QUE ES EL PRINCIPIO DE LA
COORDINACION Y CONTINUIDAD DE LOS ELEMENTOS

TANTO EL ARTE COMO LA MUSICA ES UN ARTE

TEMPORAL

UN TEXTO DICE : SE HA PERDIDO EL ARTE DEL CUCHITRIL

HEMOS VISTO EL VIDEO "LA POESIA" SOBRE
EL "CACHUREO"
Y OIDO LA MUSICA DE "CAMBALACHE"

TENEMOS QUE VER COMO SE VUELVE
ESTO
ALGORITMO

POR EJEMPLO

MESA

LA PALABRA MESA TIENE SIGNIFICACION
COMO OBJETO
Y COMO PALABRA

¿ COMO DIFERENCIAR LENGUAJE Y METALENGUAJE ?

DE LA "GERMINACION" ESCULTORICA

- a) El "Acto" de la Escultura se cumplió durante la Travesía en la sala de exposición "Del Retiro", en Buenos Aires.
- b) No fue una clase, ni tampoco una visita. Para poder cumplir el "Acto" se recordó, primeramente, que la Travesía o el tiempo del taller en travesía se inició con el acto "del silencio y contemplación de una escultura en la sala blanca".
- c) Se dividió el total de los alumnos presentes en tres estaturas: altos, medios y bajos. Cada grupo tenía una sola escultura que observar y dibujar.
- d) Se dieron las pautas fundamentales de cómo observar, cómo dibujar y por lo tanto de cómo "conocer" por inducción la germinación propia del trabajo del escultor: el horizonte propio de cada escultura.
- e) Por ello era la división por estaturas, de los alumnos, para que cada estatura observara, empinándose o agachándose, el horizonte propio de la escultura que estaba viendo.
- f) Es necesario ver la escultura desde su propio horizonte, es decir, desde su propio punto de vista, para poderla "conocer". Además ésto implica ver otra cualidad esencial de la escultura: la profundidad.
- g) ¿En qué consiste la "profundidad" escultórica?
Para comenzar a definir dicha "profundidad" debemos comenzar por las negaciones. Es decir, así como el horizonte escultórico no nace ni se germina de un horizonte natural, la "profundidad" escultórica tampoco nace ni se germina de una lejanía natural.
- h) La "profundidad" escultórica dice relación, tal como claramente lo expresara Rodin; entre lo que se nos viene hacia adelante del volumen o bien lo que se nos va hacia atrás de ese mismo volumen.
- i) Nada más lejos de pensar en ilusiones ópticas. El que se nos venga hacia adelante o el que se nos vaya hacia atrás tiene su punto de partida desde y en el interior del propio volumen. Si no sucede así el volumen no tiene carácter escultórico.
- j) Desde el punto de vista estrictamente escultórico una masa nunca es un "volumen". Así como Rimbaud dice que un día el cobre despierta clarín. Así la masa despierta volumen siempre y cuando se produzca la construcción de planos que al intersectarse hacen comparecer las aristas.
- k) Por ello es que cualquier otro volumen de carácter no escultórico, por ejemplo "funcional o utilitario" (una mesa, un cajón, etc.) tiene siempre aristas "previsibles".
El volumen escultórico, en cambio, es un canto continuo a la imprevisible aparición y desaparición de las intersecciones de sus planos. Una escultura no tiene nunca fachadas. Este trabajo de apariciones y desapariciones se genera y germina en lo interno del volumen, por eso es algo que siempre viene de adentro hacia afuera, sea que se nos enfrente o que se nos vaya.

DE LA "FLORACION" ESCULTORICA

- a) La floración es el azar.
- b) El azar, escultóricamente hablando, nunca es la casualidad.
- c) "porque un golpe de dados jamás abolirá el azar" (S. Mallarmé)
- d) Es decir, el azar contiene el infinito.
- e) Este se dá sólo en el "riesgo floreciente".
- f) Este se manifiesta por los leves cambios en la posición de los elementos.
- g) "y este orden en que están colocados los diversos elementos es mucho más importante que los propios elementos..." (H. Poincare)
- h) En la construcción, en la invención de un orden o sintaxis radica la real abstracción sea cuales fueren los elementos que la constituyan (figuras geométricas o figurativas).

Texto de Claudio Girola

Septiembre de 1985

QUINTA SEPARATA DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

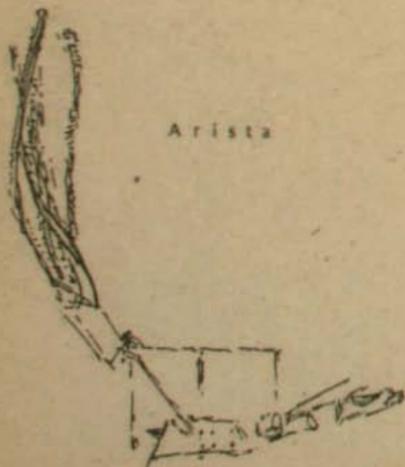
DE LA "GERMINACION Y FLORACION ESCULTORICA"

Septiembre de 1985

Estudio que corresponde al acto de la "Germinación y Floración" en la escultura a través de la

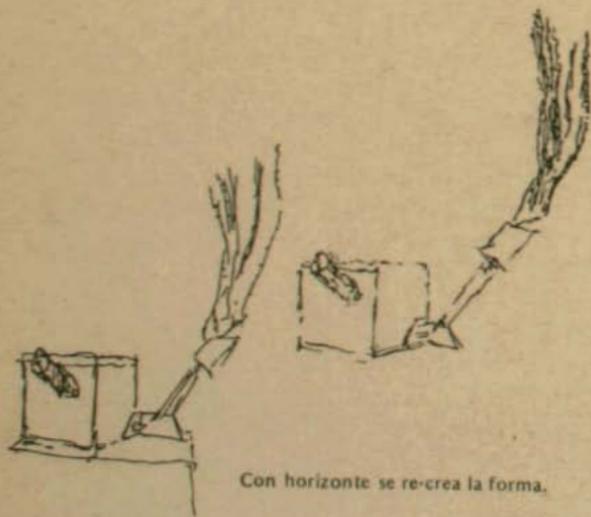
profundidad de un ángulo de la mirada.

Arista



Aquellas rupturas de la mano
al metal.



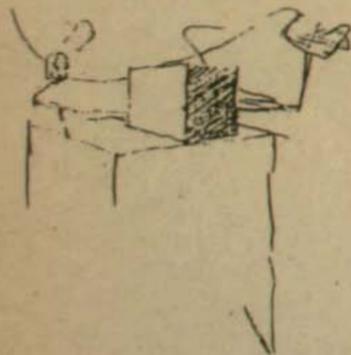


Con horizonte se re-crea la forma.

Horizonte



Dirección al horizonte como
origen que se detiene.



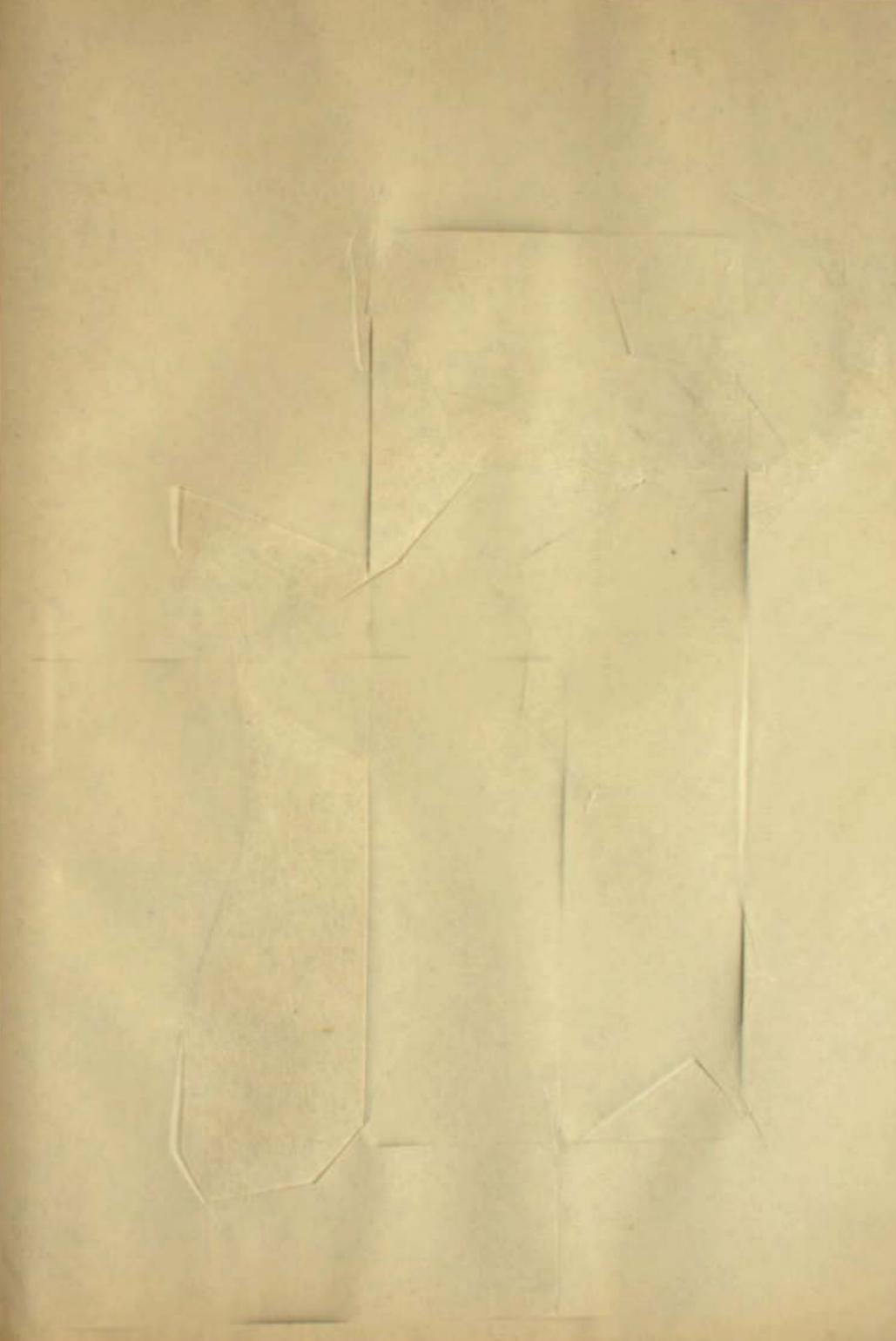
Superficie

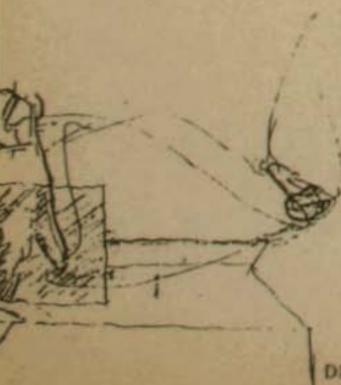


Dirección al cielo como fuga que se sostiene

Volumen

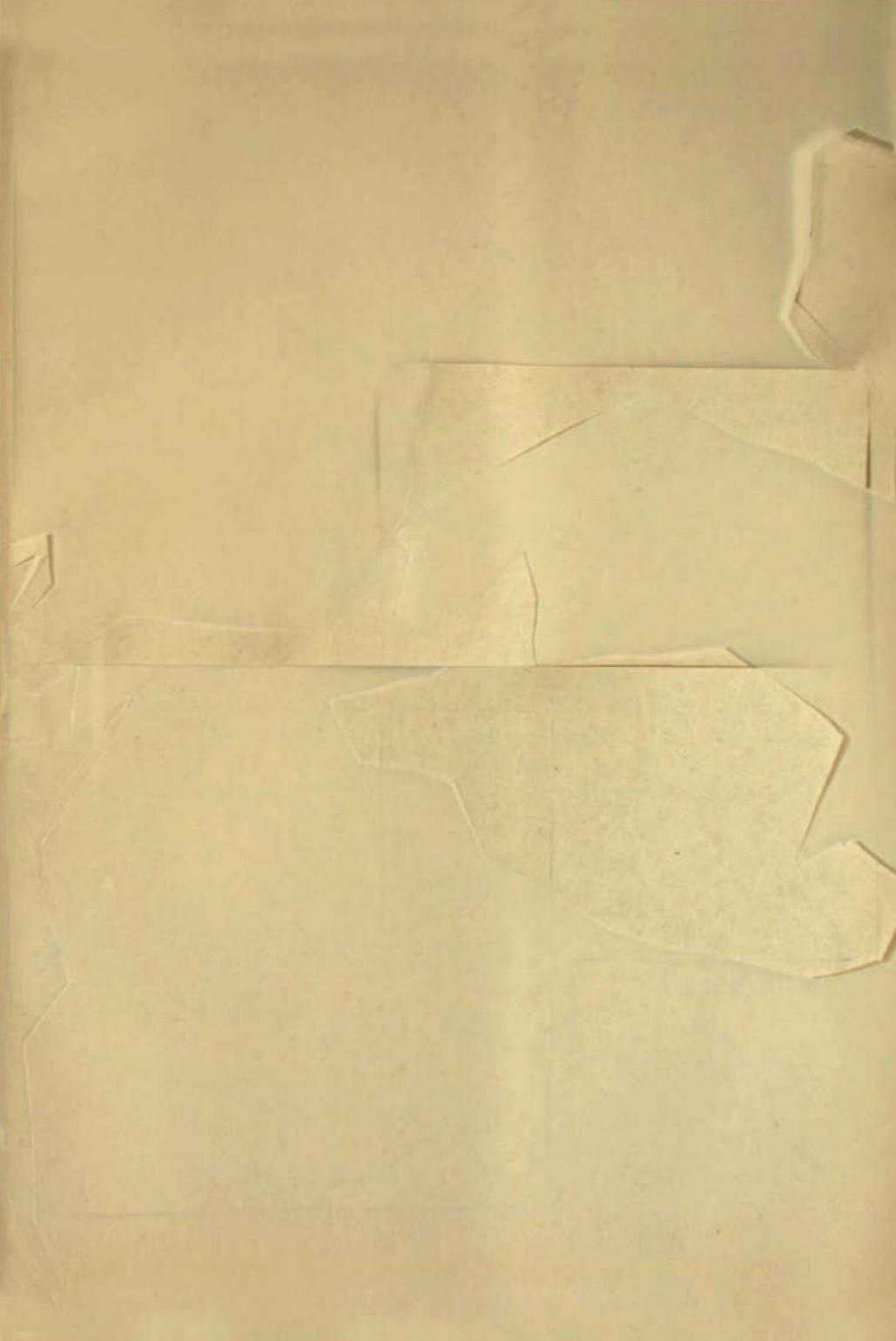






Espacio

Dirección al suelo como fuga que se extiende



UN RITMO EN EL USO DE LAS HERRAMIENTAS

El Lunes 30 de Septiembre en el Campamento, Alberto Cruz les dijo a los alumnos de Diseño Gráfico:

Hay que tener un ritmo en el uso de las herramientas. Diseño Gráfico dibuja la actividad de arquitectura, pero no indiscriminadamente. Cada instrumento, su modo; hachas, un modo; carretilla, otro modo; palas, picotas, azadón y chuzo, otros modos.

Y el Miércoles 30 de Octubre dice en la Escuela:

Los alumnos comienzan a trabajar con las manos. Con los dedos desgarran la tierra vegetal. Ello resulta posible. Incluso, fácil. Pues la tierra está humedecida. Los dedos comienzan a disgregar la tierra. Así ahondan el hoyo. La tierra disgregada hay que sacarla del hoyo mismo. Hay que trasladarla. Ella queda al lado del hoyo como un residuo. Ello, significa una operación. No puede, entonces, decirse que la tierra es desgarrada como se acaba de decir al comienzo. La palabra desgarrada usada instintivamente - como para señalar cualquiera (extensión), (por ejemplo) se trazó un cuadrado o un círculo - no conviene. No viene al caso. Pues se está sordamente pensando en el cuerpo humano. Un cuerpo se desgarrar. No la tierra a-orgánica. Si se permite tal expresión. De repente se cambia de los dedos a las herramientas. En este sentido los dedos trasladadores y no, desgarradores. Es un invento reciente en cada alumno. Que casi comienza en el preciso momento de ponerse a facturar el hoyo. Por cierto, la mano es una antigua cosa en el cuerpo de cada cual y de la humanidad. Pero así como la mano trasladante es reciente; las herramientas: palas, chuzos, combo, y otros semejantes son antiquísimos. Han padecido como Troya siete re-edificaciones, unas sobre otras o como la tierra, diversas capas de sedimentaciones geológicas. Las herramientas son así lo constituido. Y como tal advienen como lo constituyente. Ante la mano trasladante que no desgarrante.

Pero las herramientas constituidas y constituyentes al ser tales llevan consigo la rapidez. Rápidamente han de ser utilizadas y rápidos avances han de traer. Y por cierto la rapidez implica la decisión. Y la decisión el riesgo. Y el riesgo, la generosidad. Y la generosidad, la fianza. Y la fianza, la épica. Y la épica, la poesía, ella misma.

Pero la herramienta que es otra cosa del hombre, que su mano, entra en enojos con la mano. Y la mano entra en enojos con la herramienta. La herramienta, por cierto -de suyo- en un enojo rápido. Pero la mano en un enojo desvanecente, pues le conviene del todo la herramienta pues le evita a ella, cuerpo, desgarrarse en esa labor de trasladar que no desgarrar a tierra. Ahora, ritmo, es algo que acaece en un cierto destiempo. En ello es semejante a oír la voz del poeta. Que cuando llega al oído - hay que observar el canto del pájaro en la madrugada - para saber de lo que es ese llegar al oído, bien, cuando la voz poética llega al oído nuestro el poeta se ha marchado, para siempre. Ritmo es retener lo marchado para siempre. Es precisamente lo que se hace - como se dice habi-

tualmente - a fondo perdido. Es lo que se hace a fondo. Separemos. Digamos se hace a fondo. Sólo, sin "perdido". Agreguemos ahora "perdido". Pasemos este escrito a Claudio para que hable de eso que en escultura se entiende por: "a cera perdida"

Entonces *el máximo riesgo. Basta pensar sólo en que alguien hace algo "único" y por lo tanto "aislado", como un hijo, por ejemplo, y que para que exista en la duración es necesario, casi obligatorio, que se "pierda". Que sea un "perdido"; puesto que sólo así, perdiéndose volverá a comparecer como "pródigo", es decir, "exigente". Dicho de otro modo. La mayor "fidelidad" exige, reclama y cobra el riesgo de perderse para durar.*

He descrito metafóricamente en que consiste el procedimiento o técnica de la fundición "a cera perdida". entre los escultores.

Alberto Cruz y Claudio Girola
Octubre de 1985

SEXTA SEPARATA DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

"UN RITMO EN EL USO DE LAS HERRAMIENTAS"

Octubre de 1985

ESTUDIO SOBRE "EL RITMO DEL USO DE LA HERRAMIENTA EL HACHA EN LA OBRA
DE ARQUITECTURA A TRAVES DE LA RELACION IMPULSO Y
RETENCION DE CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD,

EL PASO



DESDOBLAMIENTO

EL HACHA

ELEVA EL HACHA Y EL CUERPO SIGUE EL EJE DEL MOVIM.
DETENIENDOSE EN LA TIERRA CON ELLA A LOS PIES.



DESDOBLAMIENTO

SENTADO EN LA TIERRA EL CUERPO LLEVA EL MOVIMIENTO
PARALELAMENTE EL MOVIMIENTO CON EL HACHA SE AJUSTA
AL MARGEN DEL SURCO



DESCANSAR EL CUERPO CON LA HERRAMIENTA DURANTE
CONSTRUCCION ES PERMANECER EN EL RITMO



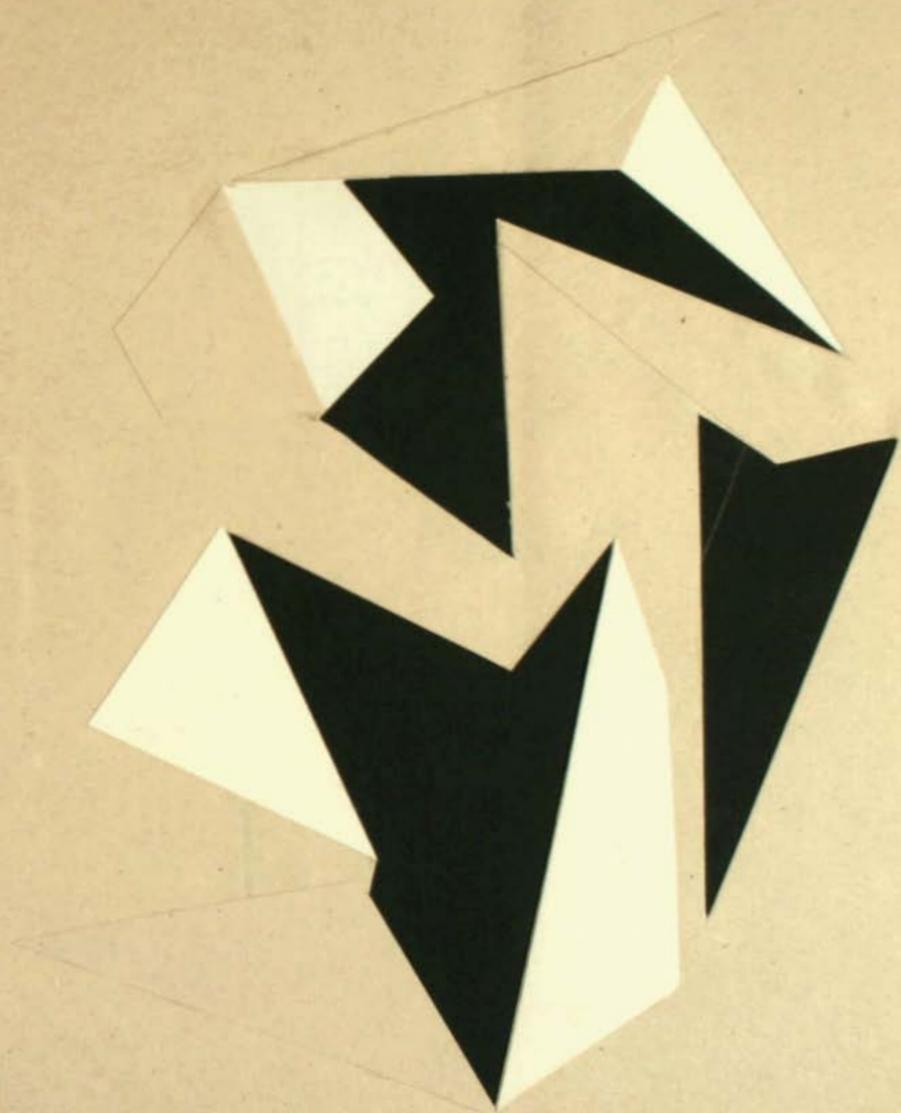
ENFRENTADO AL VUECO DEL TERRENO CONSTRUYE CON EL
RITMO DEL VUECO EN LOS PIES REPETICION EN PERMANENCIA





EN EL RITMO DEL CORTE EL HACHA SEPARA LA TIERRA Y
DISTINGUE COMO BORDE





BORDE

"ACTO DEL REFLEJO"

El día Lunes 7 de Octubre, en el bosque del Camping en Buenos Aires, a las 15 hrs., se oyó por los alto parlantes, la voz de Godofredo Iommi que decía unos pasajes de "Amereida", con los cuales se abría el juego o "Acto del Reflejo":

No es preferible un momento resistir con el instinto la nostalgia.
Perdámosnos en pos de nuestros propios pasos.
Detrás de la sobreluz hay siempre un signo.

El Acto del Reflejo consistió en crear *una figura* conformada por todos los profesores y alumnos portadores de una superficie reflejante. A partir de ella cada uno se desprendía de la figura hasta una dada detención y desde ella *leía* lo que tenía ante sí (la figura disgregándose y el trazo que su andar había grabado en el suelo). Esos textos respetados en su integridad fueron reunidos por conectivas por Godofredo Iommi al modo de ciertos actos de la "Phalene". Godofredo Iommi estableció a su vez su propia diagramación del texto resultante. Y cada alumno, fundamentándola, hizo la propia.

Esa misma tarde, cuarenta minutos después de iniciado el acto, la misma voz del comienzo decía ahora y siempre "Amereida":

¿Pero cómo hay nombres? Una mañana de 1927 ahora los veo, Alberto, témpanos marinos bajo la página azul asiste inagotable su blancura. Aparecidos, llevan y lejos de sí mismos se disuelven. Cada nombre contiene su desconocido.

SEPTIMA SEPARATA DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

"ACTO DEL REFLEJO"

Octubre de 1985

De la página 1 a la 15 corresponde al estudio de la alumna Catalina Guerrero y de la página 15 a la 1 de la alumna M. Elena Hono

PREVIO DEL ALUMNO ACERCA DE LA CONSTRUCCION GRAFICA EN ESTA SEPARATA A TRAVES DE LA RELACION ASOCIACION Y CONECTIVA. REFLEJO Y LINEA

Cada parte (2 páginas) está construida por lo doble del reflejo la construcción interna y la construcción externa.

En la página de la separata se construyen a partir del movimiento de cada alumno en el acto del reflejo, según la dirección como enumeración y el trazado como ritmo de la desaparición de la luz del reflejo. Ambas partes se unen por el reflejo de la conectiva, que es transitar, quedar el estado ante otro y con otro. Esta relación de transitar conforma la función propia de la asociación de lo distinto en un reflejo y en la intelectual a través de la línea.
La imagen; el dibujo en las páginas corresponde a la orden dada para realizar el acto como espírita visto a través del video.

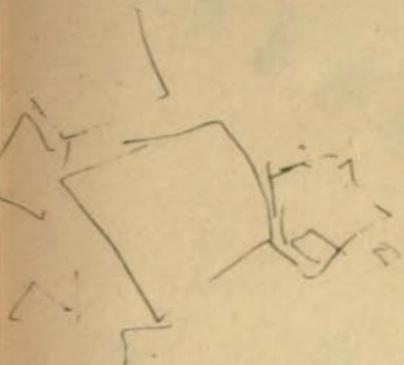
IR

IR

ALLA

ALLA

IR



ORDEN ; ANTERIOR AL ACTO DEL REFLEJO

PARA RIMAR LA PALABRA DE LOS REFLEJOS
TENEMOS QUE HACER UN MODO CONSTRUCTIVO ESPACIAL
PRECISAMENTE PORQUE EL TIEMPO ESTA CAMBIANDO, NOSOTROS
VAMOS A CONSTITUIR EL JUEGO EN EL DIA CAMBIANTE PORQUE
NOS ESTAMOS FABRICANDO LA PUPILA CAMBIANTE

(FRAGMENTOS) A. CRUZ

EN LA CONCENTRACION LEVANTANDO LOS TRIANGULOS
OBTENER EL REFLEJO MAXIMO DEL CIELO

En un
blanco flotante
girando
sobre
sobre si
DO EL REFLEJO
por este
traslado o en
DE sobreposiciones
CADA REFLEJO EN



Que el

ojo

curva
si el trozo

curva
si el trozo

A I EA
L LN

si el destello
si el destello
su orden
su orden

LO

RENDE

desordenado

- 21: prolongación del suelo
 despliegue, del punto a un
 trazo bidimensional con altura y
 espesor

- 22: cuerpo
 desconcéntrico (fabrizio conzatto)

- 23: distingo del reflejo
 su propia huella (eduardo castillo)

- 24: envolvente de tramos bajos
 un blanco flotante (angelo barix)

- 25: girando sobre sí mismo.

- 26: traslado en superposiciones de reflejos
 pasos estirgados por el destello
 destello (a. maria jadue)

- 27: extrema contracción
 extensión
 perímetro ondulación (begoña irisarri)

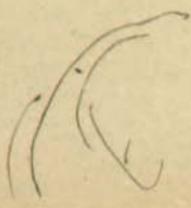
- 28: pasto huella
 gota color
 lo más imperceptible construye lo más visible

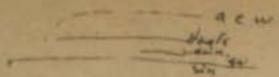
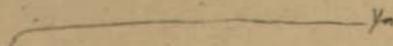
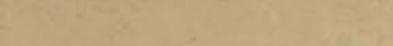
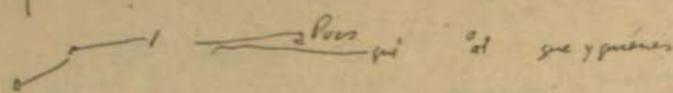
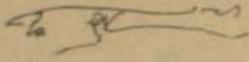
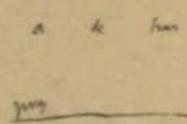
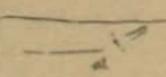
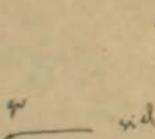
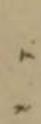
- 29: A partir del último
 punto se da comienzo
 al primero

- 30: el ojo
 curva
 el trozo destello
 el suelo
 seguida
 la punta
 como horizonte
 como horizonte (francisco méndez)

- 31: orden desordenado
 en izquierdas y derechas con espesor (m. inés escalona)

- 32: Brillo eterno
 en tinta poca. (francisco recabarren)



- 21 $\frac{20}{A1}$  (6)
- 22 $an \rightarrow tu$ 
- 23 su 
- 24 $\frac{1}{2}$  *llas*
- 25 $\frac{1}{2}$  *1670*
- 26 $y \rightarrow$  *Pous* *pi* *al* *que y puestas*
- 27  *La* *que* *con* *col*
- 28 $a \rightarrow$  *La*
- 29 al  *La* *que* *con* *col*
- 30 al  *La* *que* *con* *col*
- 31 al  *La* *que* *con* *col*
- 32 al  *La* *que* *con* *col*
- 21 *prolongación del agua* *A C W*
de cualquier punto a un
otro, bidimensional, con altura y sin
espesor
- 22 *de cualquier reflejo*
de su propia huella *(sección convexa)* *ya*
- 23 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 24 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 25 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 26 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 27 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 28 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 29 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 30 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 31 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 32 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 21 *prolongación del agua* *A C W*
de cualquier punto a un
otro, bidimensional, con altura y sin
espesor
- 22 *de cualquier reflejo*
de su propia huella *(sección convexa)* *de las espaldas*
- 23 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 24 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 25 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 26 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 27 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 28 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 29 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 30 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 31 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 32 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 21 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 22 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 23 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 24 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 25 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 26 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 27 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 28 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 29 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 30 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 31 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*
- 32 *de cualquier punto*
de un mismo sistema *(sección cóncava)*

1

|

|

⑥

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

|

(7)

a.

11

12

11

11

(estrofas 6 y 7 del poema "Reflejo: texto desde el acto")

- (6) *Tu* prolongación *a e u* del suelo
su despliegue, *hasta* del punto a un *aún*
De trazo *su* tridimensional con altura y *sin*
espesor
así
tu cuerpo
desconcntrico
distingo. *Ya* del reflejo
sin su propia huella, *ya*
envolvente de tramos (bajos)
en un blanco flotante
girando sobre sí. *En ti* mismo
por este traslado *o* en sobreposiciones, *pues* de reflejos
a pasos aletargados por el destello
destello
la extrema. ¿ *De* contracción
a extensión *cuan ese*
perímetro : ?
La ondulación
a pasto *de* huella *tras*
gota *por* color
pues lo más imperceptible construye lo más visible.

(7) *quien a partir del último
al punto se da, si de comienzo o
al primero*

que el ojo

curva;

si el trozo, si el destello

si la seguida

si la punta

si como horizonte

no como horizonte

su orden desordenado

*ni en izquierdas y derechas, ni con espesor
ya nunca brillo. Sino un eterno*

en tinta poca



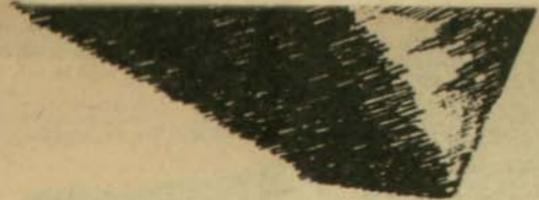
en un blanco flotante

girando sobre sí
por este traslado o en sobreposiciones

de el ojo
curva;

si el trozo si el destello

u orden desordenado



La prolongación a e u del suelo
en despliegue, hasta del punto a atenuación en
frase se fructifican con altura y en

0042
en
en cuerpo
descencontrado

distingo. Ya del reflejo
sin en propia huello, ya
en blanco de franco (longa)
en blanco de franco

trando sobre en. En la manera
en este tratado o en reproducción, por de reflejo
a para alargado por el distinto
distinto

la extrema: De contracción
a extensión cuando se
perímetros = ?
La undulación

a para de huello tras
gota por cada
es lo más imposible con frase la manera de

Quinto 20: ~~Reporte del 66~~ ~~del 66~~
al punto, en la ~~comisión~~ ~~de~~
al primero

30: ~~que el ojo~~
~~curva~~ ~~en sí el~~
si el trozo ~~destello,~~
si el suelo
si la ~~angosta,~~
si y la punta,
si ~~4'~~ como horizonte
si ~~4'~~ como horizonte

(francisco méndez)

31: ~~en~~ orden desordenado
en ~~pasar~~ en izquierdas y derechas con espesor (m. Inés espasana)

32: ~~Brillo~~ ~~esterno~~
en tinta poca.

(francisco recabarren)

quien a partir del último
 al punto se da, si de comienzo o
 al primero

que el ojo
 curva;

si el prop, si el desarrollo

si la seguida

si la punta

si como horizonte

no como horizonte

en orden desordenado

ni en izquierdas y derechas ni con un peso

ya nunca tonillo. Si no un otro no

en tinta poca

SEPTIMA SEPARATA DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

"ACTO DEL REFLEJO"

Octubre de 1985

tudio que corresponde al acto del Reflejo en relación a modulación del blanco.

"En el cielo oscuro
el relámpago es
un brillo
repentino". (Mantos de sea).

Los brillos aparecen como
contrastes del negro sobre
el blanco o del blanco
sobre el negro.

trabaja con la modulación
el blanco de la página como
un blanco flotante. Cada pa-
na es reflejo de la otra, no
cuanto a simetría de imá-
n, porque la forma de lo
fijado no es igual a la forma
la reflejante. (video observación)
no en abanto a posición.

Los croquis usados en esta
aparata corresponden a
dibujos hechos sobre luces
y sombras en
superficies
brillantes no
transparentes.



RELACION EN "ACTO DEL REFLEJO" DE ERIC SERRANO

El día Lunes 7 de Octubre, en el bosque del Camping en Buenos Aires, a las 15 hrs., se oyó por los alto parlantes, la voz de Godofredo Iommi que decía unos pasajes de "Amereida", con los cuales se abría el juego o "Acto del Reflejo":

No es preferible un momento resistir con el instinto la nostalgia.

Perdámosnos en pos de nuestros propios pasos.

Detrás de la sobreluz hay siempre un signo.

El Acto del Reflejo consistió en crear una figura conformada por todos los profesores y alumnos portadores de una superficie reflejante. A partir de ella cada uno se desprendía de la figura hasta una dada detención y desde ella *leía* lo que tenía ante sí (la figura disgregándose y el trazo que su andar había grabado en el suelo). Esos textos respetados en su integridad fueron reunidos por conectivas por Godofredo Iommi al modo de ciertos actos de la "Phalene". Godofredo Iommi estableció a su vez su propia diagramación del texto resultante. Y cada alumno, fundamentándola, hizo la propia.

Esa misma tarde, cuarenta minutos después de iniciado el acto, la misma voz del comienzo decía ahora y siempre "Amereida":

¿Pero cómo hay nombres? Una mañana de 1927 ahora los veo, Alberto, témpanos marinos bajo la página azul asiste inagotable su blancura. Aparecidos, llevan y lejos de sí mismos se disuelven. Cada nombre contiene su desconocido.

RELACION ENTRE ARQUITECTURA Y DISEÑO GRAFICO

Esta relación se da a través de dos dimensiones: una es de continuidad, otra es de discontinuidad. Vale decir, la arquitectura no entra en relación con otro oficio a través de una dimensión única, sino a través de esta doble dimensión.

Primeramente, la dimensión de continuidad. Para estudiarla podemos, mejor, debemos referirla a un caso concreto. Así, aquí en el Camping de San Martín, cada alumno de arquitectura realiza un trabajo, trabajo que co-conforma el trabajo del taller, de los tres talleres de arquitectura en travesía.

Por tratarse de una relación de continuidad un alumno de arquitectura puede dar cuenta de su trabajo a un alumno de Diseño Gráfico. En este caso le señalará, como en un acto poético los alumnos que dicen poemas de Hölderlin, Mallarmé y Amereida, se suben sobre un pedestal. Y al subirse se produce en ellos un cambio: ya no son simples o puros alumnos. Lo mismo acaece con los alumnos que oyen, los que se tornan espectadores. Todo ello lo puede palpar, comprender, vivir, un alumno de Diseño Gráfico desde el Diseño mismo. Ahora bien, el trabajo que realiza un alumno de arquitectura es también un pedestal, pero no uno en madera como el del acto poético, sino uno que es un hueco, un hoyo en la tierra.

La realización de los tres Talleres es - entonces - un conjunto de treinta y siete de estos pedestales rehundidos. Y ello no para venir a cambiar a los alumnos. Al contrario, para dejarlos en lo que son. Es que la arquitectura no cambia a nadie. No lo transporta a otra condición. Y no lo hace porque ella es siempre para el hombre en general. Pues cualquiera puede entrar, habitar, en una obra arquitectónica. No es como un planeador por ejemplo, que sólo lo puede habitar quien es aviador. La arquitectura se realiza - por tanto - para aquella condición del hombre que es común a todos. Pues no hace distinción de caracteres, educación, etc. Es para la condición humana en aquella parte que esta es sin distinciones.

Se tiene que los trabajos de los alumnos de arquitectura representan una instancia o un momento, que dan cuenta de la floración del Taller. Luego cuando un alumno de arquitectura le da cuenta a uno de diseño de su trabajo le está enseñando su floración. Dicha floración proviene, evidentemente, de una germinación inicial. Y esta germinación, en verdad germina a partir de la observación. La cual, a su vez, germina a partir del dibujo. Y sin embargo, la relación de continuidad no se da a través del dibujo, a pesar de que ambos - arquitectos y diseñadores - dibujan. Por eso resulta que no es posible que un diseñador mire los dibujos germinales de un arquitecto para seguir el hilo que lo conduce a su floración. Ello no es posible.

Pero tal imposibilidad no proviene de una incapacidad, sino de la orientación misma del oficio de diseñador. Pues la misión de este es la de atrapar una floración para mostrarla. Entonces cabe preguntarse en el caso de las relaciones entre ambos oficios

¿es que la arquitectura requiere que su floración sea mostrada y que lo sea por la gráfica? La respuesta es: Sí. La razón es la siguiente: mostrar la floración es hacer reflexionar sobre ella. Y quien hace reflexionar, a su turno, reflexiona. Reflexionar es establecer distingos. Vale decir, mostrar la floración arquitectónica que construye la casa que se habita sin distingos, es mostrarla a través de distingos.

Construir distingos para mostrar algo en sus distingos es construir una interlocución. Un caso que puede bordear lo caricaturesco es cuando nos dirigimos a los niños pequeños hablándoles en un lenguaje lo más semejante posible a como ellos comienzan a hablar. Pero ciertamente hay múltiples modos de interlocuciones. Incluso uno que quisiera llegar a no se quién. Pero aquí se trata de la interlocución de los diseñadores gráficos con los arquitectos. Que es mostrarle la floración precisamente al autor de ella. Y dicho mostrar - que es con y por los distingos - ese trabajo que se empeña en alcanzar la condición humana sin distingo, viene a constituir una relación discontinua en su dimensión de discontinuidad.

Esta relación de discontinuidad permite a su vez que los alumnos de arquitectura desde su floración y que alumnos de diseño gráfico desde su floración de mostrar los trabajos de arquitectura, oigan la palabra poética que se dice desde un pedestal. En esto, ambos oficios se acercan a la condición humana sin distingos. Mejor, ellos en ese momento, construyen un sin distingo de la condición humana.

Sin embargo, la poesía no es propiamente interlocutora de nadie ni de nada. Eso es lo que comparece a quien la oye. El no puede decir que oye en interlocución. ¿En qué relación oye entonces? En una que sólo, bien parece, la travesía desata.

Y es en dicho desatarse que se puede palpar la relación de la arquitectura y el diseño gráfico.

Alberto Cruz

Octubre de 1985

DE LO QUE DESATA LA RELACION ENTRE DISEÑO GRAFICO Y ARQUITECTURA

Al encarar el taller de Titulación de Diseño Gráfico la "Travesía de la desembocadura urbana de América Latina", se ha podido establecer en forma consistente las primeras reflexiones y construcciones entre lo que es el cometido de dos artes, la poesía y la arquitectura y el cometido de un oficio, la gráfica.

Un gráfico, en cuanto tal, es alguien que tiene como cometido y misión en la Travesía, mostrar las floraciones de la arquitectura y de la poesía. Su obra es la obra de un cronista. En la palabra cronista y cronología van medidas el tiempo, Cronos y la "palabra", el Logos. Dos elementos de lectura. Diseñador Gráfico es aquel que lee su propia germinación en la floración de otros.

Un cronista gráfico es aquel que reconstruye itinerarios y acontecimientos. Itinerarios como "caminos que no son los caminos" y los sucesos como aquel que "sabe que el acontecer transcurre, no se detiene, pero no lo podemos percibir, tal como aquello que sabemos que ocurre a nuestras espaldas".

Lo decimos, las dos veces, con palabras de "Amereida".

Un gráfico cronista es uno que se retira, que viene después de algo o alguien nunca antes. Alguien que se retira así de su propia obra es alguien que acoge. Observa y acoge con aguda postura anti-bitácora. Y le es necesario, para ello, cometer muchas veces el pecado de urdir fantasías. Pecado virtuoso puesto que por ello aprehendemos y construimos la realidad de la Travesía, en su aventura artística y no en su peripecia cotidiana.

Esto es lo que "desata" la relación de arquitectura y diseño gráfico. La separata, que significa, imprimir aparte. Encaramos el "aparte" o "apartado"; para poder el año próximo encarar, la "parte" o "norma", que es el libro no escrito.

Claudio Girola
Noviembre de 1985

DE LO HETEROCLITO

Hace varias décadas Enrique Santos Discépolo compuso un tango. "Cambalache". A nuestro juicio es el arquetipo del tango genuinamente porteño que corresponde profundamente a la ciudad de Buenos Aires.

Anotemos algunos momentos del tango. El tango enjuicia al siglo, por el modo heteróclito, desordenado, no gerárquico con que los valores, las cosas, los elementos están mezclados y por lo tanto implica un juicio moral.

¿Pero puede el cambalache y lo heteróclito ser realmente poético? La definición radical de la poesía contemporánea y que recoge en el fondo proposiciones que vienen desde el fondo del mismo Aristóteles, implica precisamente el modo de unir en un marco de referencias las dos cosas más dispares, es decir en cierta manera, una semejanza con "Cambalache". Pero con signo invertido, no es ya un juicio moral sino un momento constitutivo fundamental de la obra de arte.

La célebre proposición de Lautreamont de que la poesía no es más que el encuentro fortuito de un paraguas, una máquina de coser sobre una mesa de vivisección, sigue estando vigente, por lo menos hasta hoy.

Una meditación, o una reflexión sobre este punto podría tal vez permitir reever la ciudad de Buenos Aires a través de su propio cambalache para dar con su trasfondo poético más allá de toda su fuerza moral, su nostalgia moral, su inquietud moral, o su verdadero anhelo por no decir voracidad por ser grande.

Sin embargo, esa fluidez es tomada por la poesía y es llevada a su máxima expresión porque ya no le basta la cota de la mera transmisión sino que además exige per se la plenitud de la fluidez. De allí entonces que se tome los primeros versos de una de las eglogas de Garcilaso de la Vega, para rematar aún más en un fragmento de un poema de Fray Luis de León. Sin embargo, esa fluidez en un momento determinado es insuficiente y la poesía avanza aún más hacia el fondo de sí misma, como una suerte de algoritmo, y aparece un texto de suyo con la sintaxis habitual quebrada y que se hace a primera vista ininteligible como si fuera un capricho, como si fuera a su vez un cambalache.

Pero si Dámaso Alonso tuviera razón la pregunta que aquí se hace: "¿para qué entonces Góngora lo escribió así?" es pertinente. La respuesta la da Coleridge, porque inmediatamente fija el marco de referencia donde la poesía puede comparecer con su célebre máxima que dice: "Abandone su incredulidad". Fundamento para poder estar frente a toda obra de arte. Es decir, aquello que permite trascender no importa qué significado para ver la coherencia íntima como un algoritmo que la obra propone para sí. Inmediatamente después de esto, se trata, entonces, de la pregunta radical. ¿Cómo se puede leer a Góngora? Y la respuesta es, sin ponerlo en tela de juicio, en plena inocencia.

Todo el decorado donde ha transcurrido la acción es a su vez heteróclito, es a su vez un cambalache y la respuesta de por qué es así la va a dar precisamente uno de los mayores poetas románticos alemanes, Novalis. Diciendo cómo y por qué y cuándo la poesía es poesía. El texto que ustedes oyeron de Novalis, es a su vez espejo y contraproposición del tango de Discépolo. Es precisamente por esa vía, que trascendiendo el juicio moral o incorporándolo como sucede realmente en el tango, como elemento del propio cambalache, se puede encontrar, al trasluz un fundamento poético de la propia ciudad que generó el tango.

Godofredo Iommi

Octubre de 1985

DAR CUENTA DEL DARSE CUENTA

1

La travesía ha desatado al hecho que se conciba al mismo tiempo:

- Una visión arquitectónica de Buenos Aires. Ella puede ser fundada de ahora en adelante.
- Una concreta suerte de edificación, sin firmeza física. En un camping en Buenos Aires.
- Un Taller universitario que sepa recibir el "corpus" de la visión de Buenos Aires y el "corpus" de la realización en el camping.
- Atender a la relación con el Diseño Gráfico, el cual encara entre otras cosas, recoger los tres puntos anteriores.

2

Ahora bien, la experiencia de la Travesía misma se ha presentado no como algo único. Como un solo viaje. Sino, al contrario, como múltiple. Tal cosa toca un nervio primero de la arquitectura; la multiplicidad.

3

Este desglosamiento, cabe admitirlo, es algo del todo factible. Pues la actual orientación que rige al modo general de pensar bien posee un real poder para aislar con aislamientos certeros y fecundos. Los que vengan, así a hablarnos al unísono de lo que dice su aislamiento y del fluir total. Es que lo aislado viene a ser igual al fluir.

Vale decir: el todo es igual a la parte. Si tal relación se da en el infinito, entonces, esa potencia de aislar algo para hacerlo fecundo, obra en virtud de un tal infinito.

4

Pero todo este nuevo modo que se viene señalando y que comprende viajes, actos, obras, labor de enseñanza ... y que no quiere aún dejarse fijar, a fin de permanecer en el modo o reino de lo oral, se constituye como una masa. Vale decir, en nombre de la fundación, de fundar, que es recibir la palabra poética. Comprendemos que ha de padecer un momento masa. No, por cierto, como purificación, sino como construcción.

5

Ahora bien, el presente escrito que da cuenta de lo que desata la Travesía, se inscribe en dicho desatarse. No queda excluida de él. Pero el distingo entre la argumentación de Kandinsky y la nuestra se da en la relación con lo excéntrico que desata la poesía en los oficios. Y de un modo tan especial en la arquitectura. Es a partir de la construcción de lo excéntrico que se da la argumentación nuestra.

Alberto Cruz
 Noviembre de 1985

OCTAVA Y NOVENA SEPARATAS DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

"DE LO HETEROCLITO"

Noviembre de 1985

La arquitectura
construye y habita sin distinguos

Distinguir

(d. gráfico)

Distingue el espacio en floración y
crea la magnitud en floración como ritmos

"Mostrar la floración es hacer reflexionar
sobre ella. Y quien hace reflexionar, a su turno, reflexiona. Reflexionar es hacer
distingos. Vale decir, mostrar la floración arquitectónica que construye la casa que se
habita en distinguos, es mostrarla a través de los distinguos.

(Fragmento del texto "Relación entre Arquitectura y
Diseño Gráfico").



El diario gráfico hace aflorar aquello
que está desunido como construcción y
lo trae a fluir como total, dándole
significación a aquello que se ha ido
constituyendo como espacio en el tiempo.

DISTINGUIR



Esta línea horizontal no le es
necesaria a esta distinción, vertical.



Los catálogos
distinguen el valor
de los objetos

La altura distingue
el espacio

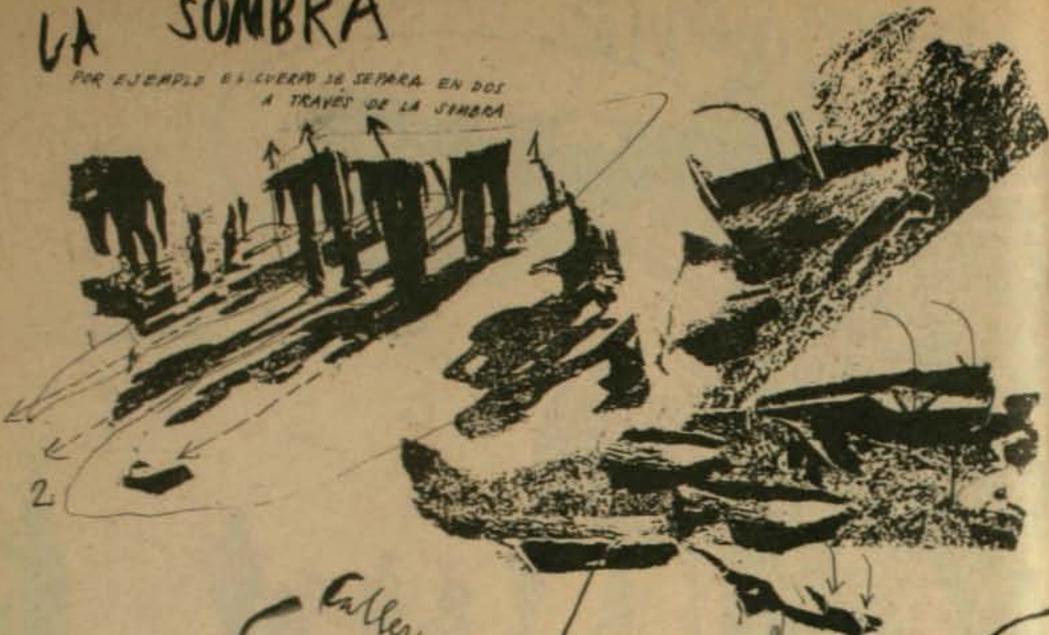
(Así también en la obra de
arquitectura hecha en el espacio
bajo la cual cada
alumno se crea
una profundidad
en los hechos
en el espacio)



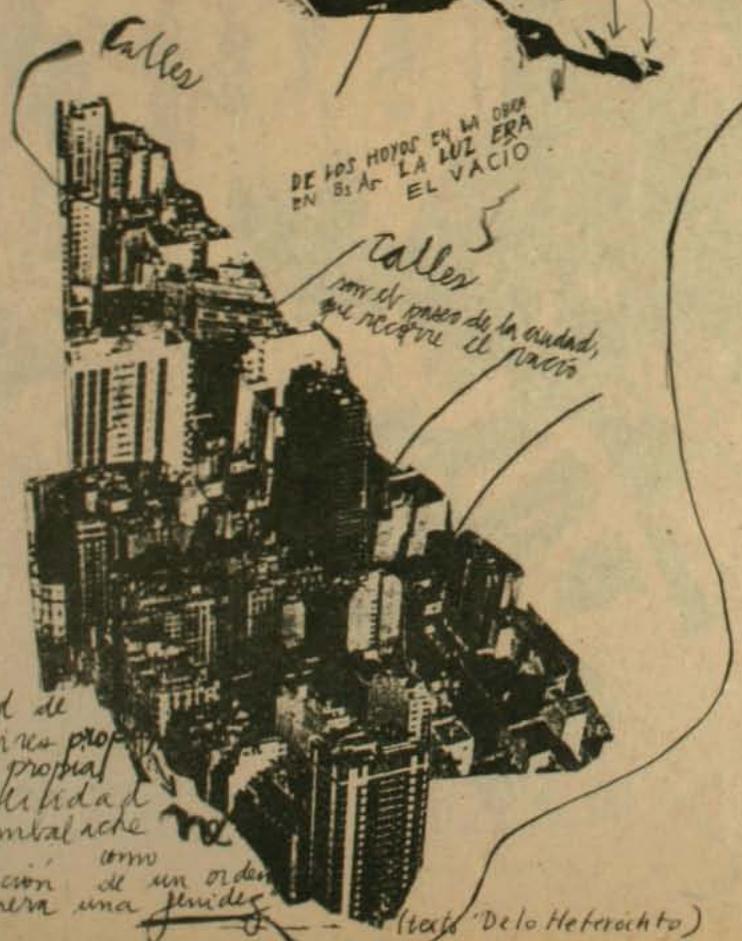
¿ el brillo es una forma de quedar fuera de ?
es decir, distinguiendo una distancia ?

LA SOMBRA

POR EJEMPLO EL CUERPO SE SEPARA EN DOS A TRAVÉS DE LA SOMBRA



2.



Calle

DE LOS HOYOS EN LA OTRA EN B.S. A. LA LUZ ERA EL VACIO

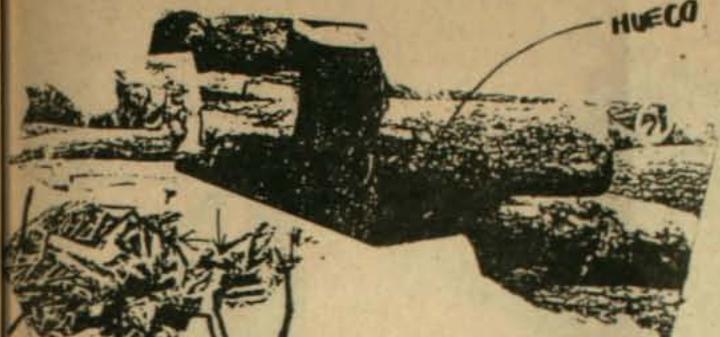
Calle

con el resto de la ciudad, que recibe el vacío

En ciudad de Buenos Aires propia multiplicidad el Combate como constitución de un orden que genera una función

(tesis 'De lo Heteroceno')

HUECO



SOMBRAS

SOMBRA QUEBRADA QUE LLEVA EL VAGO DE UN HOYO CONTINUO POR LOS ARQUITECTOS EN B.A.

CONSTRUIR ESA PROFUNDIDAD ES INVENTAR UN BORDE CON LOS TRONCOS

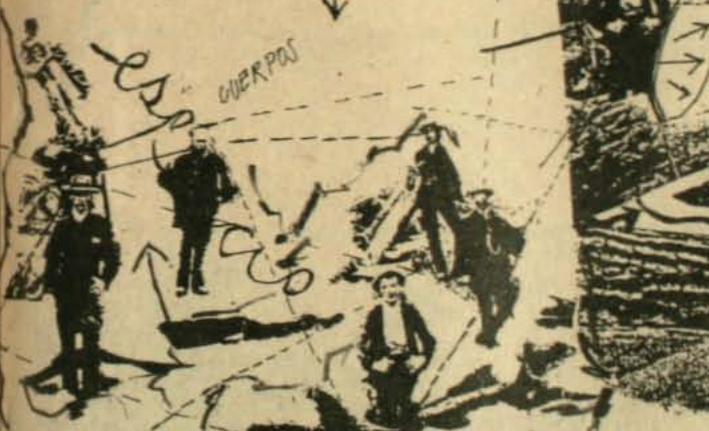


Si hacemos una profundidad, que lleva del hueco, un hoyo.

Se hace el tipo de hueco que produce la profundidad de la obra

QUE HAYO ES LO QUE DISTINGUE SU ESPACIO, BORDA HASTA

ENTONCES



NO TRIDIMENSIONAL DE UN HOYO: ANCHO Y ALTO, ELEVA SU MEDIDA COMO RELIEVE; A TRAVÉS DEL CUERPO.

CADA PROFUNDIDAD ES LA DIMENSION DE UNA ELEVACION; COMO NO ES LA ALTURA

LA OBRA DE ARQUITECTURA CONSTRUYE EN EL ESPACIO BASTO QUE AFUERA ESA MISMA DIMENSION A TRAVÉS DEL CUERPO.

AISLAR



La cuchara podría crear otra contraparte



ESTE PERSONAJE CREA UNA DISTANCIA LETANA EN SU TÁNDAR, MRYOR, A LOS QUE RODARÁN.

SE BUSCA CREARLE EN EL ESPACIO PROPIO DE ESA NATURALEZA QUE VA DEJE CON EL CIELO O LIVIANO.

UN BRILLO CONFORMA UNA DENSIDAD PARA CREAR UNA DISTANCIA RESPECTO A VO AISLADO.



la multitud también se aísla respecto a la totalidad

la línea como aislamiento se consorcia en su propia

Multiplicidad en B1.A1

Es que lo aislado viene a ser igual al flujante es decir "EL todo es igual a la parte" entonces esa potencia de aislar algo para hacerlo fecundo, obra en virtud de un tal infinito
(Fragmento del texto "Dar Cuenta del O Darze cuenta")

La multiplicidad de la obra se torna fluidez a través del infinito

(1962)



una fluidez de aislamientos ¿por qué esa fluidez se están separados? porque esa

"separación" que se conforma con lo múltiple, "permite" desenvolverse, del espacio "propio" y que se ha a propio por la desen-voltura

(1962)

multiplicidad

en la poesía el modo de unir en un marco de
referencia
las dos cosas
mas dispares
Esto

fluidéz
(la)

como un modo
constitutivo
de una obra de arte.



EL ESPINQUE QUESE AELLA DENTRO DE
LA MULTIPPLICIDAD OREA EN OTRO
PARQUE SIEMPRE SE

AIEJA
DE SU PRINCIPIO.

¿Cuál fondo?
este tiempo se
anuncia al paisaje



CENTRO

Lo dragón tiene
su centro fuera y dentro de él

ESTA ES
UNA VEJANIA
// FISA //

La vejania
para un forma

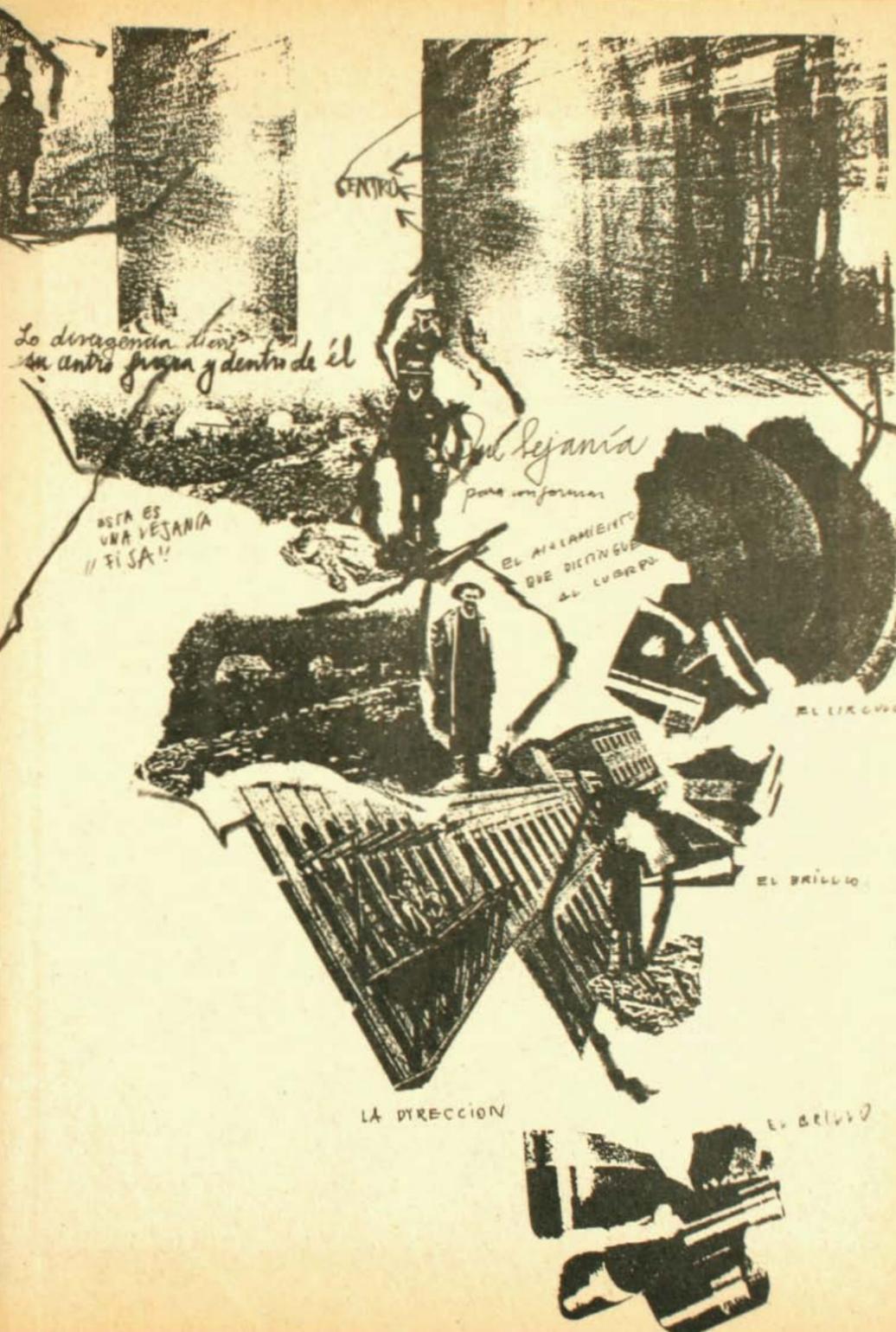
EL APLAMIENTO
QUE DENTRO
EL CUERPO

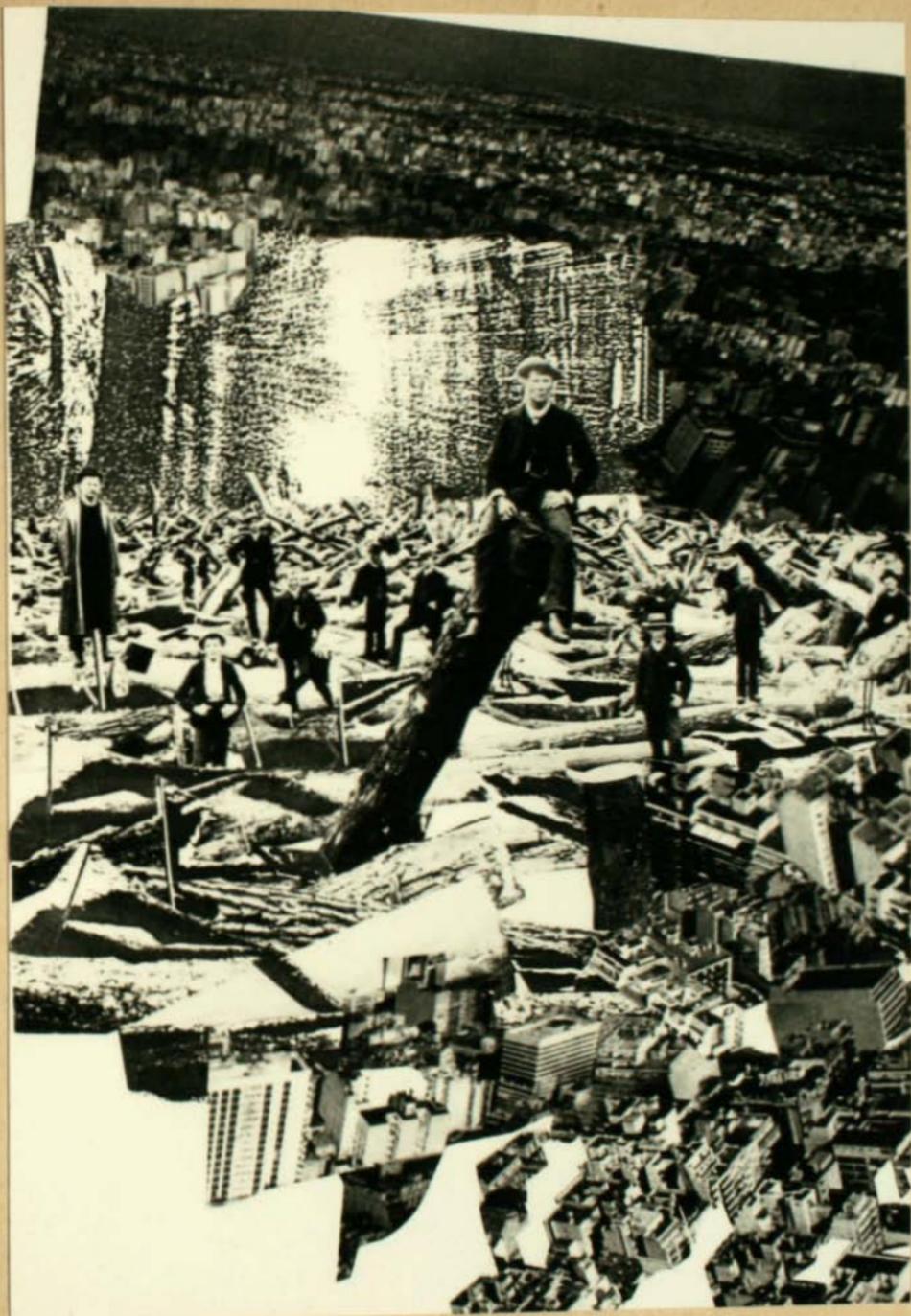
EL LIRICO

EL BRILLO

LA DIRECCION

EL BELLO





ACERCA DE LA CRUZ DEL SUR

Amereida termina con una página en blanco diciendo en su centro así:

el camino no es el camino

Esto viene después del dibujo del azaroso mapa recorrido, el cual viene después del análisis de la inversión de los continentes que permitió colocar el mapa invertido.

*¿qué es esta américa retornada e invertida?
jes américa vista a partir de la tierra!
a partir de lo debajo dicho de otro modo
de donde viene dante y donde están los muertos*

Y el poema comienza así:

*¿no fue el hallazgo ajeno
a los descubrimientos*

- oh marinos

En las páginas centrales aparece de nuevo de donde viene Dante y el canto a las cuatro estrellas. Igualmente el cronista. Y un poco más adelante:

- regalo o constelación

para encender de nuevo el mapa

*bajemos su señal sobre esta hora
introduzcamos sus ejes*

en nuestra intimidad

su hélice

*en el mar interior de américa
tracémosla sobre estos ríos
que la guardan
reflejándola*

.....
*la travesía consigue su cielo
como los ojos*

.....
bajo su luz

la carencia se muda de riesgo

.....
- *nuestro apoyo*

está en los aires

vasto

como la residencia de los pájaros

así lo desconocido se hace en la pupila
.....

De este modo amereida nos ha señalado desde el principio la cruz y el cielo. Ella ha sido su punto de apoyo para hacer girar el mapa y así transformarla en Cruz del Norte. La ha abatido sobre el suelo de América; la ha trazado sobre los ríos que la guardan, la reflejan. La ha convertido no en símbolo sino en camino y en orientación; aún más le ha conferido poderes, le ha dado a la noche la potencia de iluminar el camino y mostrar sus riesgos. Nos eleva en un sueño que busca el "apoyo en los aires, vasto".

¿Qué apoyo puede ser este más sólido que estas estrellas inamovibles entre sí, señalando cada vez nuestro norte?

Sin embargo quedamos sumergidos en el misterio. Habiendo comenzado por un hallazgo el cual comprendía esta cruz, este signo que indica hacia ... ya cantado desde Europa, con todo, termina en la mayor desorientación: el camino no es el camino.

Esta frase enigmática que culmina la travesía de Amereida a través del poema, nos quiere señalar en su lectura inmediata que los caminos no están hechos. Los caminos que nos conduzcan no son aquellos trazados y conocidos, los que transitamos habitualmente. Ya no estamos hablando de las rutas que señalan las cartas o que indican las guías. Se trata por supuesto de otros caminos que en adelante debemos encontrar cada vez que nos pongamos en marcha. Tendremos que salir a su encuentro.

Dejando el suelo por el momento, volvemos hacia donde nos señalaba el principio: la travesía descubre su cielo: Como los ojos ... bajo su luz ... nuestro apoyo está en los aires ... Es decir aquello que señalamos hacia arriba, lo que se adelgaza con la altura; esa altura que encontrará su propia luz, aquella del fondo de la noche, la que se acerca al lugar donde las estrellas tienen "el menor giro".

Amereida entonces, al igual que lo hace con un continente, nos abre el cielo, hacia él iniciamos ahora una aproximación.

Observemos con lentitud hacia este oscuro de la noche. Nos enfrentamos con un "plano negro" con puntos luminosos en una lejanía. Nos enfrentamos con un espacio.

Son los pintores de nuestro tiempo los que han tenido que enfrentarse nuevamente a la definición de las "dimensiones": en la conversión de unos espacios a otros, en una resta sin disminución de dimensiones.

Malevitch decía: "solamente podemos sentir el espacio cuando nos alejamos de la tierra, cuando desaparece el punto de apoyo. La tela suprematista representa el espacio blanco, no el azul.

Considerando estas dos afirmaciones arrojan lo siguiente:

- 1- Cuando dice: alejarse de la tierra, perder el punto de apoyo, está hablando claramente de salirse del campo gravitacional, flotar en el vacío. De este modo el espacio no tiene planos preferenciales, no hay vertical ni horizontal. Todas las direcciones son equivalentes.

Volviendo a la noche estrellada podemos proponernos parcialmente esta experiencia de Malevitch.

Ya que no podemos situarnos en el vacío, la noche nos puede ayudar a perder las referencias habituales.

Si el cuerpo yace boca arriba en el suelo a campo abierto, mirando vertical hacia la noche; en tal posición sólo se ven las estrellas y ninguna dirección de referencia.

- 2- Nos enfrentamos entonces con el vértigo de ese vacío negro entre los puntos luminosos y ningún otro punto de apoyo para el ojo. Aquí se ha invertido el blanco por el negro. Estamos por tanto dibujando con líneas invisibles entre puntos luminosos inmóviles; el espacio de la pura luz.

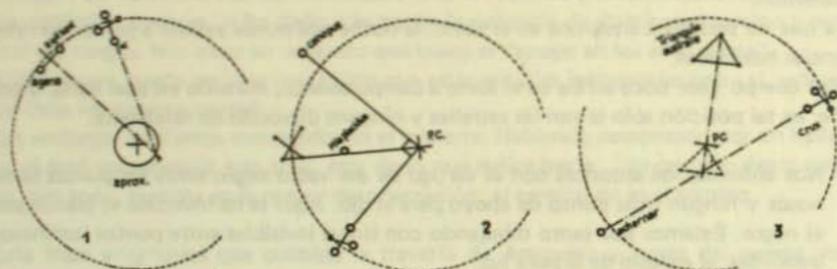
Acotemos esta imagen con una cita de Kandinsky: "uno de los primeros pasos en el reino de lo abstracto consiste en excluir la ilusión espacial; se conserva el plano, pero para utilizarlo al mismo tiempo como plano ideal y como espacio; se obliga así al espectador a olvidarse de sí mismo y perderse en el cuadro como uno se interna en una calle que hasta ese momento sólo observó desde una ventana".

"No en vano he designado como "indefinible" el espacio que surge a raíz de la desnaturalización: su profundidad es en última instancia ilusoria y por lo tanto, no puede ser medida con exactitud".

Esta definición la podemos aplicar a modo de comprobación, a una zona delimitada del cielo estrellado, este espacio inatrapable, este aire negro donde flotan miles de puntos de luz inmaterializados en la profundidad astronómica. Se nos presenta en su perfecta abstracción. Plano - espacio indefinible, abierto así a infinitas lecturas de su contenido.

Podemos proponernos ante esta visión remota en su incorporeidad y envolvente a la

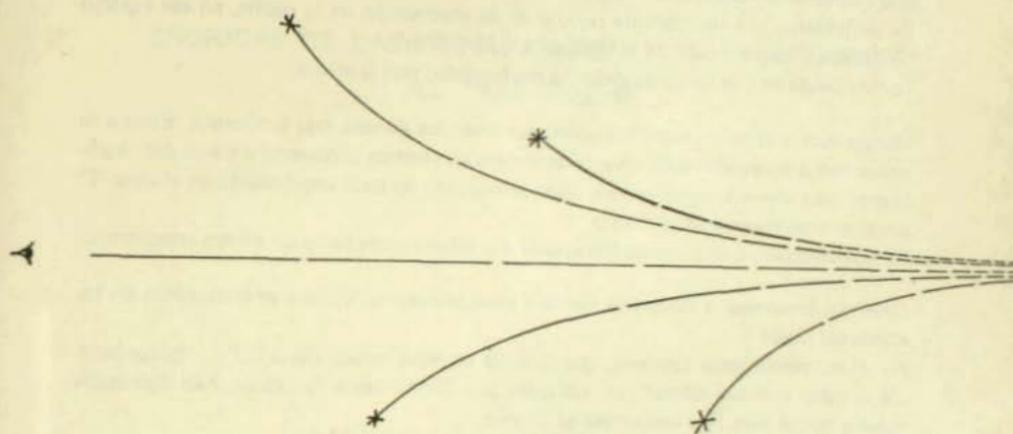
vez en su amplitud, una reconstrucción. Esta vez ignorando las actuales constelaciones. Otras relaciones, un juego arbitrario cuyas reglas las propondríamos según principios de nuestra invención, que regulen magnitudes, intervalos, proximidad o lejanía. Una nueva lectura del cielo; otras constelaciones para otros caminos a orientar. Volviéndonos primero hacia el sur, las estrellas de la Cruz y otras vecinas de primera magnitud aparecen como los puntos invariantes donde se fundan construcciones geométricas, figuras virtuales de trazados rectilíneos que revelen el polo, lo hagan aparecer en ese espacio aún vacío donde se halla. Tres construcciones posibles se muestran aquí para ilustrar lo propuesto. Ellas son aproximativas, la aproximación estimada por el ojo. Habrá otras que integren más puntos o sean más claras de descubrir.



Esta construcción del polo posee una potencia inconmensurable en el plano negro de la noche. Ella contiene un punto virtual revelado por la pura geometría. Pero este punto es único, es el centro único fijo, aquel que podemos unir a nuestro suelo con una línea, y esa línea se convierte en eje del mundo. Al mismo tiempo en nuestro ojo, por

ese punto se escapa una perspectiva sin fin.

Ese punto se sitúa por tanto en el infinito. Las líneas que convergen sobre él se aceleran al acercarse y se hacen asintóticas a un fondo infinitamente lejano, inalcanzable: El verdadero vacío sin fondo.



Nada hay en la visión de la naturaleza más inmóvil y quieto aparentemente que el cielo estrellado: "se advierte que ha girado nunca se le ve girar".

Sin embargo, en esta exigencia por encontrar el centro mismo, aquel donde inmovilizamos el mundo en un solo punto donde nada se altera; en esta búsqueda hemos puesto el cielo en movimiento. Los puntos luminosos han sido unidos, han desplazado su luz haciendo un trazo virtual hasta el próximo punto. Son las relaciones exigidas por las construcciones propuestas.

Aquí Kadinsky diría: "el punto muere y surge de él un ente nuevo, que lleva vida nueva, independiente y sometida por lo tanto a leyes propias.

Es la línea. La línea geométrica es un ente invisible es la huella del punto móvil ...

Aquí se verifica el salto de lo estático a lo dinámico".

Para nosotros esta concepción "dinámica" en el proyecto del cielo es un asunto de percepción.

Nos encontramos en la búsqueda de los caminos del cielo, ante la carencia de una materialización del polo. Esta realidad que ha venido a nuestro encuentro nos ha ofrecido hechos precisos como lo son estas estrellas de primera magnitud. Puntos luminosos inequívocos, antes del espacio seguros.

Estos en su importancia se muestran por sí mismos, se aproximan para el trazado de nuestras construcciones que revelen el polo y fijen de este modo sus giros.

Es un hallazgo que nos permite realizar en la abstracción de la noche, en ese espacio "indefinible" aquel "salto de lo estático a lo dinámico".

Hemos unido en una única dirección la profundidad con la altura.

Hemos hecho circular líneas invisibles que unen los puntos más luminosos. Estas a su vez se han prolongado según leyes geométricas que hemos propuesto a través del negro-blanco para desvelar aquel punto, lugar geométrico de todo movimiento en el cielo. El único que permanece en sí mismo.

Hemos avanzado desde una periferia cada día diferenciada hacia un centro encontrado.

Debemos interrogar a Amereida frente a estas precisiones ¿Cómo se interpretan los caminos del cielo?

Por el momento estos caminos, esas "cuatro estrellas nunca vistas ..." ... "gozar parecía el cielo con sus llamas" así cantadas por Dante desde lo debajo, han iluminado nuestra noche para fijar una estaca en el polo.

Nos han señalado también cómo "ver" trazados en el cielo para acercarlo a nuestra comprensión, para "encender de nuevo el mapa" invertido. No ya la sola Cruz sino la Cruz y los trazados que la fijan al punto sin direcciones cardinales.

Miguel Eyquem
Diciembre de 1985

DECIMA SEPARATA DEL LIBRO NO ESCRITO

CRONICAS DE LAS PROCLAMACIONES DE LA TRAVESIA
AL "MAR DULCE"

"ACERCA DE LA CRUZ DEL SUR"

Diciembre de 1985

EL ESTUDIO DE ESTA SEPARATA SE REALIZO SOBRE LA BASE DE DOS ILUSTRACIONES DE CLAUDIO GIROLA. ADEMÁS SE INVENTO UN RELATO QUE UNIA UN PERSONAJE MITOLOGICO TOMADO DEL LIBRO DEL POEMA "LOS HEROES" DE GIOFFREDO ZOMMI, EN PARALELO CON UNA DETERMINADA CONSTELACION.

LOS ALUMNOS TRABAJARON EN PAREJA PARA INVENTAR EL RELATO
XIMENA SILVA Y CATALINA GUEVARA

la desolada terraza
extiende la derrota del día
el eco de las brasas
en el alma
cedida

los ruidos cierran la distancia
donde la estrella
pule sus penumbras

erguida
entre los brazos y el sentido

la inflexión de la brisa
retiene el lugar
del despojo

andrómaca

el poema pertenece a Godofredo Lommi del libro "Los Héroas"



el dibujo es una ilustración de Claudio Girola del poema
"Pureza, Pureza" de Godofredo Iommi

el dibujo es una ilustración del poema, de Claudio Giraldo.



ANDROMEDA Y ANDROMACA SEPARADAS

ANDROMEDA ES UN ESPÍRITU DEL SILENCIO ; UN DÍA, SE SENTÓ A LA MESA Y FRENTE A ELLA SE SENTÓ ANDRÓMACA, QUE ERA UN ESPÍRITU MUSICAL. SOBRE LA MESA DE LA ALCOBA, HABÍA UNA GOTTA DE AGUA.

ANDROMEDA Y ANDROMACA SE FIJARON EN LA GOTTA DE AGUA, Y VIERON QUE REFLEJABAN SUS ROSTROS. ANDROMEDA QUISO LLENAR LA GOTTA CON SU REFLEJO Y SE ACERCO A ELLA. ANDRÓMACA DESCONCERTADA VEÍA SU REFLEJO DESAPARECER Y QUISO ACERCARSE A LA GOTTA. ENTONCES, AMBAS COMENZARON A GIRAR ALREDEDOR DE LA MESA, TRATANDO DE QUE SU IMAGEN FUERA LA REFLEJADA. ASÍ CREARON UNA FUERZA QUE LAS HIZO CAER. MIENTRAS CAÍAN UNA TRATABA DE ENCONTRAR A LA OTRA, SIN LOGRARLO, Y LA GOTTA CON AGUA CRECÍA Y CRECÍA LLEVÁNDOLAS AL MAR.

ANDRÓMACA NO PUDO ENCONTRAR A ANDRÓMEDA Y RECORDABA EN SOLEDAD UNA DETRÁS DE LA OTRA, LAS SOLEDADES DE LA SOMBRA ; POCO A POCO COMENZÓ A APAGARSE, Y SU MÚSICA SE HIZO PAUSADA. Y ENTRE CADA GOLPE DE MÚSICA DE ANDRÓMACA, APARECIERON LOS SILENCIOS DE ANDRÓMEDA QUE ERAN PAUSA. AMBAS, SE DIERON CUENTA QUE SE HABÍAN ENCONTRADO







PROYECTO DE TITULO DE LA ALUMNA CATALINA GUEVARA GUZMAN
TALLER DE TITULACION DE DISEÑO GRAFICO

PROFESOR : Claudio Girola. PROF. AYUDANTES : Sylvia Arriagada, Francisca Mujica.
Composición IBM : J. Berta Muñoz. Impresión : Héctor Olivares G., Adolfo Espinoza B.
ESCUELA DE ARQUITECTURA U.C.V.

1985