

Pontificia Universidad Católica de Chile

FACULTAD DE FILOSOFIA Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

MILAN IVELIC

EL LENGUAJE ARQUITECTONICO

**AISTHESIS Nº 4 — 1969 — Centro de Investigaciones Estéticas
SANTIAGO DE CHILE, 1969**

Pontificia Universidad Católica de Chile

FACULTAD DE FILOSOFIA Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

MILAN IVELIC

EL LENGUAJE ARQUITECTONICO

**AISTHESIS Nº 4 — 1969 — Centro de Investigaciones Estéticas
SANTIAGO DE CHILE, 1969**

El lenguaje arquitectónico

Milan Ivelić K.

El Arte tiene su propio lenguaje característico, inconfundible e intercambiable; cada clase de Arte tiene sus propios medios y modos de expresión dentro del lenguaje artístico. Los medios de expresión de las diversas clases de Arte pueden ser colocados en conexión, como, por ejemplo, cuando un poema lírico es puesto en música o cuando se ilustra con dibujos un poema; pero no pueden ser "traducidos" uno en otro. Cada lenguaje particular tiene que cumplir una misión especial en su respectivo campo del Arte.

En el lenguaje humano se han diversificado los modos de expresión para comunicar los múltiples valores de la cultura (Ciencia, Filosofía, Técnica, etc.); cada modo de expresión ha llegado a ser específico y así se habla de un lenguaje filosófico, científico, técnico, etc., que, por supuesto, no son excluyentes unos de otros; entre ellos existe interacción. No obstante, el lenguaje específico debe predominar, o mejor, los no específicos deben estar al servicio del específico.

¡Cuán peligroso ha sido y sigue siendo no distinguir los modos específicos de expresión, tanto en el lenguaje humano corriente como en el lenguaje artístico! No tomar en cuenta esta diferencia ha producido aberraciones graves en el lenguaje corriente y en el del Arte. Incluso se pretende utilizar los modos y medios de expresión de la técnica como únicos y valederos en la creación arquitectónica!... "Llegará un día en que no se concebirá un edificio sino totalmente hecho por las máquinas, con la misma perfección que hoy tienen nuestros aviones"¹. Se olvida que las máquinas, al multiplicar los productos de una industria, los vulgariza sin expresarlos; sólo la Arquitectura con su específico modo de expresión creará realmente una obra de arte.

El lenguaje artístico, no debe, por lo tanto, confundirse con el lenguaje de las palabras que habitualmente empleamos para comunicarnos, pues ambos no designan las mismas realidades ni las designan de la misma manera. El lenguaje artístico cubre una zona de la vida interior distinta

¹ Diario "El Mercurio": Arquitectura e Industria. Stgo., 2-V-1969.

de la de las ideas, de las cuales son reflejos las palabras; y cuando, por incidencia la aborda no lo hace desde el mismo ángulo.

Así, a ese lenguaje, el hombre le ha dado su vocabulario y el artista, su nuevo sentido, y, como toda lengua, plantea ya el problema de su forma. Comunicar alguna cosa, sí, pero de cierta manera. Buscar la claridad del sentido y la corrección de la sintaxis establecida no llevaría más allá del campo utilitario. Para que haya Arte es preciso que la forma, al igual que el fondo o contenido, alcancen una calidad propia. Goethe tenía razón al afirmar: "... porque logras expresarte en verso mediante una lengua ya formada que versifica y piensa por tí, ¿crees que eres poeta?..."²

Señalábamos que el lenguaje artístico, como todo lenguaje, plantea el problema de su forma y, a la vez, la exacta correspondencia entre la forma y su contenido.

Si llevamos esta idea a la Arquitectura, nos encontramos con una serie de problemas: uno de ellos es que la Arquitectura está indisolublemente unida a satisfacer necesidades humanas vitales; no hay ninguna necesidad relacionada con el amparo o el abrigo que la Arquitectura no haya previsto; ahora bien, la primera condición de este arte, es también la perfecta conveniencia de la obra con su destino: la necesidad no aparece purificada y ennoblecida si no es exactamente servida. De aquí se deriva la idea de adecuación y utilidad. Una teoría contemporánea ha hecho suya la premisa anterior: la teoría funcionalista. Su punto de partida es que la forma debe seguir a la función, y esta afirmación se convierte en principio rector para el arquitecto, e igualmente constituye un patrón para medir a la Arquitectura. Pues bien, no se puede menospreciar la idea de adecuación o utilidad. El problema está en que las tendencias funcionalistas le asignan el papel fundamental. Este hecho puede interpretarse desde dos puntos de vista: que la utilidad y la adecuación sean consideradas como la medida de la excelencia o perfección de un edificio, pero no forzosamente como la medida de su belleza, o bien, que la función se convierta en el requisito fundamental de la belleza. Ahora bien, las teorías funcionalistas, por lo general, hacen de la adaptación de la forma a la finalidad el principio rector básico para medir la belleza de la Arquitectura.

Muy relacionado con el concepto de "funcionalismo" está el término "orgánico". La idea de adaptación funcional es una premisa básica en la moderna ciencia biológica, como así también en la Arquitectura contemporánea. Algunos sostienen que si bien la Arquitectura es orgánica, en el sentido que todas las partes están perfectamente adaptadas a su función, sin embargo estas funciones se expresan en formas y líneas de suyo hermosas subrayando el elemento espiritual en la Arquitectura, contrapo-

² Huyghe, René: *Diálogo con el Arte*. Barcelona, Labor, 1925, pág. 102.

niéndolo al material. Los fines espirituales no eran sólo una parte de la función, sino que poseen un valor intrínseco.

El término "orgánico" se puede considerar como una especie de analogía; es una forma de equiparar la Arquitectura funcional con la vida animal o vegetal. El hecho evidente es que los edificios no son plantas ni animales, aunque se los pueda crear aplicando el principio de la adaptación de las formas a las funciones. La Arquitectura no es sólo un organismo: es un producto de la voluntad humana.

Otro problema que cada día se intensifica más, tiene relación con la sociedad de consumo, de la que formamos parte; es tal la urgencia de satisfacer las necesidades del consumo en el mercado humano, que ni la Arquitectura ha quedado excluida de esta intensa demanda. Si en las sociedades fuertemente desarrolladas el consumo ha llegado a ser un fin en sí mismo, en las sociedades de escaso desarrollo económico, como la nuestra, la demanda de bienes obedece al imperioso anhelo de subsistencia, es decir, el consumo está precedido por un fin superior. Pero este hecho de características socioeconómicas ha impactado negativamente en la Arquitectura, puesto que sus obras sólo se están limitando a satisfacer las necesidades de abrigo y albergue del ser humano, sin considerar integralmente al hombre.

En definitiva, nos encontramos con una pseudo-arquitectura, en la cual el profundo sentido del "espacio habitable" está parcial o totalmente omitido. De mantenerse esta situación y aun cuando se superen los problemas socioeconómicos que afligen a las sociedades subdesarrolladas, nunca podremos modificar esta realidad, puesto que —según parece— se ha olvidado que lo esencial para hacer obras de Arquitectura es considerar al hombre integralmente. En la Arquitectura, el Arte se realiza por la purificación de las necesidades y ésta comienza por la renovación de una visión en que el instrumento imprescindible de alguna necesidad percibe y valoriza el elemento que nos arranca de esa misma necesidad.

Siguiendo a Maurice Pradines, hacemos nuestra su idea de que "el edificio nos purifica de la necesidad que sirve"³. Lo característico del abrigo, tal como lo define la necesidad, consiste en la protección contra la atmósfera externa y sus peligros: frío, calor, viento, lluvia, nieve, polvo y agresión. Si seguimos la historia humana, vemos que desde sus comienzos ha sido ése el papel cumplido por las cavernas: el primer abrigo no fue más que una caverna; pero dicho abrigo, limitado por la necesidad, no sirve a esta última sino aplastando al hombre con su peso y disminuyéndolo con su medida. De tal manera que el hombre así amparado no es más que un hombre al amparo, porque, si bien es cierto que la caverna

³ Pradines, Maurice: *Traité de Psychologie Générale*. Paris, Presses Univ. de France, 1948, vol. 2, pág. 343.

lo ha amparado de la naturaleza, al mismo tiempo lo ha separado de ella; cuidándose de sus peligros se priva de la mayor parte de los beneficios que ella puede otorgarle: respira mal, casi no puede caminar, la penumbra lo rodea constantemente. Sus ojos y oídos adaptados al infinito sólo cubren un campo limitado, un poco más que el espacio táctil aumentado con algunos movimientos. El abrigo perfecto lo abriga demasiado. Sin embargo, durante mucho tiempo y con algunas variantes, será el abrigo que se construirá.

El edificio sublime, en cambio, es un abrigo que se niega y por esto parece sublime. Toda la naturaleza parece tender a esto, pero mucho más parece superarla. La nave gótica, por ejemplo, da al espacio lo infinito: la elevación de la bóveda fatiga la vista más que la del cielo; sus vitrales entregan una luz más brillante que la del sol. Por estas virtudes es sublime, incluso para los incrédulos. Desde el comienzo el Arte adorna con una belleza extraña la sublimidad de la piedra. Es la sublimidad de la necesidad que se niega en el mismo instrumento que emplea para satisfacerse: es la belleza de una humanidad que se reconstruye liberándose de los límites de la necesidad.

Nos parece que las ideas expuestas no se oponen a que ellas se concreticen aún en el mundo actual de creciente y vertiginosa demanda de bienes de consumo. Lo que ha ocurrido es que se ha instrumentalizado la Arquitectura en el sentido que debe servir "para la sociedad de consumo"; se ha transformado así en un simple valor instrumental. La creciente demanda de viviendas se está satisfaciendo mediante construcciones masivas y standardizadas, donde sólo interviene el lenguaje de la técnica y la mecanización, sin ningún respecto al hombre que lucha por conservar su individualidad.

Un ejemplo práctico de este problema —en el Urbanismo— lo tenemos en la llamada "Vía Elevada": se trata de la construcción de un nuevo camino entre Valparaíso y Viña del Mar, que ha provocado una fuerte polémica, como muchos lectores estarán enterados. Se plantea el problema de solucionar la comunicación entre ambas ciudades mediante una vía rápida y expedita, porque el actual camino costero cumple esa "función" en forma deficiente. Sin embargo, el proyecto propuesto no plantea una solución urbanística, sino sólo funcional, porque si bien se podrá lograr una vía rápida y expedita de acceso entre Viña del Mar y Valparaíso, se conseguirá a costa de la destrucción de la naturaleza, que ha ofrecido a ambas ciudades un bien inapreciable: el mar. Hombre y naturaleza, indisolublemente unidos a través de la Arquitectura y de la Urbanística mediante la reconstrucción humana de la naturaleza que libera al hombre de su peso, pero que, a la vez, le permite recrearse en ella, queda ahora destruida y aniquilada.

Como vemos, se tiende ahora a destacar los valores inmediatos, tales como la facilidad de circulación (en el caso que aludíamos), la facilidad

de mantenimiento, la buena iluminación y ventilación, etc. Pero un rico orden de valores inmediatos debe guardar una vinculación intrínseca con los valores mediatos y últimos —de lo contrario, el automóvil devorará al hombre—, puesto que la línea que separa los valores inmediatos de los últimos no es una barrera infranqueable. Prácticamente todos los valores inmediatos pueden considerarse desde un punto de vista arquitectónico, expandidos en su aplicación o mejor sublimados hasta convertirse en un valor último.

Pudiera parecer, a primera vista, que no somos partidarios del empleo de la técnica en la obra arquitectónica o urbanística. No es así y si hay algo que deba reconocerse al funcionalismo, es justamente el empleo que ha hecho del mundo de la tecnología; actualmente, incluso es de la mayor importancia en la Arquitectura. Pero, rechazamos el quehacer arquitectónico como una simple tecnología de la construcción; como lo decíamos al comienzo de este ensayo, la Arquitectura tiene su propio lenguaje y sólo puede haber interacción con otros si están al servicio de éste. Si la Arquitectura ha pasado a ser una tecnología de la construcción, lo que ha ocurrido es que un lenguaje específico ha sido avasallado por otro.

A medida que la máquina ensanchaba su reino, la sociedad moderna, industrializada, que, en su culto a la ciencia, mostraba repugnancia por todo cuanto no respondía a un fin positivo, asoció lo bello a lo útil y creyó hallar el punto justo en la perfecta adecuación a una función práctica, claramente perceptible. Sin embargo, lo útil reclama un complemento, pues es útil a algo, sirve a un fin que le es externo; lo bello, en cambio, no puede concebirse con un fin que no sea el de la propia belleza. No hay nada que sea bello “en función de otra cosa”. Y esta diferencia fundamental de su naturaleza basta para distinguir las dos nociones, que jamás podrán compensarse.

Por eso el Arte empieza allí donde se acaban los mecanismos de la técnica; sin embargo, en el caso específico de la Arquitectura no es posible reducir al extremo la parte utilitaria, porque ésta es parte integrante de la obra. Lo que sí no debe hacerse es maximizar la utilidad hasta transformarla en el único fin. El eminente biólogo Julián Huxley tenía razón cuando afirmó: “Más pronto que tarde hemos de abandonar el sistema basado en el incremento artificial de los deseos del hombre y comenzar por construir uno dirigido a satisfacer cualitativamente las auténticas necesidades humanas. Esto implica abandonar el hábito de valorar todo proyecto del hombre con referencia única a su utilidad”⁴.

Después de estas consideraciones, cabe preguntarse ahora: ¿cuál es el lenguaje de la Arquitectura?...

⁴ Gropius, Walter: *Arquitectura y Planeamiento*. Buenos Aires, Infinito, 1962

Sostenemos que el lenguaje de la Arquitectura son las formas espaciales, que vienen a ser el léxico de que se vale para expresarse artísticamente. Son ellas el modo de expresión específico de la Arquitectura, y, si bien encontramos espacio en otras clases de Arte, como Pintura y Escultura, sólo en la Arquitectura es el "verbo" del lenguaje artístico, aquel que subordina a sí mismo el significado de todos los otros elementos.

Mediante el lenguaje de las formas espaciales, el arquitecto no sólo da satisfacción a las necesidades primarias del hombre sino que, a la vez, las espiritualiza para sugerirnos que en él existe algo que sobrepasa la simple satisfacción de esas necesidades⁵. Porque el lenguaje arquitectónico tiende a sugerir más que a definir o a designar, como ocurre con el lenguaje hablado.

Este lenguaje de las formas espaciales se concreta en un espacio artístico, es decir, es un espacio transformado (transfigurado, sublimado) que es un lugar (espacio limitado) donde se vive y se actúa pero que, gracias al lenguaje arquitectónico, ya no es solamente un espacio concreto-práctico, sino una creación humana, de carácter abstracto, espiritual, ya que no es solamente el lugar de nuestra estadía o de nuestra curiosidad turística, sino la "poesía" del arquitecto; ha volcado en esos espacios toda su propia expresión, que no sólo van a satisfacer específicas necesidades primarias, sino que espiritualizándolas, revelan la plena humanización que permite al hombre "vivir" integralmente esos espacios creados para él.

Quizás alguien observe que todos los edificios tienen espacio, ya que en ellos se puede caminar, entrar, estar. Pero ésta es la raíz de un grave error: aquel que considera que dicho espacio concreto-práctico en que se vive es, definitivamente, el que cuenta. El equívoco es corriente, se cae en él continuamente, está en la base de muchas teorías arquitectónicas y es responsable de las dificultades, muchas veces subrayada, para comprender la Arquitectura, en comparación con las otras clases de arte. Esto se explica porque el espacio donde se vive y se actúa prácticamente coincide con el espacio que el arquitecto ha construido para dar forma a su sentimiento, donde de hecho se ha logrado sublimar la necesidad o necesidades específicas, elevando el espacio concreto-práctico, útil, instrumental a un espacio artístico, que no es otro espacio, sino el mismo, pero transfigurado, de carácter espiritual y no práctico; necesario, que responde a anhelos y valores humanos permanentes.

De aquí se desprende que un criterio de valoración volumétrica, práctica o decorativa, no puede decidir la verdad artística de un edificio, sino que deben hacerlo la fuerza y la coherencia con que se expresan las formas espaciales para lograr que el espacio concreto-práctico llegue

⁵ Ivelić K., Milan: *Consideraciones sobre la Historia y su relación con la Crítica artística*. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, U. Católica. *Anales*, 1968, pág. 291.

a ser verdaderamente espacio artístico. Y la individualización crítica de cada obra arquitectónica, la diferencia entre una y otra, la diferencia entre una época y otra de la Historia de la Arquitectura, debe fijarse fundamentalmente sobre la base de las diferentes maneras de imaginar, de crear, de visualizar los espacios. Por eso creemos que la Historia de la Arquitectura debe ser la historia de la evolución de las formas espaciales.

Es indudable que toda expresión del lenguaje necesita de los medios para lograr su fin. El lenguaje arquitectónico no escapa a dicha afirmación y así sus medios los toma del mundo externo, ya sea directamente, ya sea indirectamente. Todo —al menos en germen— se halla en la naturaleza. Pero todo yace en ella con indiferencia, a merced de los azares o de las leyes físicas, desprovisto de significación humana. Corresponde al hombre valorizar estos elementos todavía amorfos, como la piedra que se encuentra en la cantera: hace falta que un arquitecto la escoja, la extraiga, la integre en una construcción, le confiera una forma y un sentido. De esta manera el lenguaje de las formas espaciales requiere los medios técnicos (estructuras) y constructivos (muros, bóvedas, etc.) y los materiales (madera, cemento, fierro, etc.). Los medios de expresión de que hoy dispone un arquitecto son notoriamente diferentes de los que disponían generaciones anteriores: esqueletos de acero y hormigón armado, puentes sobre grandes espacios vacíos, partes móviles en el edificio mismo, ventanales continuos, son todos nuevos elementos de la técnica contemporánea de la construcción. Naturalmente, ellos influyen sobre la forma del espacio actual, de igual manera como la invención del arco, la cúpula y los techos abovedados determinaron la forma de las construcciones de antaño. Los sistemas estructurales son medios para la realización de creaciones arquitectónicas. De igual manera como la construcción posee un lenguaje propio de materiales y de construcciones, la Arquitectura cuenta con una "gramática" enteramente suya.

Comparemos, por ejemplo, la realidad física de un espacio edificado desde el punto de vista del técnico y el empresario, con el aspecto del espacio que ha atendido el arquitecto. Como técnico, el arquitecto debe someterse a la ley de gravedad; como creador de formas espaciales, en cambio, obedece, partiendo de ellas, a un código totalmente diverso al de las leyes y reglas que inspiran la labor del técnico constructor, y, en muchos casos, parece desafiar, pero no contradecir, esas leyes y esas reglas.

Es fundamental que el arquitecto conozca muy bien los medios con los cuales el lenguaje arquitectónico se expresa para la creación de formas espaciales concretas. Uno de esos medios, ya lo dijimos, es la construcción, que a cada momento está presentando nuevas posibilidades de expresión; de igual manera ocurre con los materiales que naturalmente, no pueden separarse de la construcción, ya que toda construcción supone siempre la construcción con un material. Sus atributos característicos están relacionados con su estructura física y, por lo tanto, sólo si el arquitecto conoce

realmente sus atributos físicos y todos los recursos y posibilidades que existen para dominarlos, será capaz de aprovecharlos para que contribuyan en la creación de formas espaciales⁶.

La ignorancia o desprecio de las creaciones espaciales impide en buena medida llegar a una escala verdaderamente arquitectónica. El demasiado conocido procedimiento del seudoproyecto consistente en alinear espacios simplemente según su utilidad práctica, para luego darles un pulido estilístico, desconoce la esencia misma de la creación espacial, que es la única que merece el nombre de Arquitectura. Puesto que ella es creación efectiva de un nuevo espacio vital para el hombre, lo objetivo es crear "vida en el espacio" y no separar al hombre del espacio total encerrándolo en habitaciones separadas. Cuando al ingresar y recorrer todo el edificio somos testigos de una fuerza creadora dominada, que ha logrado una forma espacial coherente, un orden espacial, experimentamos la sorpresa maravillosa que produce la Arquitectura.

Antes de terminar este breve trabajo, quisiéramos referirnos muy en general a la Pintura y a la Escultura, por estar más estrechamente vinculadas con la Arquitectura, insistiendo una vez más que son autónomas tanto en su lenguaje como en sus medios de expresión.

En la Escultura, el modo específico de expresión son los volúmenes y el escultor debe atenerse a dicho lenguaje. Ha ocurrido y ocurre que la interacción de los otros modos de expresión artísticos han llegado a ser muchas veces perjudiciales en la Escultura. A modo de ejemplo, tenemos el caso concreto de la Arquitectura, que le ofrece sus formas espaciales. A través de la Historia del Arte podemos comprobar que la Escultura, en numerosas etapas históricas, quedó sometida al dominio de la Arquitectura, no sólo estando al servicio de ella (en el período románico) o junto con ella (en el período gótico) sino que, más aún, acatando la ley de la frontalidad (elemento arquitectónico) que dominaba casi toda la Historia de la Escultura hasta Rodin. Muchas estatuas necesitaban ser vistas de frente, necesitaban un marco. A partir de Rodin, en cambio, la Escultura se fue emancipando de la tutela de la Arquitectura y pudo desarrollarse independientemente, sin que fuera condición esencial para la creación escultórica un parentesco absoluto con ella.

Ha sido una de las grandes luchas del escultor liberarse de la tutela absorbente que la ley de frontalidad le había impuesto. Se entiende, por supuesto, que una estatua debe estar en un lugar; pero el problema está en que el lugar no absorba los volúmenes escultóricos, sino que, por el contrario, el lugar debe ser adecuado para la justa apreciación artística de la obra escultórica. Por lo tanto, el lugar es sólo receptáculo de un

⁶ Hesselgren, Sven: *Los medios de expresión de la Arquitectura*. Buenos Aires, Eudeba, 1964, pág. 214.

contenido que vale por sí mismo; es el volumen que se contiene a sí mismo y es valioso, no por el lugar en que está, sino a pesar del lugar. Por eso, una obra de escultura puede ser trasladada de lugar, sin que por ello pierda su propio valor artístico.

Así, la Escultura no necesita de la Arquitectura para su genuina expresión. Son las formas espaciales que originan un espacio arquitectónico las que hablan en una obra arquitectónica; son los volúmenes (sólidos o vacíos) que moldean un espacio volumétrico los que hablan en la Escultura. Esta, en su plasticidad, no puede quedar sometida a la ley de la frontalidad, sino que debe ocupar un lugar que permita que sea "recorrida" y experimentada sucesivamente, porque nuestra atención sobre una escultura está dirigida a ella desde distintos puntos situados fuera de la misma. En cambio, en la Arquitectura, nuestra atención está ligada de modo indisoluble al recinto que nos cobija y donde nosotros mismos constituimos el punto central. El punto de coincidencia con la Escultura está en el hecho de que el recinto también constituye una experiencia sucesiva, es decir, no puede ser interpretado simultáneamente, mediante un solo golpe de vista. Por eso, la atención puede ser atraída hacia sus paredes y objetos, o hacia el espacio vacío entre paredes y objetos, resultando, entonces, distintos caracteres del recinto. Estos corresponden a distintas actitudes que adopta el hombre hacia el mundo circundante como consecuencia de su naturaleza que explican su necesidad de crear un ambiente "artificial" en oposición al que nos suministra la naturaleza, como también —y en primer término— la explicación de los distintos esfuerzos por diferenciar este ambiente⁷.

Si pasamos ahora a la Pintura, observamos que en ella tiene un importante papel el espacio. Esta noción debe entenderse como el espacio pictórico, que no es más que una sugerencia dada por las formas pictóricas a través de un plano bidimensional. El espacio es entendido aquí como algo ya determinado por el pintor: es un espacio pintado.

Se origina de la visión creadora del artista, que es una visión específicamente pictórica, cuya finalidad no es la representación o el objeto representado, ni su significado objetivo, sino que su finalidad es separarnos de la representación, cuya verdadera naturaleza está más allá de lo que nos refleja el cuadro. Detrás de la epidermis de realidad que es su pretexto y lo hace sensible para nosotros (al tiempo que encubre su verdadera esencia) existe un mundo que trasciende lo sensible que vemos a través de nuestros sentidos. El "objeto" es aprehendido de una manera nueva, en el que las líneas y colores transfiguran el "motivo".

El espacio pictórico es un lugar sin extensión, donde a pesar de los elementos de perspectiva, los planos no están verdaderamente lejanos o

⁷ Hesselgren, Sven: op. cit., pág. 312.

próximos. Es un espacio donde cada objeto renuncia a su límite dibujado, a su volumen, a su peso, a su plano, para descansar en la omnipresencia de una luz que él no refleja sino que recibe de dentro como su ser.

Se trata, pues, de unos espacios nuevos, creados por el pintor o mejor dicho, conreados con las formas pictóricas. El pintor crea en su obra nuevas formas pictóricas que, realizándose, sugieren un espacio. No se entienda, por lo tanto, el espacio pictórico como la tela en el sentido material, con su largo y ancho determinados. Insistiendo en lo dicho, el pintor no crea el espacio, es conreado con las formas y siendo éstas algo nuevo, que hasta entonces no existían en la naturaleza, el espacio que ocupan es también nuevo: pictórico.

El lenguaje que utiliza el pintor para "crear" dicho espacio pictórico es el lenguaje colórico que supone implícitamente el empleo de la luz, esencial en la expresión pictórica. Siendo el lenguaje colórico el modo específico de expresión de la Pintura, no puede transferirse como fin a las otras clases de Arte, como ya lo hemos visto al comparar el lenguaje arquitectónico con el escultórico.

Si llevamos la comparación al empleo del color en la Escultura, podemos afirmar que éste no habla por sí mismo en una estatua, sino que está en función de la volumetricidad plástica, ya sea como elemento decorativo, o bien, contribuyendo a marcar los volúmenes.

De la misma manera, no hay confusión posible entre el lenguaje pictórico y el lenguaje arquitectónico; el espacio pictórico expresa una realidad muy diferente al espacio arquitectónico. Este tiene la propiedad de ser pluriespacial porque al recorrerlo, el espacio no es el mismo si nos quedamos en el centro, o nos quedamos en un rincón o a medio camino entre el rincón y el centro. En cambio, la Pintura, en su presentación, es monoespacial; tiene un centro, o más exactamente, ella es su centro. Un cuadro es aprehendido de una manera simultánea antes de que, eventualmente, se inicie un análisis estructural sucesivo. Al contrario, somos nosotros, rodeados, quienes constituimos el centro "móvil" de un edificio transformando su sistema de referencias, según nuestros desplazamientos. El centro "móvil" y el centro "estático" creado por el arquitecto deben coincidir para una justa apreciación de la obra.

En la Pintura podemos mirar las formas pictóricas que sugieren el espacio pictórico; en la Arquitectura, en cambio, las formas espaciales nos envuelven, están englobadas en el edificio. Este se aprehenderá a través de la experiencia muy compleja del acto de habitar. La percepción arquitectónica, englobada, capta muros, vanos, bóvedas y capta también el volumen de aire luminoso definido por esos muros, esos vanos, esas bóvedas. Mientras en la Pintura la percepción sigue siendo intencional, aquí se toca una parte de las formas; las sentimos atravesándola con todo nuestro ser.

Decíamos que las formas pictóricas se expresan a través del color, donde los colores han sido transustanciados en luz, hasta el punto que se puede hablar de "luz-esencia" en la Pintura. Pues bien, la Arquitectura utiliza la luz, no como lenguaje específico, sino en función de las formas espaciales. La Arquitectura no pide prestado nada esencial a la Pintura y viceversa. Si la Arquitectura hace uso de la luz, no la emplea para crear las formas espaciales —como en las formas pictóricas— sino que para atenuar o reforzar determinados caracteres del recinto. La luz, en la Arquitectura, asume el significado de iluminación y contribuye a cambiar los caracteres del recinto, de tal manera que al variar la luz según las horas del día, arrastra a las formas espaciales en sus mutaciones; en la Pintura, en cambio, la luz surge de las mismas formas pictóricas que son, por lo tanto, incambiables. De aquí deducimos una diferencia fundamental: la Pintura es luz; la Arquitectura utiliza la luz.

Como el marco en que está contenido este ensayo es reducido debido a necesidades prácticas, no nos es posible referirnos con más detalles respecto a estas reflexiones comparativas entre los lenguajes artísticos. Esperamos contar más adelante con un "espacio" que nos permita completar estas ideas.