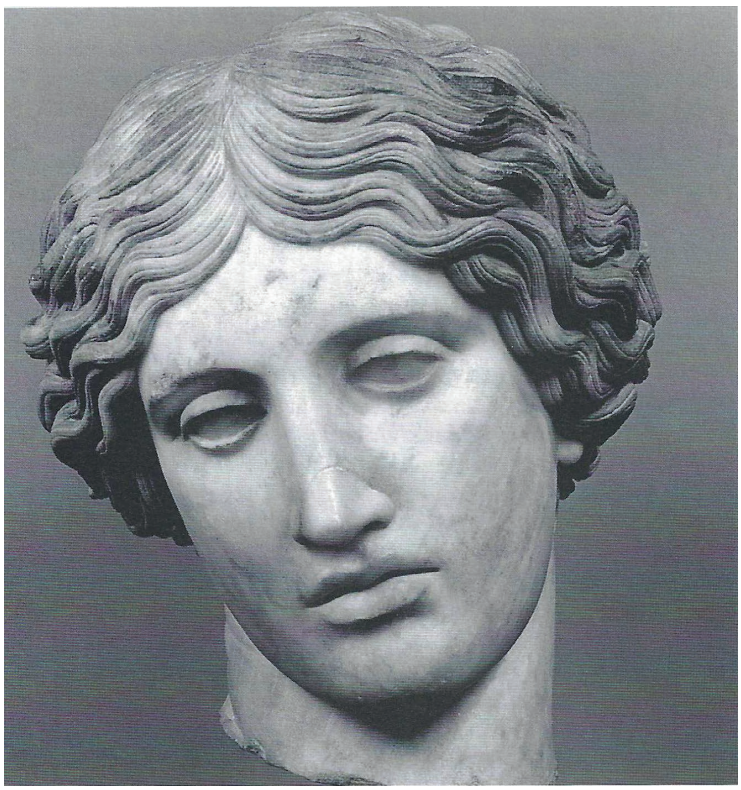
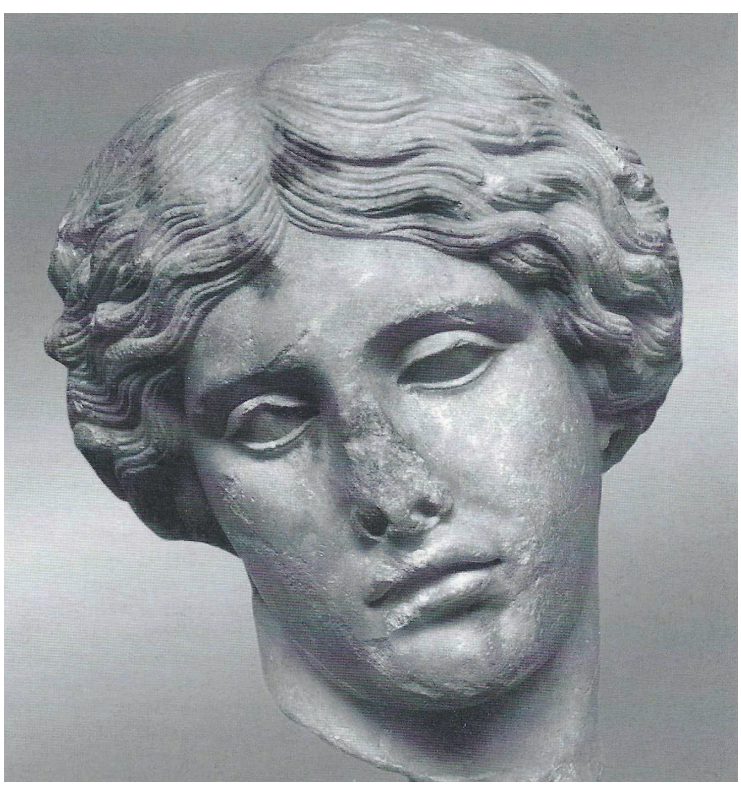


01



02

RA. Revista de Arquitectura
Núm. 24 – 2022
P. 202–215

ISSN: 1138-5596
DOI: 10.15581/014.24.202-215

Recibido: 07 de febrero de 2022
Aceptado: 30 de mayo de 2022

Cinco copias imposibles
Luis Martínez Santa-María

Este artículo desarrolla, mediante cinco casos de estudio, la improbabilidad de la copia en el arte de la pintura. Los cinco casos de estudio considerados tienen que ver con: el acento, la voz, el proceso, la verdad y el error. Considerada desde el acento, es decir desde la desviación que cada autor puede imponer a una obra, la copia literal no existe. Considerada la pintura como poesía no sonora, resultaría difícil encontrar la misma voz en el original que en la copia. Considerada desde el proceso, la obra es un acto inacabado y el concepto finalista de copia carece de sentido. Considerada desde la verdad, la verdad es inagotable e insondable, no tiene ni deudas ni dueño, no hay copias. Considerada, por último, desde el error, la copia y el original forman parte de un mismo experimento, un bello experimento. Estas mismas apreciaciones pueden trasladarse a la arquitectura.

PALABRAS CLAVE
Copia, original, pintura, arte, arquitectura

KEYWORDS
Copy, Original, Painting, Art, Architecture

Luis Martínez Santa-María
Catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Entre otras distinciones ha recibido el Premio de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1991), el Premio Manuel Oraá y Arcocha (1997), el Premio ASCER (2005), el Premio Hispalyt (2009), el Premio Plata Fritz Höger (2014), el Premio FAD (2017) y el Premio Luis Moreno Mansilla (2017). Es autor de los libros: *El árbol, el camino, el estanque ante la casa* (2004) (Premio Extraordinario de Tesis Doctorales de la UPM y Primera Mención en el III Concurso Bienal de Tesis de Arquitectura de la Fundación Arquia)), Intersecciones (2005), *El libro de los cuartos* (2011), *Principios* (2012), *Superposiciones* (2018), *Contacto* (2020) y *La expresión del peso* (2021), publicado también en inglés (The expression of weight) (Seleccionado a los Premios FAD 2022), este último libro como resultado de la investigación que llevó a cabo durante su estancia en la Real Academia de España en Roma (2012). Ha sido Miembro de la Comisión de Calidad de la Ciudad de Madrid (2010-2011), Miembro de la Comisión para la Protección del Patrimonio Histórico Artístico del Ayuntamiento de Madrid (2012-2018) y Director de la colección de libros La Cimbra, de la Fundación Caja de Arquitectos (2005-2015).
E-mail: lmsm@luismartinezsanta-maria.com
ORCID iD: 0000-0002-2631-4388

PRIMERA COPIA IMPOSIBLE: EL ACENTO

"La primera imagen corresponde a una copia realizada durante la época de Augusto de una célebre estatua de amazona perteneciente al sigo V a.C., una obra frecuentemente atribuida al escultor Policleto. A pesar de la herida mortal que ha recibido, el rostro no muestra ningún signo de dolor, solamente la boca ligeramente abierta alude a la herida. El cabello está hecho de manera detallada; las hebras individuales están realizadas con precisión pero no resultan aplanadas, de hecho mantienen su plasticidad, como si se pudiesen señalar y coger una a una. En

Fig. 01
Cabeza de amazona. Copia del período de Augusto de una célebre estatua de amazona del siglo V a.C. Musei Capitolini, Roma. Crédito: Roma. Deutsches Archäologisches Institut (DAI). En: ZANKER, Paul. *Arte romana*. Editori Laterza, Roma, 2008.

Fig. 02
Cabeza de amazona. Copia del período de Augusto de una célebre estatua de amazona del siglo V a.C. de Baia. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles. Crédito: Roma. Deutsches Archäologisches Institut (DAI). En: ZANKER, Paul. *Arte romana*. Editori Laterza, Roma, 2008.

la ejecución del cabello se reconoce la excelente cualidad de esta obra escultórica. La segunda imagen corresponde a otra copia de cabeza de amazona del mismo tipo que la figura anterior. Siendo en gran parte idénticas, las dos cabezas se distinguen por toda una serie de detalles. En esta segunda cabeza el corte de los parpados es distinto, el cabello esta menos detallado y más compacto, la expresión es más intensa"[1].

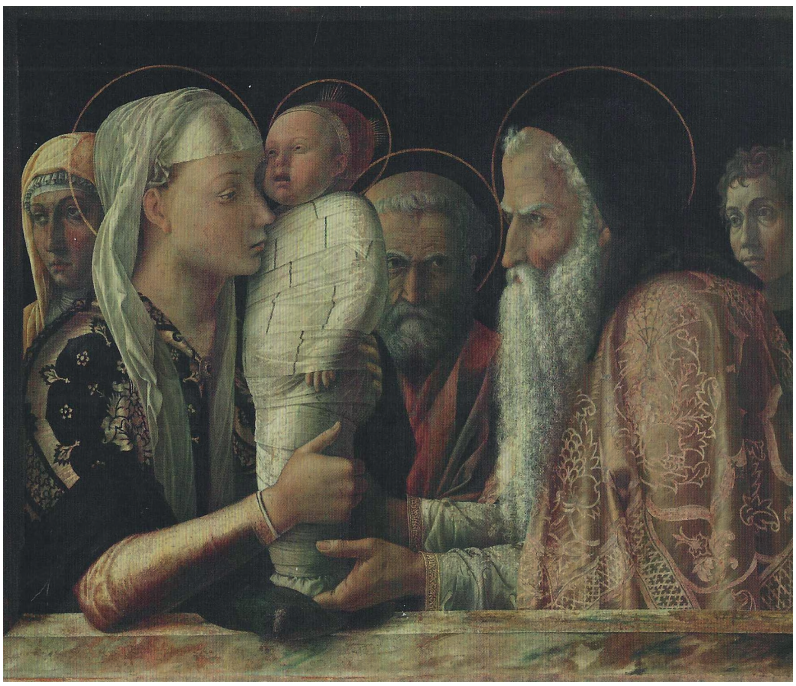
Mientras que la tranquila mirada de la primera cabeza se adentra en su profundidad alejándose sin mirar al espectador **(fig. 01)**, la segunda se muestra más afectada **(fig. 02)**. El delicado peso, introducido en la expresión mediante la curvatura de los párpados arqueados y asimétricos, es mayor en la primera de las estatuas. Aunque ambas comparten una cierta idealización y androginia, la segunda resulta más femenina. La desesperanza, debida a la herida, se manifiesta también de forma distinta. Las dos cabezas se asemejan, sin embargo, en que evitan la frontalidad y en que invitan al espectador a girar alrededor de ellas a la búsqueda de lo que ningún plano fijo podría ofrecer. A pesar del tiempo transcurrido, el brillo desgastado del pulido del mármol, así como sus intrínsecas cualidades materiales, establecen variaciones delicadas en cada psique...

Pero no tendría por qué ser necesario seguir más allá con estas descripciones. Cada una de estas pequeñas diferencias ya es definitiva; pertenece a lo que Tolstoi llamaría "los confines del contenido íntimo de cada obra"[2]. Cada una de estas copias es una obra en sí. Poco importa que el artista haya pretendido obtener una réplica exacta del original e incluso que lo haya conseguido. La influencia del material empleado, las características físicas del lugar donde la obra queda expuesta, la luz de ese espacio donde la escultura se hace viva, la edad, el talento y el temperamento del autor y, por supuesto, los hallazgos que se producen a causa del impulso común entre todos estos, y muchos otros factores imponderables, determinan un resultado imprevisto y siempre distinto. Incluso el paso del tiempo introduce valores emocionantes que distancian estas dos obras entre sí y que permiten apreciar lo que cada una de ellas tiene de irrepetible. La atenta observación de estos dos bellísimos rostros demuestra que cada uno de ellos posee un acento único, un fondo que nunca podrá ser duplicado y que se resiste a la estricta formalidad de la copia[3].

Que el autor es un copista, y que no lo es en absoluto, distintos autores lo advierten. "Aunque podamos hacer uso de las mismas palabras, no podremos decir que hablamos de las mismas cosas", escribe Aristóteles. "El sentimiento no se copia", advierte Le Corbusier. "Yo no pinto cosas, solamente pinto la diferencia que hay entre las cosas", escribe Henri Matisse. Desde el pensamiento y desde el pensamiento artístico, figuras excelentes coinciden en la existencia de un núcleo, un enigma, un acento, un gesto, un desplazamiento, un aplazamiento, un impulso, un exceso... que no se pueden nunca copiar. Hay una vital inexactitud en la pretendida exactitud de cualquier copia. Es lo que también expresa de forma paradójica Auguste Rodin cuando se declara copista y cuando reconoce la insuficiencia de cualquier pretendida originalidad. "Originalidad es una palabra vacía. A los escultores nos es imposible alcanzar la originalidad... Somos copistas"[4].

SEGUNDA COPIA IMPOSIBLE: LA VOZ

Un original: el de Andrea Mantegna **(fig. 03)**, realizado en 1454. Una copia: la de Giovanni Bellini **(fig. 04)**, realizada, pocos años después, en 1465. Pero también podríamos considerarlas



03

Fig. 03
Andrea Mantegna. Presentación en el templo. Gemäldegalerie, Berlín.
Crédito: Fondazione Querini Stampalia.
En: *Bellini-Mantegna. Capolavori a confronto.* Silvana Editore, Milán, 2018.

Fig. 04
Giovanni Bellini. Presentación en el templo. Fundación Querini Stampalia. Venecia.
Crédito: Fondazione Querini Stampalia.
En: *Bellini-Mantegna. Capolavori a confronto.* Silvana Editore, Milán, 2018.

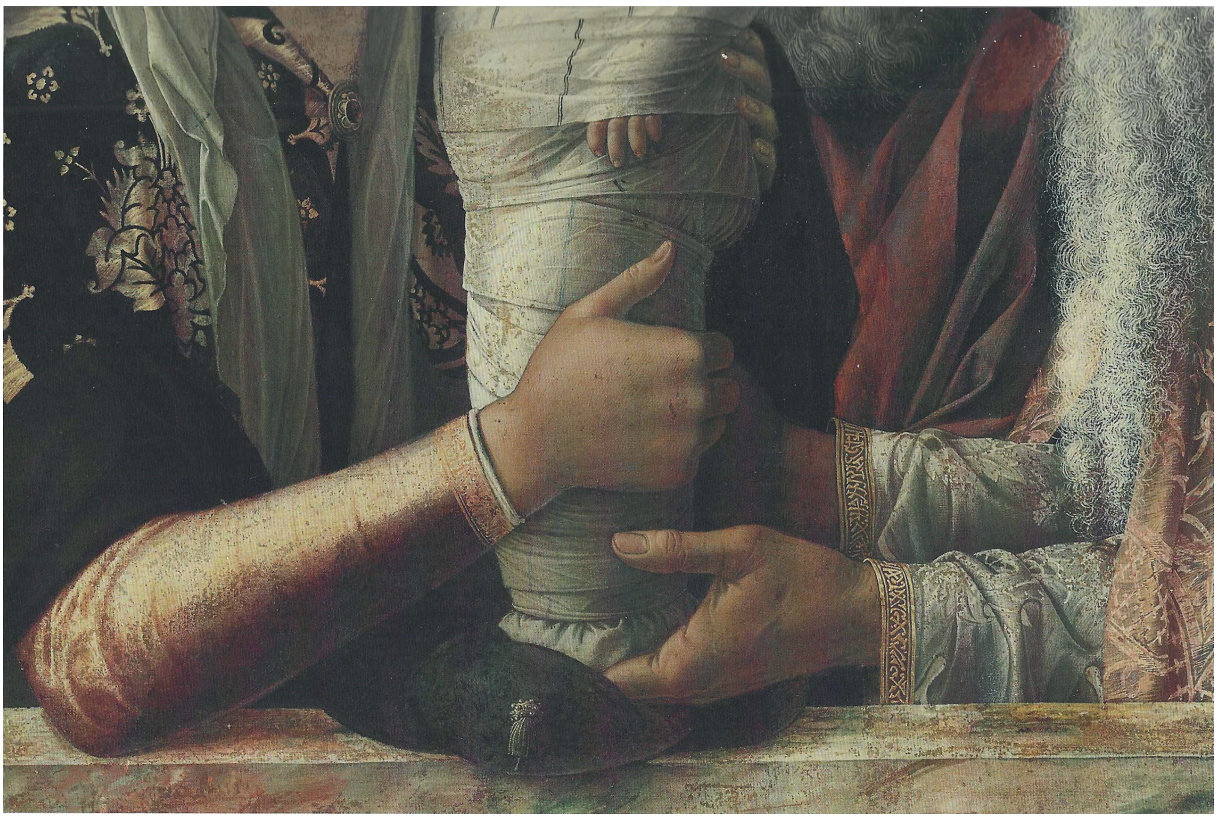
04

05

Fig. 05
Giovanni Bellini. Detalle. Presentación en el templo. Fundación Querini Stampalia. Venecia.
Crédito: Fondazione Querini Stampalia.
En: *Bellini-Mantegna. Capolavori a confronto*. Silvana Editore, Milán, 2018.

como dos originales parecidos. Porque, una vez más, la co-presencia de las dos obras permite situar al espectador ante lo que Giovanni Bellini y Andrea Mantegna tienen precisamente de inimitables. Bellini demuestra toda su capacidad en la difusión de la luz y variación tonal del color, en la apropiada sencillez de los vestidos y complementos, en la suavidad de las facciones y en su predilección por proporcionar áreas desenfocadas. La posibilidad de vagar a su placer, concedida al espectador dentro del espacio pictórico, también es otra de sus características[5]. Su cuñado Mantegna[6] exhibe un timbre personal en el control de los detalles y de la perspectiva; lo hace en la representación de los vestidos, con las distintas texturas de las telas y los delicados dibujos en relieve de los brocados, o mediante el preciso registro de todos los pormenores que hay en las manos o en los rizos de las barbas y los cabellos. En esta obra, como en muchas otras, Mantegna destaca por su deseo de dirigir al espectador en su viaje pictórico y hacer que su mirada se detenga y se concentre en ciertos fragmentos.

Podría decirse también que si el fondo –que todo lo representa, y ante el que todo acaba compareciendo– actúa como contraste en Bellini, es una atmósfera que impregna a los personajes de Mantegna. Y podría decirse, también, que aunque la copia del pintor veneciano (Bellini) sea algunos años posterior a la del artista paduano (Mantegna), Bellini no está copiando a Mantegna, sino demostrando a Mantegna y a todos los demás, incluso a sí mismo, cual es aquel espacio pictórico que no está ocupado aún y que a él le pertenece ocupar.



06

Como acertadamente ha señalado Brigit Blass-Simmen[7], dos de los importantes recursos plásticos que se recogen en ambas obras consisten en la utilización de medias figuras –figuras representadas de cintura para arriba– y del impostado pretil o ventana que las reúne. Pero ambos recursos no son originales ni de Giovanni Bellini ni de Andrea Mantegna, sino de Jacopo Bellini, padre del primero y suegro del segundo. Jacopo es quien, seguramente, aparece en el centro de estas dos representaciones, en el papel de José. Un personaje sobre el que recae un haz de luz especial, que mira de frente al espectador, apostrofando, y que introduce el punto de fuga de la perspectiva y la tridimensionalidad de la escena. Si este hombre fuese Jacopo, sería justo el reconocimiento realizado por parte de los dos artistas, su hijo y su yerno, al incluirlo en el centro de la composición. Desde luego Jacopo Bellini había utilizado mucho antes esta eficaz estructura compositiva, de la media figura y del encuadre, en su *Llanto de Cristo*. Y puede que él, a su vez, hubiese podido inspirarse en algunas obras escultóricas de la antigüedad clásica donde también figuras resaltadas aparecían recortadas por su cintura y encuadradas dentro de marcos ficticios dando lugar a un importante logro sintáctico y perceptivo.

La utilización de la media figura permite concentrar la atención del espectador justo en el acontecimiento que está teniendo lugar. Mediante esta acción se consigue que el fondo ya no sea un área que rodea por entero a las figuras sino que se sitúe sobre sus cabezas entretejiéndose con ellas como un cielo significante. Este *close-up* actúa como una herramienta focal e introspectiva que permite ofrecer, dentro de una superficie

Fig. 06
Andrea Mantegna. Detalle. Presentación en el templo. Gemäldegalerie, Berlín. Crédito: Fondazione Querini Stampalia. En: *Bellini-Mantegna. Capolavori a confronto*. Silvana Editore, Milán, 2018.

muy limitada, la idea de inmensidad. Por lo que respecta a la representación del pretil **(fig. 05)** –en el caso de Bellini– o del marco rectangular **(fig. 06)** –en el caso de Mantegna– se producen dos distintas posibilidades de lectura con este elemento: o el espectador decide situarse fuera, y mira desde allí una escena que tiene lugar en el interior del encuadre; o el espectador se encuentra en un interior y ve a través de ese encuadre un afuera, un exterior donde se sitúan los personajes protagonistas y el coro que les acompaña.

Se trataría, en este último caso, de una "ventana al cielo", un periscopio teleológico dispuesto a ofrecer un contenido lejano, un relato extraordinario que tanto recuerda el óculo que Mantegna pintaría pocos años después (1465), en la *Cámara de los Esposos*, en el palacio de Mantua. Si el pretil de Giovanni Bellini podría ser considerado como una interrupción física que señala lo que está ocurriendo en un interior, la ventana de Andrea Mantegna estaría construyendo un marco desde el que observar los hechos que transcurren en un exterior, en un lugar situado fuera del tiempo real de la habitación y de los límites físicos de su espacio.

Tenemos así que la introducción del marco ficticio por parte de Jacopo Bellini, quien a su vez lo toma de unos restos arqueológicos de época romana, resulta decisiva para reconocer, en dos obras posteriores, aparentemente muy similares, su profunda diferencia. Mientras que Bellini aproxima a los personajes con su representación, Mantegna, en verdad, los distancia. Mientras Bellini no acentúa demasiado la tridimensionalidad pictórica, Mantegna la acentúa hasta en los más mínimos detalles, como ocurre con la exacta representación del relieve de los brocados o de los cabellos rizados. Mientras los personajes parecen de carne y hueso en Bellini **(fig. 05)**, y se presentan como suavemente fundidos y difuminados, Mantegna los recubre de historia y los aleja del espectador con la perfección de su aureola **(fig. 06)**. También los distancia mediante la típica rigidez expresiva que con tanta frecuencia encontramos en sus representaciones humanas. ¿Dónde está la copia? Una vez más, tal y como ocurría con las dos cabezas de amazonas de la antigüedad clásica, la visión conjunta de las dos obras sirve para resaltar la sutil pero exultante independencia de cada una de ellas.

Desde lo visible ambas pinturas son formas conectadas. Pero desde lo invisible, desde el enigma que siempre pertenecerá a la pintura, ambas obras son originales. Pero expresémoslo de otra manera: si un escritor tuviese que trasladar las palabras que María y Simeón se están diciendo, esas palabras no serían exactamente las mismas, no tendrían nunca el mismo tono en cada una de estas dos representaciones. Se trata de una incógnita sonora que pertenece a la pintura y en la que merece la pena que nos detengamos: en el hecho de que la pintura es tanto un poema silencioso[8] como la voz es un material plástico[9].

En La rendición de Breda, de Velázquez, surgen, dentro del espacio pictórico, la voz y las palabras únicas del vencedor y del vencido en la batalla. Cómo no escucharlas. Cómo no reconocer que las lanzas, las mismas puntas de las lanzas, los caballos, las miradas distraídas de los soldados, los cielos, el territorio pisoteado y las brumas expandidas del paisaje, pintan una o dos palabras emocionantes. Con todos los medios que le pertenecen, como arte visual, la pintura ha contrarrestado la ausencia de sonido, la falta de ese éxtasis humano basado en la audiovisualidad[10]. Todos callan, siempre callan, en la pintura... No se encuentra –menos cuando cantan o cuando se lamentan– ninguna boca abierta. Solo hay silencio. La pintura solo puede pintar las palabras mediante el

silencio que crea. Pero esas palabras son distintas cada vez. Mantegna es el rigor, lo abstracto, lo intelectual. Bellini es el ritmo, la cercanía, el misterio. Las pinturas de Andrea –afirmaba John Berger– parecen siempre las de un viejo[11]. Las de Giovanni parecen las de alguien que está a punto de empezar una nueva y cándida exploración. A pesar del parecido, esos hombres y mujeres no pronuncian, en medio del silencio irrepetible que la pintura produce, las mismas palabras. Y aun en el caso de que estuviesen repitiendo las mismas palabras no lo estarían haciendo ni con la misma modulación ni con la misma cadencia.

Una comparación crítica entre ambas pinturas reuniría aquí, entre la presumible copia y el presumible original, coincidencia y separación, personalidad e impersonalidad, audacia y prudencia, dosis extrañas de arrogancia y humildad, en ambos autores. Cuando la copia es magnífica: ¿Dónde está la copia? ¿Quién ha copiado a quién? Cuando ha desaparecido el supuesto de la copia y del original, Bellini es más Bellini, Mantegna es más Mantegna. Incluso se podría decir que también nosotros somos más nosotros mismos al tener que inaugurar un modo de ver que nos anima a comparecer y crecer como traductores e intérpretes.

TERCERA COPIA IMPOSIBLE: EL PROCESO

A aquella sociedad americana saturada de brillos sintéticos y colores fingidos a causa del cine, la publicidad y los objetos de consumo, Mark Rothko opuso la aparición del color y todas las posibilidades que ese color realizaría en su libre expansión, yendo hacia dentro de sí mismo o derivando hacia los límites impuestos por el marco rectangular, o avanzando y retrocediendo en medio de su velada auto-gestación[12]. Rothko tuvo que esperar hasta el año 1949, después de unas cuantas vacilaciones estilísticas, que le llevaron desde el expresionismo hasta el surrealismo, para alcanzar ese punto de inflexión **(figs. 07, 08)**. Por fin había encontrado algo sustancial. Por fin, podríamos decir, podía imitarse a sí mismo y estar a la vez protegido por su propia inimitabilidad. Lo hizo a través de ectoplasmas –así quiso definirlos– donde culminaban lo denso, lo translucido, lo transparente, lo puro, lo profundo; capas de pintura a las que llamó exhalaciones.

La similitud entre muchas de sus obras demuestra que Rothko nunca consideró estas pinturas como acabadas; como si la pintura no acabase nunca en la pintura, como si la pintura tuviese que permanecer en un estado alquímico permanente. Para los 9 cuadros encargados para el restaurante *Four Seasons* en Nueva York, Rothko realizó 27 pinturas, que luego cambió por otras tantas distintas al decidir pasar desde el formato vertical al horizontal. Aquí es preciso reconocer no tanto a un artista que se copia o imita a sí mismo sino a un autor que no deja de superarse a sí mismo. Tal superación señala el valor de la operación artística como exaltación de un proceso y no como búsqueda de un producto. Ninguna obra está terminada. Su emoción y su belleza radican en el valor que trasmite la verdad instituida gracias a ese tránsito permanente, a ese carácter insatisfactorio y empírico. Por eso Rothko llamaba a los museos mausoleos, porque en sus salas se detendría fatalmente la ética inherente a este proceso vivo. En cualquier caso, a pesar de la insistencia instrumental, temática y compositiva de sus mejores obras, no hay monotonía. Porque no puede darse la monotonía de lo inimitable. En su magnífico legado solo es posible admirar esta inagotable y crucial producción monótona de “cuadros milagrosos”, esta insobornable “defensa del mundo”.

07

08

Fig. 07
Mark Rothko. Sin título, 1968. Óleo sobre papel sobre lienzo, 99,1 x 63,5cm. Colección privada.
Crédito: Colección privada. En: BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Taschen, Colonia, 2009.

Fig. 08
Mark Rothko. Sin título, 1968. Óleo sobre papel sobre lienzo, 99 x 65,1cm. Waddington Galleries, Londres.
Crédito: Waddington Galleries, Londres. En: BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko.* Taschen, Colonia, 2009.

Pero también para Mark Rothko es esencial la participación del espectador en el cuadro. El espectador tiene que entrar con todo su ser, como lo hace también el autor, en el interior del espacio pictórico. Y para ello, los formatos relativamente grandes de los lienzos contribuyen a favorecer este salto desde la estática realidad exterior al magmático interior de la pintura. El espectador tiene que realizar un irrepetible "viaje topográfico", una aventura sensorial por el interior inacabable del cuadro porque la obra, como quería su autor, le incita, le extasía, le hace salir de sí[13]. La creación del pintor constituye así el adelanto de una segunda creación que pertenece e involucra a cada sujeto. Incluso dentro de cada cuadro, cada persona debería poder llegar a realizar viajes distintos, ascendentes, descendentes, diagonales, horizontales, curvos, quebrados, largos o cortos, "hasta adentrase en los lugares más recónditos y misteriosos", transmutando asombrosamente así cada pintura, transformándose así la obra con cada contemplación.

Hay un arte dentro del arte que hace que ninguna obra de Rothko pueda ser entendida como única. Cada obra es una creación permanente. Es creación cuando se la crea, y es creación, también, cada vez que se la descubre, cada vez que se la siente. Para Rothko no podría haber creación sin esa impredecible, solidaria y continua creación por parte de él y de todos los otros, sin esa legítima rehumanización del mundo.

09

10

CUARTA COPIA IMPOSIBLE: LA VERDAD

En un momento decisivo de su biografía Rothko descubre los fondos de algunas pinturas de Giotto o Fra Angelico **(figs. 09, 10)**; en ellas la viva pincelada del pintor se ha unido a la pátina del tiempo y desde su profundo interior parecen surgir aureolas tonales y cromáticas que desbordan la bidimensionalidad del soporte. Lo figurativo y lo abstracto se han reunido como si fuesen alegres camaradas, en masas y veladuras cargadas de júbilo y de autenticidad, para ofrecer así, cada pintura, el registro de muchas otras pinturas dentro de sí misma. En algunas atmósferas de Matisse, Turner o Rembrandt se adivinan halos expansivos que Rothko también sabe reconocer. Pero ningún rastro de copia aparece en la obra del pintor norteamericano a pesar de cuantos antecedentes se puedan aquí mencionar. Solo hay belleza. Una belleza extraña, extraordinaria, ardua. Una belleza que, por su misma indefinición, no se puede copiar[14]. Una belleza analfabeta, insegura, afásica, visceralmente opuesta a esa condición demasiado segura y letrada que suele acompañar a la fealdad. Rothko dirá que "la destreza del copista es solo prestidigitación". Dirá que: "entre quienes decoran nuestros bancos y hoteles se encuentran muchos que pueden imitar la manera de cualquier maestro, vivo o muerto, mucho mejor de lo que el propio maestro podría imitarse a sí mismo. Pero desconocen su alma tanto como la suya propia"[15]. Es una clara denuncia. Las mejores obras no pueden ser copias porque las mejores obras no producen otras obras; las mejores obras producen artistas. Es el alma del artista la que queda transformada.

Fig. 09
Fra Angelico. Detalle de Crucifixión. Museo di San Marco, Florencia.
Crédito: Fotografía: Nicolò Orsi Battaglini.
En: HOOD, William. *Fra Angelico at San Marco*. Yale Univesity Press, New Haven, 1993.

Fig. 10
Fra Angelico. Detalle de San Domingo con el crucifijo. Claustro di San Marco, Florencia.
Crédito: Fotografía: Nicolò Orsi Battaglini.
En: HOOD, William. *Fra Angelico at San Marco*. Yale Univesity Press, New Haven, 1993.

Porque, aunque pudiese aceptarse la relación de una copia con un determinado original, habría que añadir, enseguida, que ese original también podría ser la copia de otro original anterior. El cuestionamiento sobre la legitimidad de la copia nos conduciría hacia la pregunta sobre la legitimidad del original copiado. ¿Existe acaso un original más original aún? Por supuesto. Todo original hunde sus raíces en algo anterior, todo original proviene de ensayos pretéritos, se inspira en fragmentos análogos, repite rebuscas y hallazgos que se han hecho difusos o invisibles, e incorpora, de forma oblicua o directa, instrumentos, tácticas, temáticas e iconografías que han resultado felices para su interpretación y representación a lo largo del tiempo. Aunque el artista puede pensar que descubre, avanza y transgrede, la mayoría de las veces corta, pega, asume, reinaugura y recicla, sea consciente o no de lo que hace. No existe el original porque no existe un origen, porque nunca podrá empezarse nada desde cero. Decenas de dibujos preparatorios de Leonardo o de Miguel Angel, quienes insistían en que crear es copiar, lo demuestran. No hay creadores, sino combinadores sin tregua[16]. La copia es una copia, siempre, de otra copia. El original es la copia asombrosa de otra copia, o de muchas otras copias heterogéneas, superpuestas, hibridadas y fundidas entre sí, tal vez echadas a perder o expoliadas, quién sabe si sumergidas en el fondo del mar o enterradas bajo un montón de críticas caducadas, de ficciones aparentemente estériles, de supersticiones o de escombros y de ruinas... El original se pierde en un tiempo anónimo y en un espacio olvidado, en un ámbito que no pertenece a nada ni a nadie, en un ritmo retro-progresivo que se desenvuelve en medio de una memoria confusa. Y todo ello aunque la incertidumbre e inexactitud de este origen, que tanto juega a ocultarse, coexista con el anhelo de cada obra por el anhelo de las otras[17].

Pero además habría que decir que cuando una obra de arte alcanza a situarse como verdad, cuando alcanza toda la altura de esa altiplanicie que funda lo verdadero, ya no importa el original o los originales en los que puede haberse sustentado. La verdad no tiene ningún dueño, ni ninguna deuda, porque pertenece a todos[18]. Es universal, es un "torbellino transpersonal". No existe el autor de una verdad, ni existen verdades nuevas[19]. No se sabe de dónde viene una verdad. Nadie lo sabe. Es sencilla. Es maravillosa. Es ultraterrena. Te desarma. Es como un proverbio, que no tiene autor[20]. Es una creación y una copia, es una copia y una creación, que no cesan, que no se detendrán nunca...

QUINTA COPIA IMPOSIBLE: EL ERROR

Las dos cajas negras del avión **(fig. 11)** han servido para registrar el historial de vuelo, los datos técnicos, los sonidos de cabina, las transmisiones y las comunicaciones de los pilotos, antes del accidente. Aunque son sin duda la copia de un hecho real, son sobre todo, la copia de un hecho fatal. La denominación de cajas negras –a estas cajas de color rojo– recuerda esta connotación. Impresionan las últimas voces grabadas en ellas. El avión y las vidas perdidas se han transustanciado en los mensajes de las máquinas y en las voces de los pilotos. Todo el avión, todo su significado como objeto incomprensiblemente volador, todos y cada uno de los pasajeros, se identifican con ese "¡Vuélalo! ¡Vuélalo!..." que pudo escucharse en una de las dos cajas negras que grabaron los últimos datos de cabina en una reciente catástrofe aérea acaecida en el aeropuerto de Madrid-Barajas. La caja negra no copia

Fig. 11
Caja negra de un avión. https://jac.gob.do/index.php/noticias/item/534-sabias-que-la-caja-negra-de-los-aviones-realmente-es-naranja

11

las palabras. Su copia es más aguda: copia las últimas palabras. Si las máscaras funerarias egipcias y romanas perpetuaban el rostro, copiándolo para siempre, las cajas negras perpetúan el rastro del siniestro. Perpetúan, primero, la maniobra errónea, el dato fallido, la falta de entendimiento, el fracaso mecánico. Pero a continuación se produce un silencio. La grabación termina siempre con un silencio. Y se perpetúa un dolor con ese silencio grabado.

Las cajas negras son casi indestructibles. Están preparadas para soportar desaceleraciones equivalentes a pasar de 500 kilómetros por hora a 0 en menos de cinco segundos; para resistir una temperatura de 1.100 grados centígrados durante una hora; o para aguantar un mes sumergidas a 6.000 metros de profundidad. Pero su indestructibilidad solo desea posibilitar una información una sola vez; supone el registro de algo y no el deseo de su recuerdo o reelaboración. La innegable implicación del arte con las posibilidades de la copia se convierte, en el mundo de la navegación aérea, en la aversión por lo que la copia significa. Porque si para cualquier poética "el error es el instrumento necesario de la verdad y la verdad es un error completo"[21], para cualquier investigación científica la única verdad admisible siempre será la que asegure "un error menos". Y si para el espíritu científico una experiencia nueva siempre tendrá que decir no a la experiencia anterior[22], para el desafío artístico cualquier experiencia siempre debería decir sí a todas las anteriores, sean estas erróneas o no. Más aún: mientras que el artista hará las cosas deshaciéndolas, como quería Giacometti, el espíritu científico hará las cosas queriendo hacerlas de una vez por todas. Y todo lo anterior no puede escribirse sin dejar de advertir cuántas veces, "el antes" del arte, construido sin temor al error, ha sabido adelantar "el después" de una inteligencia que prudentemente se alejaba de él[23]. Los cielos de Turner anuncian fenómenos relacionados con la termodinámica y los hermosos horizontes inacabables de los fondos de algunas pinturas renacentistas preludian el descubrimiento de un nuevo continente.

El error está guardado en una caja negra y rígida, que hay que abrir para cerrar a continuación, pero está también dentro de una caja elástica y resplandeciente que habrá siempre que seguir abriendo. Ante el reto del error comparecen tanto la creación artística como la investigación científica. Pero mientras que la grabación indestructible

de la caja negra copia un error que no debería volver a registrarse, un error concreto y reprobable, la búsqueda artística cree en la anomalía e inconcreción de lo erróneo porque presiente que justo ante tal peligro podría crecer cuanto le salva. Todo esto es también aplicable a la arquitectura, y se hace presente de manera muy significativa durante el largo tiempo dedicado al proyecto y a la preparación de la obra. Croquis, maquetas y dibujos, son ensayos recurrentes de prueba y error; de copia y creación; son audaces tentativas llenas de sumisión y subversión. Aquí radica la distancia entre las estrategias operativas del ingeniero aeronáutico y las del arquitecto, o entre la caja negra y estanca de la aviación y la caja permeable y dialéctica de toda especulación artística; una distancia que no solo es deseable, sino indispensable mantener. Porque una cosa es crear y otra inventar. Porque una cosa es celebrar la vida y otra muy distinta protegerla y conservarla. Y porque una cosa es soñar, como hacen las casas –o las esculturas y las pinturas– y otra volar, aterrizar y despegar, con toda seguridad, como deben seguir haciendo los aviones[24]. **RA**

Notas

01. ZANKER, Paul. *Arte romana*. Editori Laterza, Roma, 2008. p. 43.

02. TOLSTOI, Leon. *Anna Karénina*. Alianza Editorial, M*adrid, 2019.*

03. Ni estas dos copias se parecen entre sí, ni tendrían tampoco por qué parecerse al modelo helénico del que fueron tomadas. La apropiación del arte griego por parte de los autores romanos no comportó la creación de obras supuestamente parecidas a los originales; más bien los escultores romanos se sirvieron, en un modo libre, del repertorio de las diversas formas del pasado que encontraron a su disposición. Incluso los propios comitentes romanos exigían, en sus encargos a los artistas, obras que destacasen por las variantes y las innovaciones figurativas introducidas. A este respecto véase Zanker, P. op. cit.

04. RODIN, Auguste. *Las catedrales de Francia*. Abada Editores, Madrid, 2014. p. 118.

05. BEMBO, Pietro. Citado por Caroline Campbell en "Diventare Bellini conservando Mantegna: l'arte della ripetizione". AA.VV. *Bellini-Mantegna. Capolavori a confronto*. Silvana Editore, Milan, 2018. p. 18.

06. Nacido en Padua, en 1430 o 1431, y formado en el taller paduano de Francesco Squarcione, Andrea Mantegna se traslada a Venecia e ingresa en la sociedad artística del Norte casándose en 1453 con Nicolosa Bellini, hija de Jacopo Bellini y hermana de Giovanni y Gentile Bellini, todos ellos pintores. Nicolosa y Andrea tuvieron varios hijos que también se dedicaron a la pintura, aunque no lograron destacar. Véase GARAVAGLIA, Niny. "Biografía y estudios críticos". AA.VV. *La obra pictórica de Mantegna*. Editorial Noguer, Barcelona, 1970.

07. BLASS-SIMMEN, Brigit. "Un cartoné, due dipinti". AA.VV. *Bellini-Mantegna. Capolavori a confronto*. Silvana Editore, Milan, 2018. pp. 37-41.

08. MATISSE, Henri. *Escritos y consideraciones sobre el arte.* Editorial Paidós, Barcelona, 2010.

09. BESSA-LUÍS, Agustina, *Contemplación cariñosa de la angustia*, Editorial Cuatro Ediciones, Valladolid, 2004.

10. SLOTERDIJK, Peter. *El imperativo estético*. Akal Editores, Madrid, 2020.

11. BERGER, John. *Echarse a dormir. Homenaje a John Berger*. Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2010.

12. SCHAMA, Simon. *El poder del arte*. Ediciones Crítica, Barcelona, 2006.

13. ROTHKO, Mark. *La realidad del artista*. Editorial Síntesis, Madrid, 2004.

14. BARTHES, Roland. *S/Z*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 2001.

15. ROTHKO, M. op. cit., p. 114.

16. BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Seix Barral, Bu*enos* Aires, 2003.

17. SLOTERDIJK, P. op. cit.

18. FRECHILLA, Javier. Intervención en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 25 de octubre de 2021.

19. MATISSE, H. op. cit.

20. ELIADE, Mircea. *Oceanografía.* Hermida Editores, Madrid, 2020.

21. NOVALIS. *La enciclopedia*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1976. p. 447.

22. BACHELARD, Gaston. *La filosofía del no*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2009.

23. DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen*. Editorial Paidós, Barcelona, 1994.

24. "Si los ingenieros aeronáuticos tuvieran el mismo espíritu al hacer los aviones que los arquitectos al hacer sus casas, los aviones no volarían". PROUVÉ Jean. Citado por De la Sota, Alejandro. En *Alejandro de la Sota. Escritos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p. 118.

Bibliografía

• BACHELARD, Gaston. *La filosofía del no*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2009.

• BARTHES, Roland. *Ensayos críticos.* Seix Barral, Buenos Aires, 2003.

• BARTHES, Roland. *S/Z*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 2001.

• BERGER, John. *Echarse a dormir. Homenaje a John Berger*. Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2010.

• BESSA-LUÍS, Agustina*. Contemplación cariñosa de la angustia*, Editorial Cuatro Ediciones, Valladolid, 2004.

• BLASS-SIMMEN, Brigit. "Un cartoné, due dipinti" en AA.VV. *Bellini-Mantegna. Capolavori a confronto*. Silvana Editore, Milan, 2018

• DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen*. Editorial Paidós, Barcelona, 1994.

• ELIADE, Mircea. *Oceanografía*. Hermida Editores, Madrid, 2020.

• MATISSE, Henri. *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Editorial Paidós, Barcelona, 2010.

• RODIN, Auguste. *Las catedrales de Francia*. Abada Editores, Madrid, 2014.

• ROTHKO, Mark. *La realidad del artista.* Editorial Síntesis, Madrid, 2004.

• SCHAMA, Simon. *El poder del arte.* Ediciones Crítica, Barcelona, 2006.

• SLOTERDIJK, Peter. *El imperativo estético.* Akal Editores, Madrid, 2020.

• TOLSTOI, Leon. *Anna Karénina*. Alianza Editorial, Madrid, 2019.

• ZANKER, Paul. *Arte romana*. Editori Laterza, Roma, 2008.

RA. Revista de Arquitectura
Núm. 24 – 2022
P. 202–215