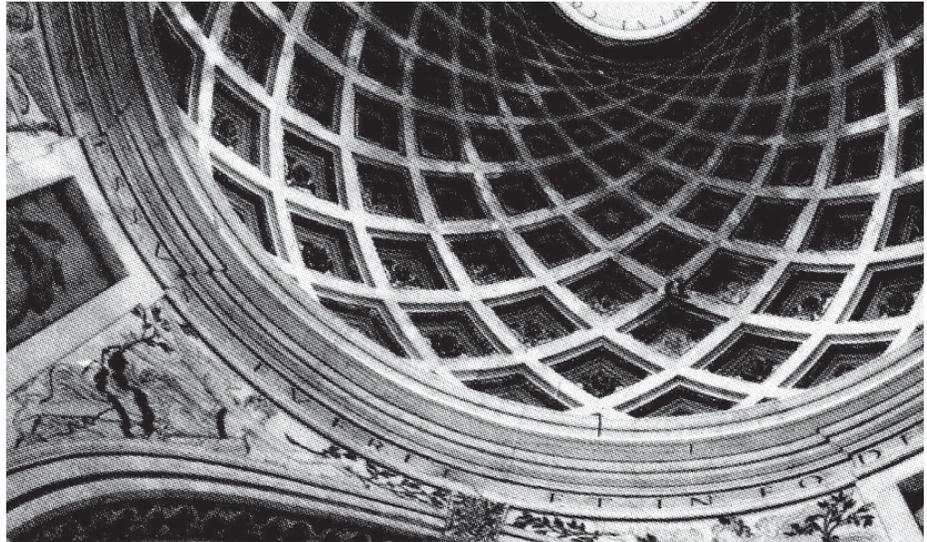


DIBUJO Y CREATIVIDAD: RELECTURA DE UN ARTÍCULO DE ROBIN EVANS

Drawing and creativity re-reading an article by Robin Evans

Germán Hidalgo
Pontificia Universidad Católica de Chile
ghidalgb@uc.cl



Cúpula de la Capilla Real de Anet, de Philibert de l'Orme (detalle).

Resumen

Ante la cada vez más distante relación entre los usuarios y los medios de representación, y en el contexto de nuestra actual cultura visual hedonista, alentada por la masividad de las publicaciones físicas y digitales que han relativizado el valor de las imágenes, el presente artículo intenta reflexionar sobre el dibujo y su rol como herramienta privilegiada del arquitecto. Para ello, proponemos volver la mirada al artículo de Robin Evans, titulado, *Translations from Drawing to Building*, en donde plantea con radicalidad los alcances creativos del dibujo. A través de la relectura de este texto, queremos puntualizar algunos atributos del dibujo y distinguir entre sus funciones, aquellas que se vuelven más idóneas y fructíferas en las manos de los arquitectos.

Palabras clave: Dibujo, representación, Robin Evans

Abstract

In view of the increasingly distant relationship between users and media representation and in the context of our present hedonistic visual culture, encouraged by the massiveness of the physical and digital publications that have relativized the value of images, this article propose a reflection on the drawing and its role as a privileged tool of the architect. To do this, we propose to look back to the article by Robin Evans, entitled, *Translations from Drawing to Building*, where he radically expose the creative scopes of the drawing. Through the reading of this text, we point out some attributes of the drawing and distinguish between its functions, those that become more suitable and fruitful in the hands of architects.

Recibido: 06/10/2016
Aceptado: 23/01/2017

Keywords: Drawing, representation, Robin Evans

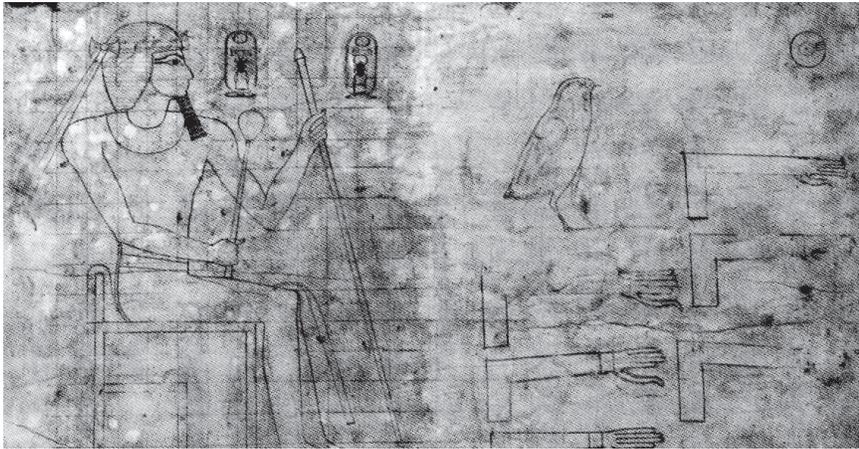


Figura 1. Páginas 184 del libro Traducciones. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos una Tabla egipcia (figura 8).

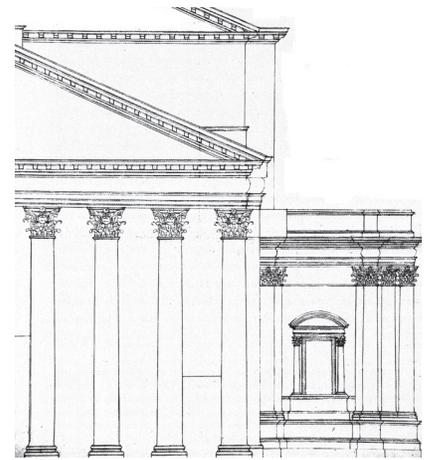


Figura 2. Páginas 186 del libro Traducciones. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos el dibujo de Palladio para la iglesia de San Petronio, en Bolonia, 1572-1579 (figura 9).

Quizás quien más certeramente ha escrito sobre el problema de la representación en arquitectura haya sido el historiador Robin Evans, en su artículo de 1986 *Translations from Drawing to Building*¹. Se trata de un texto complejo, pero elocuente a la hora de abordar aquellas cuestiones medulares sobre el dibujo. Su argumento se centra en la idea, tal vez polémica para muchos, de que el verdadero trabajo creativo del arquitecto radica en el dibujo, gracias a lo que denominó su capacidad generativa. El presente trabajo intenta contribuir a explicar aquello que Robin Evans comprendía por esta capacidad y analizar sus alcances. Este objetivo se justifica doblemente, ya que si bien, por un lado, su revisión nos permite volver la mirada sobre el dibujo como herramienta fundamental en el trabajo del arquitecto, por otro, nos permite reflexionar sobre el sentido de la representación arquitectónica, después de transcurridos treinta años desde la publicación del artículo. No está demás insistir, otra vez, en la naturalización que han experimentado los sistemas de representación, tanto en el ámbito profesional como en el académico, y en la agudización de este fenómeno a raíz de la emergencia de los medios digitales que en las últimas décadas han terminado por distanciar aún más a los usuarios de los significados y alcances de la representación en la arquitectura (Pérez-Gómez, 1992: 21).

El comienzo del texto, si nos atenemos a su núcleo argumental, lo podríamos situar así en el pasaje en que el autor reflexiona sobre el momento en que se encontró de frente con el problema del dibujo arquitectónico. Ello ocurrió, nos dice, cuando daba clases en una escuela de arte, en los Estados Unidos. No es un puro detalle el que se nos informe sobre este acontecimiento: él nos advierte

sobre la naturaleza del problema. En efecto, dando clase en una escuela de arte, y no en una de arquitectura, Robin Evans se dio cuenta de algo que hasta entonces no había advertido: a diferencia del pintor y del escultor, el arquitecto nunca, o casi nunca, trabaja directamente con el objeto de su real interés: el edificio. A lo que sigue que, “en el acceso directo a la obra tan sólo se puede designar al dibujo como el verdadero depositario del arte arquitectónico” (Evans, 2005: 171).

Cabe señalar y distinguir, como lo hace Evans, las dos posibilidades que se deducen de este enunciado: considerar el dibujo en función de aquello que representa, es decir, su significado; o bien, destacar sus cualidades transitivas, valorando “la transmutación que acontece entre el dibujo y el edificio”, un problema que para el crítico, “continúa siendo en gran parte un enigma” (Evans, 2005: 174). Se trataría, pues, de dos opciones contrapuestas, pues si se pone el énfasis en el *significado* del dibujo se realzarían sus propiedades figurativas y corpóreas, mientras que si se pone el acento en el dibujo como *representación* se realzaría su dimensión abstracta. Dos aproximaciones a la comprensión dibujo a través de las cuales se confronta lo tangible y lo abstracto; lo directo y la acción a distancia; lo inmediato y la mediación.

Evans plantea así, un problema que se hizo muy palpable en las últimas décadas del siglo XX, cuando el dibujo arquitectónico efectivamente se había posicionado o reposicionado, ganando un sinnúmero de adeptos: “Durante los últimos quince años hemos sido testigos de lo que creemos que es un redescubrimiento del dibujo arquitectónico. Este redescubrimiento ha hecho que los dibujos sean más consumibles, pero esta consumibilidad la mayoría de las veces se ha logrado mediante la redefinición de su papel figurativo, similar al de la pintura de principios del siglo XX, en el sentido de estar menos preocupados por su relación con lo que representa que con su propia constitución”². Sin duda, el matiz que la cita pone de relieve, está orientado a distinguir entre la estrategia de representación que gobierna al dibujo (“la relación del dibujo con lo que representa”) y su pura apariencia (que Evans refiere como “su propia constitución”).

Confirmando la naturaleza del problema, en ese mismo momento, un diagnóstico similar se producía en el ámbito de la historia del arte. En 1983, es decir, tres años antes que Evans escribiera su artículo, la historiadora del arte Svetlana Alpers, en un ensayo sobre el cuadro *Las Meninas* de Velásquez³, denunciaba la abundancia de interpretaciones sobre esta obra y se preguntaba al mismo tiempo por

1 En adelante, citaremos siempre desde su traducción al castellano, publicada por Editorial Pre-Textos en 2005.
 2 “We have witnessed, over the past fifteen years, what we think of as a rediscovery of the architectural drawing. This rediscovery has made drawings more consumable, but this consumability has most often been achieved by redefining their representational role as similar to that of early twentieth-century paintings, in the sense of being less concerned with their relation to what they represent than with their own constitution” (Evans, 1986: 5) Traducción propia.
 3 En adelante, citaremos siempre desde su traducción al castellano, publicada como capítulo de libro en 1995.

qué los historiadores del arte habían fallado en esta tarea, mientras que un filósofo como Michel Foucault había podido realizar “el estudio más serio y sólido que se ha escrito sobre esta obra en nuestro tiempo” (Alpers, 1995: 153). La dificultad que encontraron los historiados del arte, señala Alpers, era el resultado de “esa insistencia en separar las cuestiones de significado de las cuestiones de representación”, y de no haber desarrollado “una noción de representar o un interés por lo que el propio hecho de representar signifique algo” (Alpers, 1995: 156).

Ambos autores echaban de menos, por tanto, una mayor preocupación por lo que supone representar, como un asunto en sí mismo. En consecuencia, proponían reconsiderar el modo de aproximarse a las imágenes, desplazando el interés desde lo que las imágenes significan al modo en cómo ellas trabajan.

El interés por lo que el propio hecho de

representar signifique algo, de Svetlana Alpers, encuentra su paralelo, entonces, en el interés que manifiesta Evans por las cualidades transitivas del dibujo arquitectónico: que se manifiestan en la ya mencionada “trasmutación entre dibujo y edificio”. Lo que supone el representar, “el hecho de que el propio representar signifique algo”, radica, en este sentido, en la operación de traducir: en trasladar algo de un lugar a otro. Nos referimos al proceso mediante el cual las ideas son llevadas a dibujos y en el que los dibujos trasladan las ideas que serán el fundamento de un edificio. Por esta razón, Robin Evans no encuentra mejor ejemplo para explicar esta forma de operar que la proyección ortográfica: “La proyección ortográfica -dirá Robin Evans- es el sueño del traductor de lenguaje” (Evans, 2005: 199).

¿Por qué Robin Evans se refiere a la proyección ortográfica de un modo tan auspicioso? ¿Dónde radicaría su valor? La

proyección ortográfica y, naturalmente, el tipo de dibujo que la posibilita, es el medio a través del cual el tránsito entre idea y edificio se verifica, prácticamente, de un modo absoluto. Para demostrarlo, le sirven como testigos el trazado sobre una tabla egipcia en donde se ha transcrito la información necesaria para permitir la talla de un bajo relieve y un dibujo de Palladio, con su diseño para la fachada de una iglesia: San Petronio [Figura 1 y Figura 2]. Con ambos ejemplos, su intención es ilustrar cómo, en el sistema que regula la proyección ortográfica, “lo que entra es igual a lo que sale”. En efecto, las líneas imaginarias, inherentes a la proyección ortográfica, que se proyectan desde el dibujo inscrito en la tabla o en el papel, van a dar a la superficie de la piedra o del muro, según sea el caso, sin merma alguna. Ese es su valor. En el sistema que constituye la proyección ortográfica, la idea, el mecanismo de representación y el edificio, coinciden, se ajustan a la perfección. Sin embargo, para Evans, el problema de la

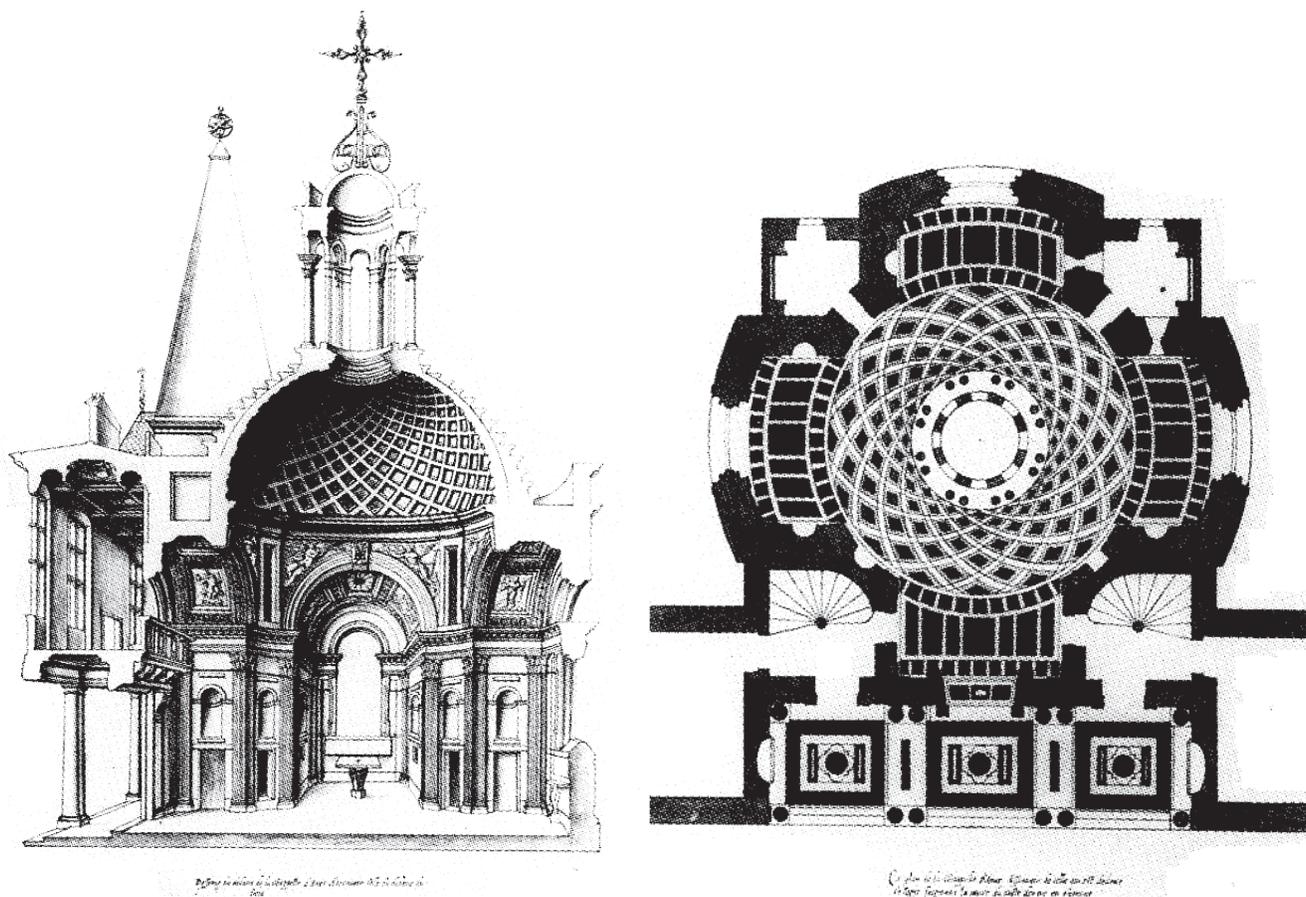


Figura 3. Página 192 del libro Traducciones. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos la planta y la sección en perspectiva de la Capilla Real de Anet, de Philibert de l'Orme. Grabado de Androuet de Cerceau (figura 11).

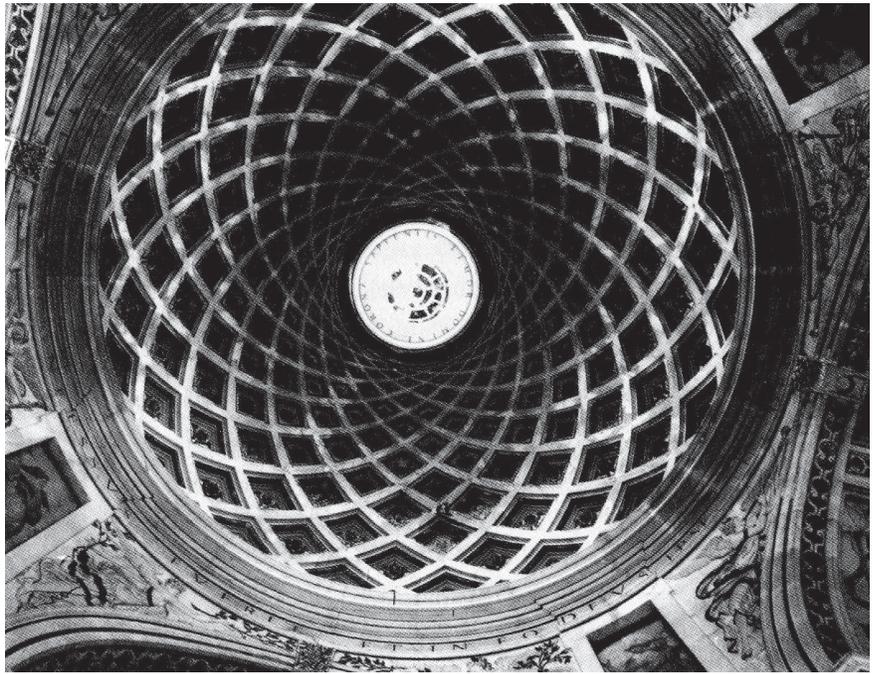


Figura 4. Página 190 del libro *Traducciones*. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos una fotografía del interior de la cúpula de la Capilla Real de Anet, de Philibert de l'Orme (figura 10).

representación en arquitectura va más allá de esto. Este radica no tanto en la coincidencia alcanzada entre lo que entra y lo que sale del sistema de representación, como lo ilustra con los dos casos aportados, sino más bien en los quiebres, en las rupturas, que de ello pudiera resultar. Nuevamente Robin Evans nos propone otra forma de desplazamiento. Un desplazamiento que opera, esta vez, desde el conocimiento y dominio de las reglas del sistema de representación, al conocimiento y dominio de lo que llamó sus "pautas de desviación". Sobre cómo manejar y manipular tales pautas, Evans no tardó en encontrar y ofrecernos un ejemplo. Se trata del proyecto para capilla del Palacio Real de Anet, de Philibert De l'Orme [Figura 3].

Y es que, todo toma un nuevo sentido cuando se reconoce que "el dibujo en arquitectura no se realiza a partir de la naturaleza, sino previamente a la construcción; no se produce tanto por reflexión sobre la realidad fuera del dibujo, sino como generadora de una realidad que acaba fuera del dibujo. Se invierte la lógica del realismo clásico, la mimesis, y es a través de esta inversión por la que el dibujo arquitectónico ha conseguido un poder enorme y generador, hasta ahora no reconocido" (Evans, 2005: 180).

No hablamos, pues, de utilizar el dibujo de una manera servil y dócil a sus estatutos, sino de un modo que permita que los artistas elaboren obras "autoconscientes y ricas en

su interés por la representación" (Alpers, 1995: 156). Tal como lo demostró Michel Foucault, en su interpretación del cuadro de Velásquez. Ciertamente, una vez establecido y reconocido el estatuto de la perspectiva renacentista, es decir, el de la representación clásica, Foucault se propuso comprender el cuadro no desde sus múltiples planos de significación, sino a partir de la manera en que Velásquez reorganizó los componentes de la representación clásica: sujeto, objeto y soporte. Estrategia que Foucault advirtió a partir de la reciprocidad "entre un espectador ausente (situado delante del cuadro) y la realidad vista" (Alpers, 1995: 157); armazón que, como consecuencia, desencadena un juego de relaciones que se suceden hasta

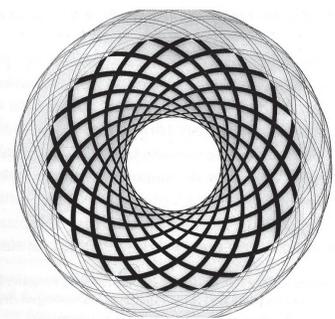
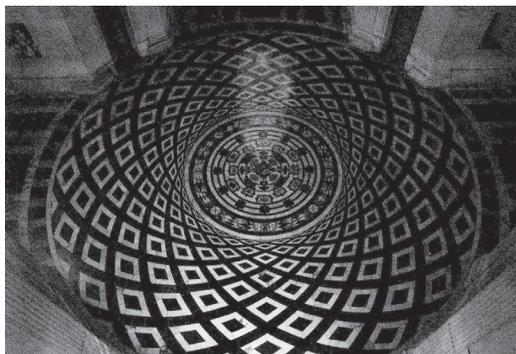


Figura 5. Página 197 del libro *Traducciones*. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos una fotografía del pavimento de la Capilla Real de Anet, de Philibert de l'Orme (figura 13a), y un dibujo de Robin Evans que restituye el trazado del pavimento (figura 13b).

el infinito (Foucault, 1993: 14), entre lo que acontece en el exterior y en el interior del cuadro, y en la cual la presencia del espejo en que se reflejan los soberanos cumple un papel fundamental. El espejo es, en efecto, el factor decisivo en la estrategia de representación introducida por Velázquez, ya que a través de él puede echar mano de aquellas "pautas de desviación" implícitas en los mismos estatutos de la representación clásica.

De un modo similar, es decir, amparado en la solidez de los estatutos que rigen las proyecciones ortográficas, de l'Orme estableció su propio juego de relaciones entre el trazado geométrico del suelo y las líneas entrecruzadas del interior de la cúpula de Anet [Figura 4 y Figura 5]. Si, como bien nos advierte Robin Evans, fueron las palabras de De l'Orme las que construyeron la estrecha relación de semejanza entre el trazado de la cúpula y el del pavimento: el suelo es igual al techo (Evans, 2005: 190), es el dibujo realizado por Robin Evans el encargado de mostrar las diferencias [Figura 6]. La lección es clara: para entender el proceso proyectual no queda otra alternativa que seguir los pasos del proyectista, es decir: hacer de nuevo los dibujos -qué mejor manera de demostrar, además, que el dibujo puede ser también una forma de generar conocimiento⁴.

El sistema de correspondencias construido por las palabras de De l'Orme, es pueril frente a la estrategia de representación que efectivamente utilizó para trasladar sus ideas a la obra, y que Evans se encargó de mostrar con su dibujo. Lo que demostró Robin Evans es que no había una correspondencia entre el diseño del suelo y el del interior de la cúpula; y que lo que si había, en cambio, era una elaborada estrategia de representación fundada en los estatutos de la proyección ortogonal que permitió realizar un complejo trazado de líneas curvas en el interior de la cúpula, imposible de realizar de otro modo, pero que después De l'Orme, inexplicablemente, ocultó.

No es un detalle que el artículo termine con una referencia al cuadro *La Arquitectura*, de Giacinto Brandi, en el cual una "cortesana" del siglo XVII nos mira de manera insinuante con un compás en la mano. Entendida en el contexto las manipulaciones proyectivas de l'Orme, esta referencia pictórica se convierte en una imagen sugerente, que Evans utiliza para alertarnos sobre el enorme poder generativo del dibujo. Un poder contenido en las reglas que le son propias, y a través de las cuales es posible, como en Anet,

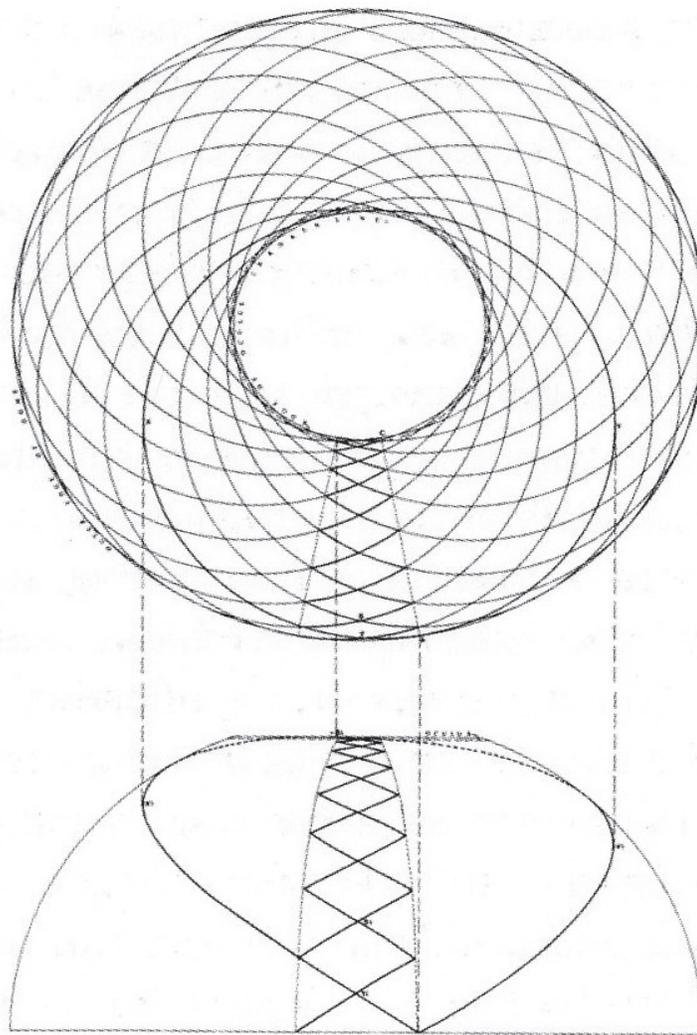


Figura 6. Página 195 del libro *Traducciones*. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos el dibujo de Robin Evans que explica el origen geométrico del trazado decorativo del interior de la cúpula de Anet, a partir de la curva cerrada llamada hipopede (figura 12).

reordenar y, en cierta forma, también reformular los datos del problema, para producir algo verdaderamente nuevo.

Todo el artículo apunta, finalmente, a reconsiderar el rol del dibujo arquitectónico, para llevarlo más allá de sus atributos puramente técnicos y pensarlo, en cambio, a partir de la amplitud de instancias creativas que se abren al considerarlo como forma de representación. Como ya lo hemos señalado, Robin Evans fue agudo al formular la clave del problema: "Y así, los propios dibujos se han convertido en depositarios de los efectos y el foco de atención, mientras que

la transmutación que acontece entre el dibujo y el edificio continúa siendo en parte un enigma" (Evans, 2005: 174). Con esta expresión, transmutación, Evans aludía al meollo del asunto.

Por evidente que parezca, con ella hacía referencia a la parte esencial del trabajo del arquitecto: el proyecto. Precisamente, la frase está orientada a mostrar el estrecho vínculo que opera entre representación y proyecto. Incluso, que representación y proyecto podrían comprenderse como una misma y sola cosa. No debiera sorprendernos, por tanto, que en el artículo nunca encontremos

⁴ Ningún historiador de la arquitectura había reparado en estas diferencias, hasta que Robin Evans asumió la tarea de redibujar lo que en la capilla de Anet estaba a la vista. Del mismo modo, ningún historiador del arte hizo una interpretación más acaba del cuadro *Las Meninas*, hasta que Michel Foucault hizo la mejor descripción de sus elementos y sus relaciones, es decir, cuando lo "redibujó" con palabras.

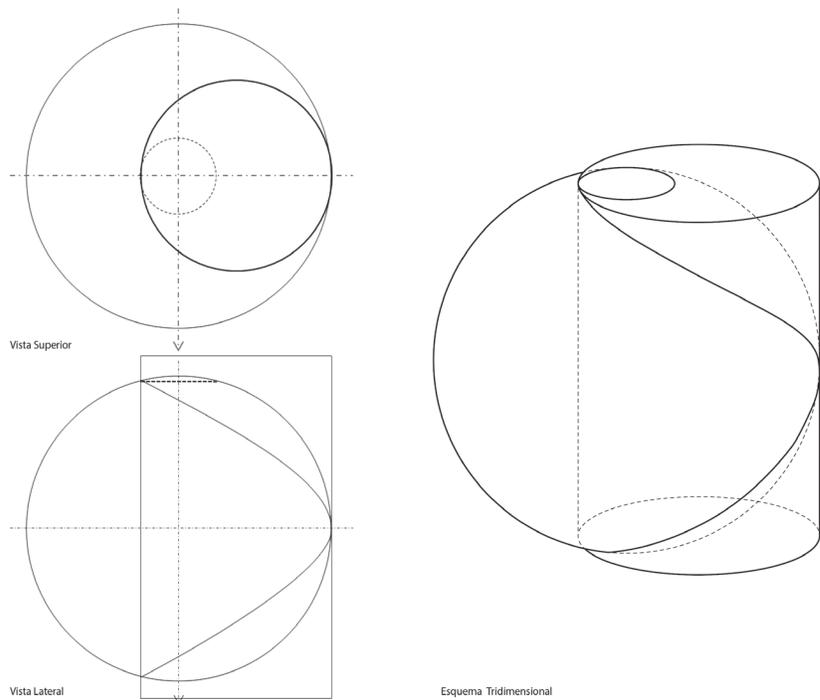


Figura 7. Esquema que muestra la composición geométrica de la curva cerrada llamada hipopede. Dibujo del autor. De acuerdo a lo señalado por Robin Evans: "La manera más fácil de imaginarse esto es pensar en el círculo como la base del cilindro (siendo los lados del cilindro las líneas de proyección que seccionan la semiesfera mientras toca su borde".

la palabra proyecto. El proyecto, como tal, sólo es referido indirectamente, en el sentido en que ya lo hemos dicho: como ese tránsito, esa transfiguración, que opera entre idea y dibujo y entre dibujo y edificio. Es así también cómo se debe entender la reivindicación del dibujo como instrumento, y en cuanto tal, como condición de posibilidad del proyecto. Reconocimiento que se origina, paradójicamente, a partir de la constatación de una carencia, de una vacío inexplicable: "el carácter fugitivo de nuestro tercer término, el dibujo, y su ausencia virtual de nuestra explicación de cómo se hace la arquitectura" (Evans, 2005: 192). Efectivamente, ¿cuántas veces el dibujo, como tal, forma parte de la explicación del proyecto? En la mayoría de los casos, el dibujo se da por hecho, como si el edificio se decantara directamente desde las puras ideas, o como si las ideas lo atravesaran sin desgarrarlo, sin hacer mella en él.

En el tránsito que va desde la idea al edificio, el dibujo no es un instrumento neutro, cuyo objetivo consiste sólo en garantizar la inalterabilidad de un proceso. Un proceso

que muchas veces vemos gobernado por "misteriosas" razones. Una vez introducido, el dibujo debiera aportar con su poderosa lógica y con la solidez de sus estatutos, los cuales pueden ser confirmados o reinterpretados. Y en este sentido, la capilla Real de Anet, puede considerarse efectivamente como un buen ejemplo para demostrar "la capacidad de la proyección paralela de engendrar formas complejas a partir de otras que lo eran menos" (Evans, 2005: 196). Lo que para Robin Evans, no era poco.

Pero, pensado así, desde su dimensión transitiva, el dibujo arquitectónico aporta también un tiempo específico, único. El tiempo inherente a su mecánica, productora de variaciones, traslaciones y transfiguraciones. Tiempo de la reflexión que sólo él suscita y que inexorablemente siempre lo mide, lo ordena y lo acompaña. Entre otras cosas, este es el tiempo y el tipo de reflexión que muchas veces echamos de menos cuando se opera con los actuales sistemas de representación, en los que la operatoria es resultado, consecuencia, efecto y no causa.

Referencias bibliográficas

- Alpers, S.** (1983). "Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas". *Representation*, N° 1.
- Alpers, S.** (1995). "Interpretación sin representación. Mirando Las Meninas". En Javier Marías (Ed.), *Otras Meninas*. Madrid: Editorial Siruela.
- Evans, R.** (1986). "Translations from Drawing to Building". *AA Files*, N° 12.
- Evans, R.** (2005). "Traducciones del dibujo al edificio". En Robin Evans, *Traducciones*. Girona: Editorial Pre-Textos.
- Foucault, M.** (1993). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores.
- Pérez Gómez, Alberto.** "Architectural Representation beyond Perspectivism", en *Perspecta*, 27, 1992.