

ARTE OFICIO | 12

CUADERNOS

EL DIBUJO

EXPLORACIONES

Del dibujo al dibujar

Las manos del arquitecto

Interacciones arquitectónicas
recurrentes en la simbiosis dibujo-fotografía

APLICACIONES

Dibujo y creatividad

El dibujo en la construcción
Del pensamiento de Le Corbusier

De la palabra al trazo

CONCURSOS

ENTRE-VISTAS

ESCUELA DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE



ARTE OFICIO | 12

CUADERNOS



ACTUALIDAD DEL DIBUJO

“Una línea se encuentra con otra línea. Una línea esquiva otra línea. Aventura de líneas. Una línea por el placer de ser línea, de ir línea. Puntos. Polvo de puntos. Una línea sueña. Hasta entonces nadie había dejado que una línea soñara”. Son palabras de Henri Michaux para relatar su encuentro con los dibujos de Paul Klee. De esa exposición, según escribe en un significativo texto, salió “encorvado y en silencio”. Y es porque los signos dibujados, pintados o inscritos en un soporte no son pura visualidad, también conmueven, inquietan, hacen pensar.

Por lo mismo, en este número de Arteoficio hemos querido abordar el tema del dibujo, invitando a reflexionar sobre el oficio del dibujar, por su actualidad, por el modo en el que hoy se comprende y se practica, por su futuro. Y los artículos que aquí se presentan son elocuentes en mostrar una gama variada de enfoques desde los cuales es posible plantearse ese pedido nuestro.

No obstante, luego de haber leído estos escritos, pensamos que hay algunos hilos que conectan estos aportes, de manera inadvertida, quizá, pero que esbozan aspectos generales de la técnica del dibujar. Uno de estos caracteres es que el dibujo se encuadra dentro de lo que se puede denominar procesos o modalidades de inscripción gráfica que ha producido el hombre en su permanente esfuerzo por comunicar, por expresar con signos. Así como ocurre con la escritura. Lo cual parece indicar una persistencia en su despliegue. Pese a sus evidentes transformaciones históricas, materiales y conceptuales, son tres los elementos que interactúan para realizar el acto del dibujar: el instrumento con el que se inscribe, el soporte en donde se inscribe y la mano que hace la inscripción, marcando y moviendo trazos. La historia del dibujo se explica por el juego entre estos tres elementos.

Y, ¿los cometidos del dibujo? Aventuramos que desde ese gran período en el que la incisión del *stilus* o punzón marcaba signos y figuras en cera, piedra o mármol, los trazados se hacían con fines rituales, religiosos, expresivos, técnicos, comunicacionales, igual que ahora. Los medios y las formas son los que han cambiado, el espíritu del hombre ha insistido en querer comprender y expresar por medio del dibujo.

Sin embargo, en la arquitectura ha habido detractores. Pese a la difusión del dibujo, a partir del Renacimiento y a la imponente obra dibujada posteriormente, Adolf Loos, y el mismo Gaudí, por mencionar dos celebridades, no eran adeptos al dibujo. Su concepción de la arquitectura como un oficio ligado a las tradiciones constructivas y no al diseño ni al proyecto, así como su concepción del espacio lugar, les hizo desechar este ingenioso oficio.

Junto con agradecer a quienes han colaborado con esta edición, invitamos a nuestros lectores a interiorizarse en este nuevo número de ARTEOFICIO que, esperamos, contribuya a crear nuevas preguntas y reflexiones sobre esta técnica de la arquitectura.

THE PRESENT OF DRAWING

“One line meets another. One line dodges another line. Adventure of lines. A line for the pleasure of being line, of going line. Points. Dust made of points. A line dream. Until then, no one had let a line dream.” They are words of Henri Michaux to relate his encounter with the drawings of Paul Klee. From that exposition, he writes in a significant text, he came out “stooped and silent.” And it is because the signs drawn, painted or inscribed on a medium are not pure visuality, they also move, disturb, make us think.

For this reason, in this issue of Arteoficio we have tried to approach the subject of drawing, inviting us to reflect on the craft of drawing, for its actuality, for the way in which it is now understood and practiced, and for its future. The articles presented here are eloquent in showing a varied range of approaches from which it is possible to answer our request.

However, after reading these writings, we think that there are some threads connecting these contributions, inadvertently perhaps, that outline the general aspects of the technique of drawing. One of these characters is that the drawing fits within, what can be called, processes or modalities of graphic inscription that has produced man in his permanent effort to communicate, to express with signs. So, as it happens in writing. This seems to indicate a persistence in their deployment. Despite its evident historical, material and conceptual transformations, there are three elements that interact to perform the act of drawing: the instrument with which it is inscribed, the drawing surface where it is inscribed and the hand that makes the inscription, using marking and moving strokes. The story of the drawing is explained by the play between these three elements.

¿And the tasks of drawing? We ventured that from that great period in which the incision of the stylus or bradawl marked signs and figures in wax, stone or marble. The paths were made with ritual, religious, expressive, technical, communicational purposes, as it is now. The means and forms are those that have changed, the spirit of man has insisted on understanding and expressing himself through drawing.

However, in architecture there have been detractors. Despite the diffusion of the drawing from the Renaissance and the grand work drawn by the architects later, Adolf Loos and also Gaudí, just to mention two celebrities, were not adepts to drawing. Their conception of architecture as a craft linked to constructive traditions and not to design or project, as well as their conception of space, made them discard this ingenious trade.

Along with thanking those who have collaborated with this edition, we invite our readers to explore this new issue of ARTEOFICIO, which, hopefully, will contribute to create new questions and reflections on this technique of architecture

Dr. Arq. Aldo Hidalgo
Editor

Anthi Kosma



Del dibujo al dibujar

5 - 10

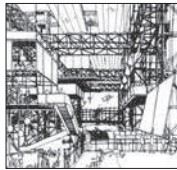
Virginia Arnet



Las manos del arquitecto

11 - 16

Gonzalo Muñoz
Roberto Goycoolea



Interacciones arquitectónicas
recurrentes en la simbiosis dibujo-fotografía

17 - 21



Diagrama emocional, 2012. Anthi Kosma.

DEL DIBUJO AL DIBUJAR. CAMBIOS GENERACIONALES, METAMORFOSIS Y APERTURAS DE UN TÉRMINO

On drawing by drawing, Generational changes,
metamorphoses and theoretical openings of a term

Anthi Kosma

Universidad Politécnica de Madrid
anthokosmos@hotmail.com

Resumen

La acción del dibujar tal y como se acomete en este artículo presenta cambios que se han ido sucediendo tanto en el ámbito de la cultura arquitectónica común como en el mundo del arte en general. Se indaga en la acción misma del dibujar entendido no como representación, ni como técnica propedéutica carente de contenido propio, sino como exploración o modo de búsqueda de situaciones gráficas asombrosas, como medio de experimentación, como apertura de la forma. Se presenta también este dibujar no como resultado de un motivo externo, sino como aparición inmanente a la propia acción, como gesto o ecografía entre el mito y el proyecto, como apertura de los sentidos más allá de la pura visualidad. Un giro hacia la subjetividad, el cuerpo, los sentidos, los procesos y la singularidad que refleja un cambio general en la cultura artística de nuestra época.

Palabras clave: Dibujar, acción, proceso, exploraciones, cambio.

Abstract

The act of drawing, as it is being undertaken in this article presents changes in the concept of drawing in the context of a common architectural culture and in the worlds of art in general. The act of drawing is being investigated neither as representation, nor as a technique, a work or a discipline exclusively preparatory, but as exploration, way of searching, experimental medium, the opening of form. Drawing is also presented not as the result of an external motivation but as an immanent proper action, a gesture, "ecography" between the myth and the project, as an opening toward the senses apart from vision.

Recibido: 11/10/2016
Aceptado: 28/02/2017

Keywords: Drawing, action, process, exploration, change.

Introducción

Este artículo indaga en los cambios característicos que ha experimentado la concepción del dibujo dentro de la cultura arquitectónica actual, y en las prácticas artísticas de manera general. El texto es parte de una investigación que busca reflexionar sobre la práctica común del dibujo en el campo arquitectónico, conectándola con otras disciplinas artísticas desde el pensamiento, la filosofía y los estudios socioculturales contemporáneos. A través de estas nuevas aproximaciones se revela una serie de aspectos que han cambiado la concepción tradicional del dibujo, las concepciones heredadas del movimiento moderno y el debate posterior generado durante el siglo pasado. Estos rasgos marcan el paso del ámbito del objeto al de la acción, haciendo que el dibujo entendido, incluso por las vanguardias, como marca gráfica, pase a ser comprendido como proceso y como arte en sí mismo. Esta nueva manera de entender el dibujo como exploración y no como representación se pregunta constantemente por un “¿y si?”, y constituye una grafía común desde la que conocer y conocerse, una “escritura” necesaria para la

apertura de la forma que viene para significar y dar sentido donde aparentemente no lo hay. Este desplazamiento hacia la acción, hacia la exploración, los sentidos y la autonomía del dibujar como arte marca también un cambio en la observación y comprensión de los procesos que lo hacen posible.

La apertura de una forma extraña, el cuerpo

“Dibujar es la apertura de la forma”
Jean Luc Nancy, *“The pleasure in drawing”*.

En inglés, “drawing” se refiere tanto al dibujo -objeto, imagen dibujada- como al dibujar -la acción de trazar en una superficie la imagen de algo-. Nancy aclara en el inicio de su libro “The pleasure in drawing” que el dibujar se trata de trazar (drawing out), lo que supone más un gesto que se extiende para ser mostrado que una imagen estática. Para Nancy, el dibujar es la apertura de la forma porque es gesto, potencia, posibilidad, fuerza (dynamis) que se realiza, se ejerce (energía). Gesto, proceso, acción y no artefacto. La acción de trazar sobre una superficie es la apertura, sin embargo, la

forma en esta ocasión no es solamente la forma representada en una superficie, sino también la forma generada por los movimientos de un sujeto que modifica esa superficie y consigue que sus movimientos dejen, en las superficies que tocan, rastros, marcas, huellas. Ante la apertura de las formas en cuanto figuras trazadas en las dos dimensiones de la superficie trazada (la formación de formas exteriores), existe otra apertura, la del cuerpo del sujeto que traza e interactúa con su ambiente mediante la acción de trazar.

Es decir, la apertura del dibujar no es la apertura de una forma sino en realidad la apertura de un cuerpo, de la forma de un cuerpo. La forma que se abre trazando no es la forma trazada, la que presenta un objeto existente o en formación, sino la forma del cuerpo que al trazar, al escribir, se extiende, se escribe, se presenta, se exterioriza. La forma de este cuerpo extraño, de límites desconocidos, es la primera forma que, haciendo, trazando, abre el intercambio entre el trazar y lo trazado. De esta manera la imagen trazada se relaciona siempre con un sujeto, pertenece a alguien, se subjetiviza ella misma en cuanto huella de alguien.



Figura 1. El cuerpo en el aparecer de la imagen. Taller Imprografika Junio 2016.

Por lo tanto hay un cuerpo que ex-cribe, o más correctamente se ex-cribe; que dentro de las grafías, las huellas, lo escrito, consigue sentir que existe. Estas grafías nos permiten tocar algo de ese cuerpo que nunca se puede tocar por completo, que nunca se ve en su totalidad, y que no para de sentir incluso cuando duerme. Un cuerpo que no está hecho exactamente de materia, sino que es conformado por sus movimientos, y posee una memoria extraña que no olvida nunca sus viejos traumas, siendo capaz de arrastrar y mostrar repentinamente las más escondidas imágenes; un cuerpo que no se puede concretar de forma precisa, y que sin duda encierra algo de misterio.

Mediante la grafía del dibujar se hace posible investigar la experiencia del aparecer de la obra de arte como una experiencia interior, emocional, parte de un proceso de conocer y conocerse. *“Esto es mi cuerpo, aserción muda, constante de mi mera presencia”* (Nancy, 2006:23). El cuerpo aparece así como medio en sí mismo, que se presenta en una especie de “relación polivalente con su entorno”, en la cual los límites entre lo natural, los medios y lo artificial no se distinguen. Trazando, el cuerpo

se presenta y se conoce como un medio; los productos de la acción se presentan como huellas autobiográficas, y otros aspectos suyos relacionados con la acción del dibujar se hacen patentes: resonancias, ecografías, tactos, movimientos, extrañamientos. En este sentido, las imágenes trazadas dejan de ser meros objetos y se vinculan con el proceso de su aparecer y con el cuerpo que las sacó a la luz.

Llegados aquí podríamos preguntarnos: ¿Cómo de un gesto abstracto, indefinido, emocional y subjetivo pasamos a las formas arquitectónicas? Una posible respuesta se contiene en la siguiente definición de Jean-Luc Nancy: *“El arte se trata de esto, de este surgimiento de formas que dan una posibilidad de un mundo, ahí donde el mundo de manera ordinaria y corriente se halla o bien limitado [...] o bien expuesto a una ausencia de significación [...] en estas condiciones. ¿A qué se abre el arte? A otras posibilidades de mundos”* (Nancy, 2014:24). Es decir, dar sentido, significar los signos sin significado es una situación del aparecer artístico, un aparecer distinto que por supuesto requiere elaboración. Y si alguien se pregunta cómo

es posible vincular el proceso proyectual -en el campo arquitectónico- con la lógica y el discurso sobre *“El concepto de la arbitrariedad en arquitectura”* (R. Moneo), o con otras aproximaciones -“Construir ficciones”, de Bregazzi, la respuesta tiene bastante que ver con el proceso de apertura de la forma que estamos mostrando. *“El reconocimiento de lo arbitrario como a priori consciente conllevaría por lo tanto la superación del fetiche como forma de alienación y el reconocimiento del primado objeto como ‘lo opuesto a aquello que yace’*” (Bregazzi, 2008:298).

Sin lugar

Dentro de esta tendencia como giro en la concepción en la concepción del dibujo del objeto hacia la acción, pero también hacia el hecho de que el dibujo y el dibujar son cada vez menos una disciplina relacionada con una técnica o un sistema de configuraciones que requiere una destreza y está conectado con un cierto tipo de producto, el filósofo Alain Badiou aporta la siguiente definición del dibujo, del acto de dibujar, presentada en el simposio celebrado en Tate Britain (2006), bajo el título *“With a Single Mark: The Models*

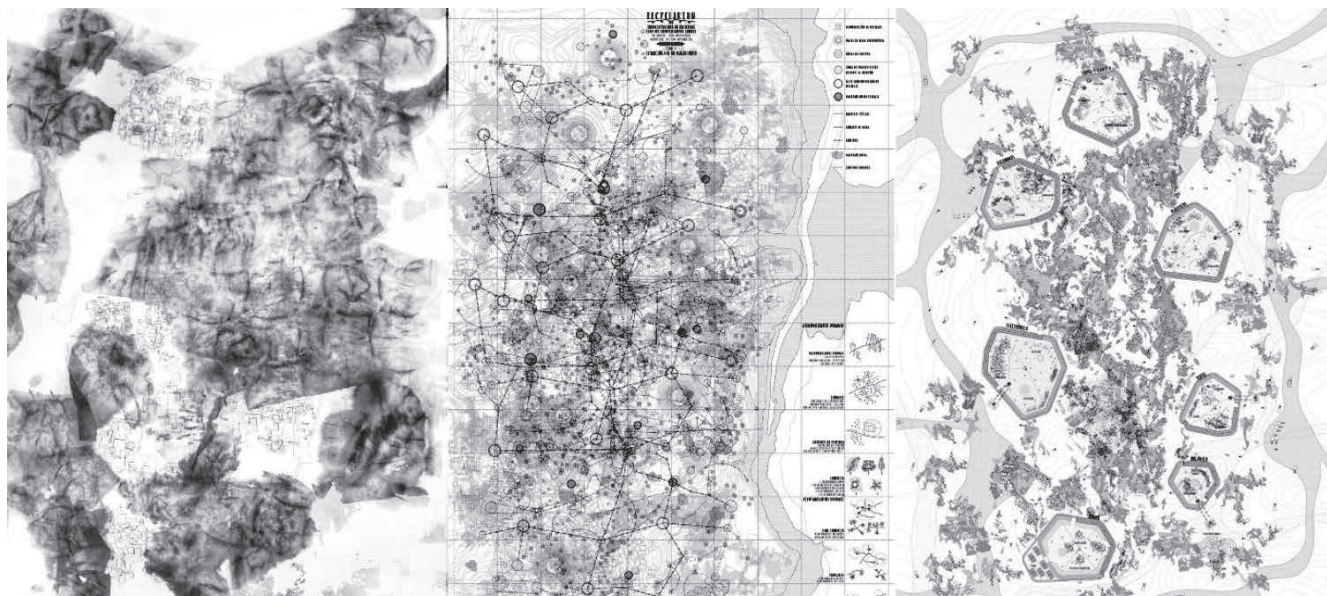


Figura 2. Natalia Vime Hernández-Sito, PFC, Infraestructura de reciclaje para los asentamientos Indios, ETSAM, UPM, proceso.



Figura 3. Alfonso Pérez López, Lugarización, 2014.

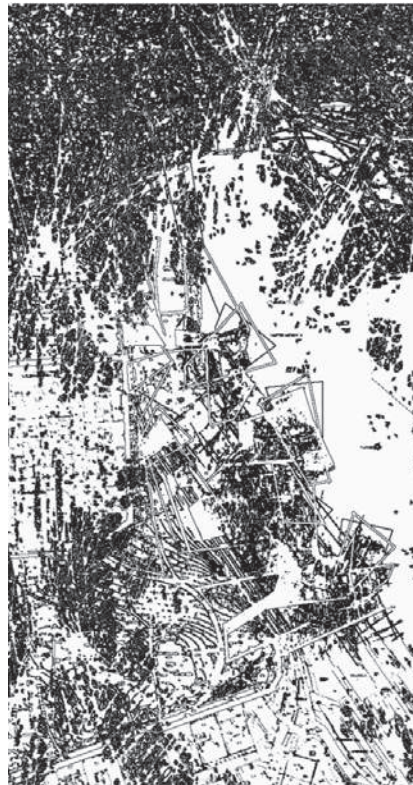


Figura 4. Anthe Kosma, Dibujar Resonancias, Taller Impropografika 2015.

and Practice of Drawing: “There is a Drawing when some trace without place creates as its places an empty surface” (Badiou, 2011:65).

Badiou, para describir el fenómeno de la aparición de los trazos como un acontecimiento sin lugar, utiliza los versos de Wallace Stevens “description without place”, “una descripción sin lugar”. Los trazos parecen procedentes de un no-lugar, o más bien de un lugar desconocido, ningún-lugar en particular, para crear un lugar mientras se colocan en una superficie vacía.

“Es una cosa artificial que existe. En su aparecer, en plena visibilidad. Todavía bastante cerca de nuestras vidas. Más intenso que otra vida actual pudiera ser” (Badiou, 2011:65).

El sin lugar, en este caso, tiene más que ver con la acción, con un acontecimiento que sucede ante nuestros ojos y se desvanece. El fenómeno del aparecer de la obra es una experiencia personal que sucede y se desvanece en seguida. La hoja blanca nunca es blanca, dice Deleuze citando a Bacon, así que en este sentido la hoja es un territorio en miniatura que se redibuja haciendo que algo que antes no pertenecía a este lugar suceda, considerando el dibujo como imagen relacionada con ese fenómeno de nacimiento y no como mero objeto o resultado.

Imagen antiocularcéntrica

“No puede ser temático, objeto representable [...] [es más] la narrativa, el espectáculo, o la representación de lo ciego, que, al convertirse en el asunto, que refleja esta imposibilidad, podría representar esta irrepresentatividad” (Derrida, 1993:41).

El acercamiento del dibujar a la acción, su parte invisible, su entendimiento como gesto y apertura de la forma, relacionan el dibujo con el cuerpo pero también con los demás sentidos. Contra la tradición, para la cual la visión era “el más noble de los sentidos”, que domina y guía la acción de configurar representando aproximaciones, se sitúa una tendencia anti-ocularcéntrica, que interpreta el pensamiento como sistema de nexos y aproximaciones en relación a un abordaje haptológico como base de los demás sentidos (Derrida, 2011:48). En su obra, Martin Jay colecciona referencias bibliográficas destacadas en el pensamiento francés anti-ocularcéntrico y, resumiéndolas, glosa las tendencias actuales del pensamiento francés contra la visión y la mirada desde arriba. Crítica que se encuentra a menudo en el campo arquitectónico y los modos de representación.

Así, lejos de lo visual, lo útil y lo representativo,

y más cerca del territorio del arte y la creación, de lo arbitrario de los procesos proyectuales arquitectónicos, el dibujar se convierte en medio de búsqueda, exploración e interpretación de uno mismo y del entorno mediante la estesis. El giro de la configuración e interpretación de los trazos hacia otros sentidos es a su vez una crítica a los prejuicios tradicionales ante lo que es un dibujo “bueno” o uno “malo”, buscando conectar el arte y sus expresiones con los sentidos que se refieren al sentir, a lo indecible o lo que no es fácil de verbalizar.

Preguntando “¿Y, si?”

En el campo arquitectónico nos referimos cada vez más al dibujo como dibujar-acción porque esta concepción permite acceder al proceso proyectual y hablar sobre cómo se proyecta. El dibujar se puede considerar una artesanía porque “se centra en patrones objetivos, en la cosa en sí misma” (Sennett, 2009:20). Sin embargo, como menciona Richard Sennett haciendo referencia al dibujo asistido por ordenador para comentar la relación entre máquina y cuerpo “[...] el problema es que necesitamos repetir, necesitamos un ritual que incluya repeticiones, pero este ritual debe ir cambiando y transformándose si queremos mejorar” (Sennett, 2009:33). El proceso creativo

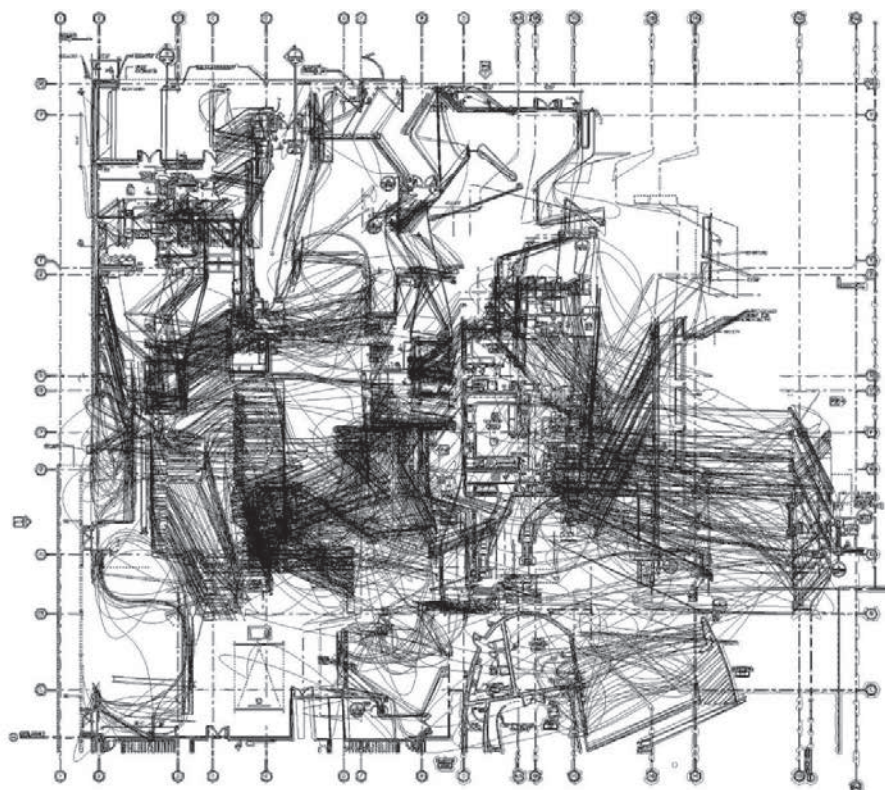


Figura 5. Alfonso Pérez López, diagrama, Grupo Imprográfika. 2016

no es una operación puramente mecánica y repetitiva que busca configurar algo relacionado con una realidad conocida (dibujo descriptivo), una utilidad y un uso determinados. Por eso, entre lo real y lo anticipado, la libertad en la creación y la libertad como “modificación” del “determinismo”, el dibujar como acción y exploración marcan el territorio gráfico como campo de exploración, como lugar del aparecer.

“Aquí la libertad se manifiesta pues como proyección o superación de lo que está simplemente dado en la experiencia actual, [...] Hay para decirlo de otra manera, un juego en relación con el suceso (real o anticipado) -que se apoya (¿o no?) en la idea más fundamental de lo posible en general” (Castoriadis, 2011:96-97). Es este posible, estas modificaciones entre lo dado y lo anticipado, lo que conforma el campo de la experimentación, mostrándose el dibujo cada vez menos como mera imagen y más como imagen en movimiento, un material plástico, fantasmático.

El dibujar no se dirige necesariamente a un resultado concreto, como acción invita más a investigar qué sucede a lo largo de las exploraciones gráficas que consisten en aperturas, en modos de abrir posibilidades. Como sugiere Linda Candy, el dibujar no se basa en artefactos o productos sino que se

enfocará hacia los modos de hacer, como una manera de explorar, como parte de una actitud que cuestiona, sobre el “What if” (y si) (Fallman, 2008). Se trata por lo tanto de una actitud que facilita la búsqueda de modos de romper estereotipos y evolucionar hacia nuevas tipologías arquitectónicas.

El centro de la acción del dibujar como una técnica no basada en reglas prefabricadas e impuestas se orienta hacia una técnica que considera la superficie trazada como un campo abierto para la exploración en la cual el sujeto organiza sus gestos libremente. En este sentido el dibujar como exploración gráfica sirve tanto para el nacimiento de configuraciones no-existentes como para el encuentro con uno mismo, configurando una especie de grafía autobiográfica. *“Dibujar es un constante rectificar [...] tantear abierto y ‘ciego’ que sólo se puede desarrollar por sucesivas aproximaciones, estimuladas por lo que el propio dibujar presenta en cada momento reflexivo (perceptivo) como tanteo configurado” (Seguí, 2003:9). Según este principio el dibujar se considera como una grafía, quizá la más común de todas, que no requiere ningún conocimiento previo y se manifiesta de manera espontánea cada vez que aparece una herramienta adecuada. Este principio, base del dibujar potencialmente igual*

y posible para todos, deja de estar relacionado con la destreza requerida en una disciplina técnica o académica, disociándola del tradicional concepto del “talento” de genios y maestros. Es entonces cuando su enfoque gira en torno a la actitud del sujeto en su enfrentamiento-participación en este juego de movimientos libres y arbitrarios (Kosma, 2014).

Fuera de las disciplinas

“El dibujo puede ser cualquier cosa que quieras que sea. Mejor que una disciplina con por la disciplina. Hoy en día nos gusta pensar que trabajamos en un ‘campo expandido’ del dibujar, aplicando la fenomenología, empujando hacia los límites, colonizando actividades como el map-making (mapeado) o la escritura diaria. Los aspectos más precisos de la técnica, sea el lápiz, el bolígrafo, el pincel, el software, o incluso la perspectiva, son menos importantes. Los estudiantes son libres de aprender sus propias ‘destrezas’ a su propio tiempo” (Pride, 2008:88).

Bajo este punto de vista, el dibujo deja de ser una herramienta académica, un símbolo de destreza (Pérez, 2014:32ss), para convertirse cada vez más en lenguaje común, medio de comunicación, medio de configurar deseos, de organizar planes, de proyectar. En el

texto informativo sobre la exposición “*What is drawing?*” (2013), del IMMA (Irish Museum of Modern Art) se menciona también la distancia con la concepción del dibujo como una disciplina, y las diferencias que surgen de ello. Entre algunas definiciones contemporáneas del dibujar pueden citarse algunas como fluido envolvente del medio y el sujeto -“*a fluid evolving medium and subject*”, pero también como un hacer de marcas -“*mark making*”, o como medio experimental -“*experimental medium*”- que no se halla al servicio de la pintura o la escultura. Según el mismo texto “*el dibujar es más bien una actividad que está mutando constantemente, que se adapta constantemente a nuevas formas, tecnologías emergentes y aptitudes conceptuales [...] el propósito del texto es colocar parámetros como una actividad multifacética e insistente límite ciego que no pertenece solamente a las artes visuales*” (Fay, 2013).

El dibujo fuera de las disciplinas se refiere también a una ruptura de las clasificaciones usuales entre un dibujo que “parece” o uno que “no parece”, ofreciendo un dibujar autónomo relacionado con un sujeto concreto, que posee una escritura y “habla” propias que traspasa las disciplinas. “Fuera de las disciplinas” también sitúa el dibujar en el terreno de un lenguaje común, en cuanto medio ideal para llevar a cabo proyectos interdisciplinarios, colectivos y comunes.

El dibujo contemporáneo no es la representación de un motivo externo, sino que parece más bien el desarrollo de un proceso totalmente inmerso en su propia acción. El dibujo aparece así más como el trazo fragmentado de un gesto que como resultado estático del mismo. El dibujar puro es la materia mediante la cual se consigue la visualización de lo invisible. Esta descripción se sitúa entre el estar y el parecer, o el aparecer; un nexo no puramente simbólico. El dibujo existe “*in its own seeming*”. No se parece a nada, no tiene relación con una referencia externa. Su semejanza y referencia no están relacionadas con un afuera sino con un adentro, como acontecimiento que se da en el sujeto que lo ha provocado. Se trata de un dibujar auto-referencial, siempre en relación a los movimientos y el estado del cuerpo que ha dado lugar a la aparición de tales trazos.

Epílogo para una apertura

El dibujar fuera de las disciplinas pasa de ser un asunto impersonal que obedece a órdenes y modos de trabajar concretos a ser un asunto personal e intransferible. La grafía del dibujar se presenta en este caso siempre dependiente de un cuerpo, de su estado y de la manera en que responde a los distintos estímulos. Los rasgos del dibujo que se presentan en este artículo buscan actualizar las definiciones del mismo pero también posicionarse frente a la manera “tradicional” o “clásica”, consuetudinaria, en la que aún hoy se interpretan los dibujos en el campo arquitectónico, donde a menudo el cuerpo y la persona que está detrás de los rastros gráficos son olvidados. Por el contrario, podemos concluir diciendo que los dibujos, las imágenes, así como probablemente todas las grafías, se refieren siempre a lo más sencillo: un cuerpo que intenta “hablar”, “liberarse” mediante las líneas, los trazos y estos signos ambiguos. Por lo tanto, a propósito de esta expresión que traspasa el campo arquitectónico o hace de la expresión arquitectónica un asunto personal y a la vez común, podríamos preguntarnos: ¿Es posible una política de la expresión que nos salve de la asfixia de la política de la representación?

Referencias bibliográficas

- Badiou, Alain.** Drawing, based on conference with title “With a Single Mark” in *lacanian ink* 28 (2006): 42-48. <http://lacan.com/symptom12/?p=65>
- Bregazzi, Daniel Mielgo.** *Construir ficciones: para una filosofía de la arquitectura*. Biblioteca Nueva, 2008, 298.
- Castoriadis, Cornelius.** *Historia y creación, textos filosóficos inéditos (1945-1967)*. México: México siglo xxi editores, 2011.
- Derrida, Jacques.** *Memories of the blind: the self-portrait and other ruins*. Trad. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. USA: The University of Chicago Press, 1993.
- Derrida, Jacques.** *El tocar, Jean Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- Jay, Martin.** *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.

- Kosma, Anthi.** “Proyectar dibujando: Una aproximación fenomenológica al estado naciente del proyecto. Un estudio entre dos culturas arquitectónicas.” PhD diss., Arquitectura, 2014.
- Nancy, Jean Luc.** *El arte hoy*. Prometeo Libros, Argentina, 2014.
- Nancy, Jean Luc.** *The pleasure in drawing*. Trans. Philip Armstrong. New York: Fordham University Press, 2013.
- Nancy, Jean Luc.** *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Trad. Daniel Alvaro. Argentina, La Cebra, 2010.
- Pride, James Faure Walker.** *Prejudice and the pencil, at the Writing on Drawing, Essays on Drawing Practice and Research*, Ed. Steve Garner. UK: NSEAD, 2008.
- Seguí, Javier de la Riva.** *Dibujar Proyectar I, II-LVII*. Madrid: Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2003.
- Sennett, Richard.** *El artesano*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Sennett, Richard.** *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo*. Trans. Zoraida de Torres Burgos. Madrid: Katz, 2013.
- Stout, Katharine.** *Contemporary Drawing from the 1960s to Now*. Tate Publishing, 2014.

Artículos

- Daniel Fallman,** “The interaction design research triangle of design practice, design studies, and design exploration”, *MIT Design Issues* 24, No 3 (Summer 2008): 4-18. <http://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/desi.2008.24.3.4>
- Brian Fay,** “What is drawing?” in the series *Materials and Methodologie*, trad. mfa (Ireland: IMMA, 2013), 11. <http://www.imma.ie/en/downloads/whatisdrawing2013.pdf>
- Pérez, Irma Arribas.** “Cuestionar como mecanismo de desplazamiento”. *Hipo* 2, 2014: 32-43. <http://www.hipo-tesis.eu/fscommand/hipo2/arribas.pdf>



Dibujo de Alejandro de la Sota.

LAS MANOS DEL ARQUITECTO: APROXIMACIONES AL PENSAMIENTO FÍSICO EN LA ARQUITECTURA

Architect's hands: Approaching to physical thought in architecture

Virginia Arnet
Universidad Mayor
virginiaarnetcallealta@gmail.com

Resumen

Todo proceso de proyectar en arquitectura es parte fundamental del ejercicio de pensar con las manos y plantear soluciones espaciales donde el dibujo y la indagación plástica, como elementos vinculantes entre pensamiento y materialidad, actúan como componentes indispensables para el proceso de búsqueda y establecen diversas fórmulas a partir de las cuales se concretan las ideas en arquitectura. Por lo tanto, la tétrada mente-mano-lápiz-papel, es fundamental en el desarrollo imaginativo. El presente artículo tratará de refutar la conceptualización tradicional de reflexionar-proyectar, basándose en los distintos casos sucedidos a lo largo de la historia, donde se evidencia que el oficio del arquitecto establece los vínculos necesarios entre ideas y materia que configuran las formas arquitectónicas de manera compleja. Es por ello que resulta tan emocionante hablar de las manos del arquitecto como elementos que piensan más que como instrumentos de acción. En este sentido, el dibujo y la modelación deben dejar de ser meras representaciones gráficas para convertirse en herramientas de búsqueda de soluciones arquitectónicas que sean capaces de resolver los múltiples problemas que surgen en el proceso creativo.

Palabras clave: Pensamiento, mano, arquitectura.

Abstract

Every design process in architecture is an essential part of the exercise of thinking with your hands and raising spatial solutions. In this case, drawing and plastic inquiry, as binding elements between thought and materiality, act as essential components of the search process; and also they establish various formulas from which the ideas in architecture are realized. Therefore, the tetrad mind-hand-pencil-paper, is essential in imaginative development. Architect's hands establish the necessary links between ideas and matter that set up the architectural forms in complex ways. It is why is so exciting to mention the hands of the architect as thinking elements more than instruments of action. In this sense, drawing and modelling stop being mere graphic representation in order to become search tools of architectural solutions that solve the many problems that arise in the creative process.

Recibido: 15/09/2016
Aceptado: 23/01/2017

Keywords: Thought, hand, architecture.

Introducción

Cuando uno es joven y de mente estrecha quiere que el texto y el dibujo concreten una idea preconcebida, quiere dar a la idea una forma instantánea y precisa. Pero gracias a una capacidad creciente de tolerar la incertidumbre, la vaguedad y la falta de definición y precisión, uno aprende gradualmente la habilidad de cooperar con el trabajo propio y permitir que este haga sus sugerencias y tome sus giros y movimientos inesperados. En lugar de imponer una idea, el proceso de pensamiento se torna en un acto de espera, de escucha, de colaboración y de diálogo. El trabajo se convierte en un viaje que puede llevarte a lugares y continentes que nunca has visitado antes, o de cuya existencia no sabías antes de haberte dejado guiar por el trabajo de tu mano, de tu imaginación y de tu propia actitud combinada de vacilación y curiosidad. (Pallasmaa, 2015: 125)

La ruptura con la estandarización industrializada

Ya en el siglo XIX, William Morris, denunciaba la implantación forzosa de un mundo artificial que se alejaba de su ideal artesanal para aproximarse a un entorno constituido por una serie de elementos homogéneos creados en cadena que avivaban la falacia de todo proceso creativo. Junto a él, John Ruskin, abogaba por una vuelta al origen, donde el arquitecto tuviese un papel fundamental en el desarrollo de las ideas, construyéndolas e incorporándoles la componente subjetiva que es capaz de emocionar a todo ser humano que la contemple. De esta manera, se evidencia la pérdida de identidad y de emoción que la industrialización estaba provocando en toda obra arquitectónica.

Sin embargo, este punto de inflexión que en principio pudiera parecer un momento aislado de la historia, se sucede de manera cíclica a lo largo de los años, llegándose a reinterpretar con la Bauhaus de Walter Gropius, donde el carácter artesanal y artístico de la concepción del dibujo y su enseñanza, asociada a otras disciplinas, es una variable



Figura 1. Esbozo perspectivo de la Casa Vieira de Castro (Siza, 2003: 34).

constante en la formación de los estudiantes de arquitectura¹. En la actualidad muchos de los planteamientos de la Bauhaus son entendidos como utópicos; sin embargo, podemos afirmar que el principal objetivo era enseñar a través del conocimiento, por medio de la asociación de tres miradas fundamentales: el mundo de las ideas, el mundo de las imágenes y el mundo de los sentidos.

Las capacidades infinitas del quehacer arquitectónico

La configuración del imaginario personal a través de la formación, la educación y las vivencias, modela el primero de estos mundos, el de las ideas. La forma inmediata de comunicación de este imaginario interior con el mundo exterior es el lenguaje tradicional; sin embargo, la representación gráfica en 2D o 3D (el mundo de las imágenes) es, para la disciplina arquitectónica, el canal indispensable de comunicación.

Las manos del arquitecto tienen la capacidad de sintetizar estos tres mundos a través de dibujos o maquetas que trabajan a la inversa que el resto de los seres humanos para controlar el entorno que transforman. Como explica Alberto Campo Baeza (2010), pensar con las manos y dibujar con la cabeza. La expresión gráfica se convierte, de este modo, en el lenguaje natural de los arquitectos, quienes hablan con las manos. De modo que como la acción de pensar es un hecho dinámico y los arquitectos 'piensan con las manos', el proceso de esbozar también está cargado de movimiento, donde las ideas fluyen, se transforman y se dibujan en un proceso creativo enérgico, versátil y constante. Además, la arquitectura es siempre una materia concreta; no es abstracta, sino concreta. Un proyecto sobre el papel no es arquitectura, sino únicamente una representación más o menos defectuosa de lo que es la arquitectura, comparable con las notas musicales. La música precisa de

¹ László Moholy-Nagy con su curso introductorio en la Bauhaus, incluye por primera vez el concepto de 'Enseñanza Táctil', donde el estudiante de arquitectura ha de experimentar de manera autónoma la importancia de la experimentación material a través del sentido del tacto. En la actualidad, este pensamiento está presente en numerosas Escuelas de Arquitectura, donde los docentes guían a los alumnos de primer año por una exploración autodidacta y multidisciplinaria de la dupla forma-materia a través de vaciados de distintos orígenes materiales.



Figura 2. Dibujo a tinta y técnica mixta del Teatro de la Ciencia (Braghiery, 1991, p. 100).

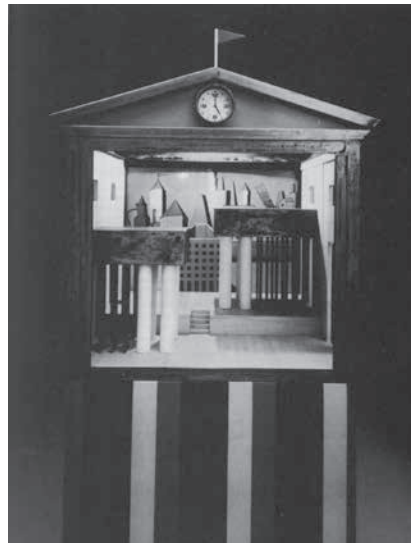


Figura 3. La maqueta del Teatro de la Ciencia (Braghiery, 1991, p. 101).

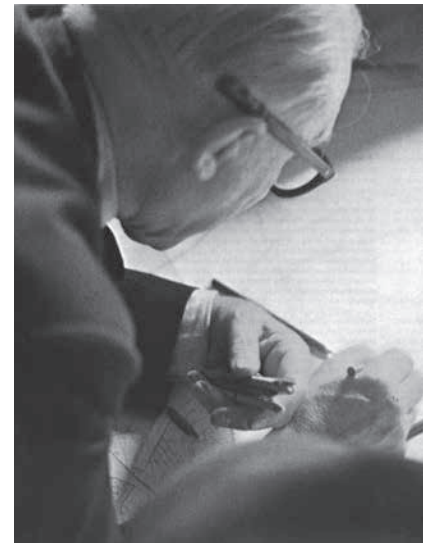


Figura 4. Le Corbusier dibujando con sus lápices de colores (Boesiger, 1999, p. 9)

su ejecución. La arquitectura necesita ser ejecutada. Luego surge el cuerpo, que es siempre algo sensorial. (Zumthor, 2014: 66).

Por lo tanto, el tercero de esos mundos (el de los sentidos) es el que ayuda a la formación concreta de la idea a partir de las percepciones individuales e íntimas del arquitecto.

Identidades, al fin, encontradas

La presencia del dibujo como recurso plástico se convierte en una herramienta imprescindible; sin embargo, no todos los bocetos presentan las mismas características y, simultáneamente, son capaces de identificar a su autor mediante los atributos del grafismo. Los dibujos exhiben la eficiencia proyectual y expresiva de los arquitectos, pudiendo distinguir los apuntes de Frank Gehry de los de Óscar Niemeyer, las acuarelas de RCR de las de Steven Holl, los diagramas de Rob Krier de los de Kevin Lynch, los dibujos de Frank Lloyd Wright de los de Aldo Rossi, entre otros.

Cada uno crea una identidad plástica que los enlaza, de manera indisoluble, a las ideas que han transgredido los límites del papel para materializarse en una arquitectura propia e identitaria, que responden a factores intangibles que determinan el proceso creativo.

De este modo, podemos identificar los dibujos de Álvaro Siza (Figura 1) por utilizar pocas líneas para transmitir la esencia de su pensamiento. Sin embargo, esta austeridad que caracteriza su grafismo no radica en un pensamiento personal, sino que se nutre de la naturaleza de los dibujos de su fallecida

esposa, Maria Antónia Siza, incluyendo el mundo de los sentidos, del anhelo del amor perdido. Ella representaba a las personas de manera sobria, con un trazo templado, que el arquitecto ha reinterpretado de manera personal y plasma en todos sus bosquejos de manera inconfundible.

El grafismo Aldo Rossi, por otra parte, se singulariza por la utilización de una geometría pura para sustentar el análisis y la composición de formas, donde geometría y cotidianeidad (sus famosas cafeteras) conviven y son representadas con la misma jerarquía en sus dibujos y maquetas (Figuras 2 y 3). Cubos, prismas, conos y cilindros (formas primarias) configuran sus espacios arquitectónicos de forma nítida, simple y clara, trascendiendo las barreras de lo disciplinar para aproximarse, a través de sus dibujos, al mundo de las ideas con una creatividad y complejidad abstracta que culmina con la materialización de líneas simples.

La idea representada, dibujada, tiene la responsabilidad de traducir a experiencias espaciales, los deseos del autor. Cada boceto contiene infinidad de ideas volcadas en un proyecto arquitectónico concreto, como sucede con Siza (Figura 1) y su dibujo, donde el ser humano camina anhelando la paz y la tranquilidad que el retiro agreste atlántico le ofrece; en este caso, no sólo el detalle de la forma arquitectónica es relevante, sino que el arquitecto, a través de esa 'mano que piensa' nos introduce en su imaginación ofreciendo una perspectiva donde lo predominante es el paisaje e intensificando al máximo la experiencia, el disfrute del recorrido anhelado.

"Al concebir una obra arquitectónica se utiliza el dibujo como herramienta básica en el proceso de ideación y como medio de comunicación a terceros, simulando con él la realidad todavía no construida" (Yanes & Domínguez, 2006: 93). Cada esbozo es susceptible de ser reinterpretado bajo un nuevo prisma cuando entra como materia de diálogo con nuevas perspectivas sobre la temática trabajada.

Las manos son la mejor herramienta que tienen los arquitectos para indagar en el profundo mundo de las ideas; son las que proporcionan libertad física, mental y formal. En este concepto, radica la importancia de los primeros bocetos que, con un contenido tácito que muestra los aspectos esenciales del proyecto, configuran el detonante del resultado final.

Muchos son los arquitectos, que como Le Corbusier (Figura 4), incluyen la acción de sus propias manos en las fotografías del proceso del proyecto arquitectónico. En este caso, las manos se infiltran en el dibujo para mostrar la importancia del acto de dibujar, para enseñarnos desde un prisma diferente todas las variables que convergen en el proceso de proyectar. Además de la técnica (lápiz, papel, perspectivas,...), la inocencia es uno de los factores que permiten superar la barrera de lo establecido (pensar con la cabeza), para generar algo diferente, más adecuado a la creatividad de la disciplina arquitectónica.

La imposibilidad de filosofar la arquitectura

En este sentido, Heidegger (2005 [1982])

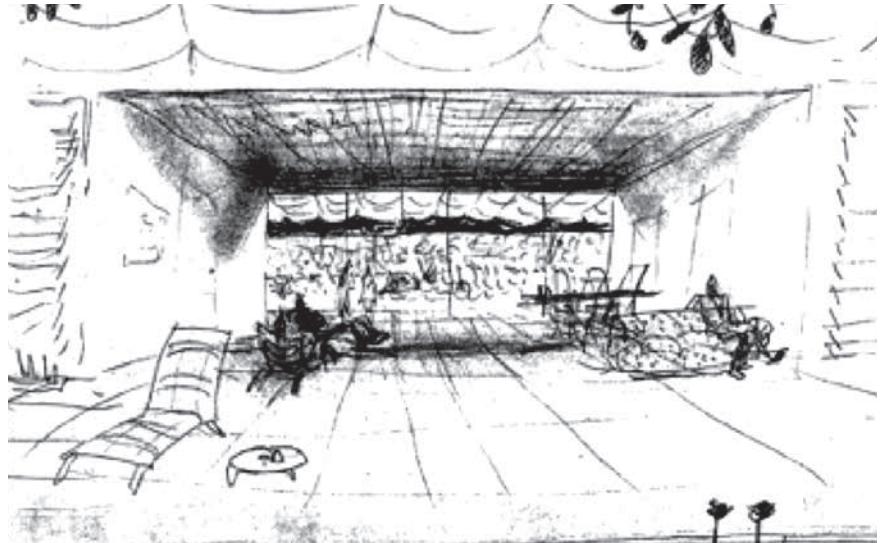


Figura 5. Dibujo de Alejandro de la Sota para la urbanización en Alcudia (Ábalos, 2000: 168).

establece una relación indisoluble entre *pragma* y *praxis* (objeto y acción). El ser humano, y por ende el arquitecto, actúa a través de sus manos para generar estas acciones. “El hombre no ‘tiene’ manos, sino que la mano posee la esencia del hombre, porque la palabra, como el ámbito esencial de la mano, es el fundamento esencial del hombre. La palabra, como lo que es inscrito y lo que se muestra a la mirada, es la palabra escrita, es decir, la escritura” (Heidegger, 2005 [1982]: 105).

La mano, es un tema reiterativo en las indagaciones de Heidegger (2005 [1997]) sobre el existencialismo y la forma de pensar el mundo, ya que, según él, los seres humanos no saben pensar. Por lo tanto, desde la filosofía se deben plantear las formas de aprendizaje de lo desconocido. “Quizá pensar puede compararse simplemente con algo así como construir un armario” (Heidegger, 2005 [1997]: 78). Metáfora reiterativa utilizada por Heidegger², donde la similitud planteada radica en la importancia de la mano como sistema de oficio (*Handwerk*), no como elemento externo sino como componente esencial de transmisión de pensamiento a pesar de que el autor exprese con exactitud que “ello no quiere decir que se piense con las manos” (Derrida, 1985: 20). Además, Heidegger realiza otra distinción entre el *Odós* (camino) y el *Methodos* (método), por lo que puede plantearse que las manos se asocian al primero de estos términos convirtiéndose en el canal de comunicación de pensamiento, no en el resultado de éstas. De acuerdo a estos

términos, las manos piensan y hablan; “la esencia de la mano nunca puede determinarse o explicarse por el hecho de ser un órgano que puede agarrar [...]. Cada movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos lleva consigo el elemento del pensamiento, cada porte se soporta dentro de este elemento” (Heidegger, 2005 [1997]: 78).

No obstante, debe establecerse una separación notable entre la filosofía y la arquitectura, ya que, como afirma Juan Antonio Ramírez, profesor de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, “los lenguajes son intransferibles” (Ramírez, 1992: 222) y además, “¿qué monstruosa deformación del entendimiento permite identificar un sistema filosófico con una serie de complejos volúmenes desplegándose en el espacio?” (Ramírez, 1992: 222). Por lo tanto, esto complementa el hecho de que la arquitectura tiene sus propios modos de pensamientos, a través del control de las formas, la luz, la naturaleza, el exterior, ... Todo proyecto arquitectónico articula la relación existente entre la conciencia, el mundo de las ideas, y el habitante a través de una auténtica externalización de nuestra mente para conseguir el mejor resultado proyectual para habitar lo construido.

Fugacidades tecnológicas: apreciaciones de un *software* reducido

Sin embargo, la inclusión de las nuevas tecnologías en el proceso creativo de la arquitectura, nos ha alejado de la idea primitiva de ‘pensar con las manos’ y la

² Véase también al respecto: Derrida, J. (1985). La mano de Heidegger (Geschlecht II). Nombres: Revista de Filosofía, XXI (26), pp. 37,38. noviembre 2012].

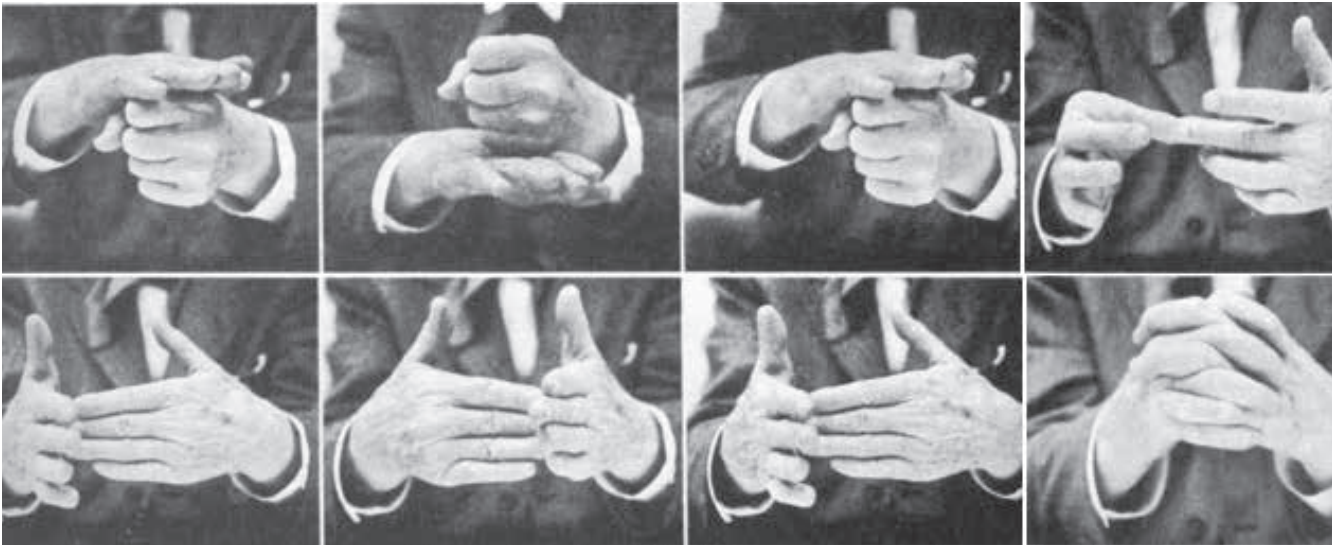


Figura 6. Frank Lloyd Wright explicando conceptos arquitectónicos con sus manos (Wright, 1979: 17-18).

máquina, como elemento extraño a nuestro cuerpo, se ha introducido como un parásito en el mundo de las ideas. Es evidente que los avances tecnológicos, dominados por el computador, han permeado el mundo íntimo del pensamiento modificando los modos de trabajar y el oficio del dibujo. La inclusión de *softwares* especializados y máquinas de impresión, mejoran los tiempos de producción de pensamiento pero, no obstante, distancian la relación mente-mano a través del lápiz tan necesaria para el ejercicio de la arquitectura. No obstante, la máquina contemporánea en todas sus variables posibles, no debe ser entendida como herramienta del proceso de creación sino, más bien, como utensilio de representación arquitectónica, donde el mundo de las imágenes se abre paso aplastando el de las ideas y los sentidos.

La discusión al respecto del manejo de *softwares* y máquinas contemporáneas en la creación de proyectación arquitectónica es punta de lanza en el debate de representación gráfica del siglo XXI, ya que si bien presenta aspectos positivos (reduce los tiempos de representación de manera abismal con las herramientas tradicionales), pierde la componente subjetiva apareciendo un mundo de imágenes dominante sobre la imaginación y los aspectos intangibles de una obra arquitectónica.

El diseño arquitectónico, a pesar de haber sido invadido, por el mundo tecnológico, aún reconoce la importancia del dibujo como instrumento dinámico y expresivo de las ideas. En este sentido, cabe destacar el boceto realizado por Alejandro de la Sota

(Figura 5) para la urbanización de viviendas en Alcudia (Mallorca), donde el lápiz traza líneas atractivas que enmarcan un entorno seductor donde habitar, proporcionando una visión clara y concisa del diseño arquitectónico pero, simultáneamente, transfiriendo silencio, calma y paz. Introduce un nuevo recurso, lo intangible, invitando a la percepción e interpretación personal de las líneas gráficas.

La técnica no es antagonista de lo espiritual. Es una de sus formas agudas; la del lado de lo absoluto del razonamiento, de las deducciones lógicas, y de las fatalidades matemáticas y geométricas. Lo espiritual ocupa una posición más ajena a los hechos, las experiencias o las materias. Se sitúa por el juicio, la apreciación, la medida "en relación a" (en relación a nosotros mismos, a lo humano, más cerca de la conciencia. Entre estos dos polos se mueve naturalmente la vida, en la continuidad. En la contigüedad, en la secuencia, en el contacto y no en la ruptura: en la armonía y no en la oposición. (Le Corbusier, 1959: 32).

La dimensión perceptiva, el mundo de los sentidos, se encuentra con una experiencia donde las emociones son el resultado de la mezcla de lo propio (el mundo de las ideas) y lo ajeno (el mundo de las imágenes). El oficio de las manos del arquitecto, comprende todo aquello que somos capaces de observar, pero también aquello que podemos imaginar.

El espacio tangible afecta a nuestra sensibilidad y, por tanto, todo lo que concluye en ella debe ser considerado. Como indicaba Heidegger, esta realidad se alcanza a través de la mano en el momento en el que ésta realiza un

movimiento, un trabajo, una obra, un dibujo. Por ello, la nueva especialidad del siglo XXI ha de retomar el origen del pensamiento, de las ideas, de las manos. Una vuelta a las manos para explicar procesos en arquitectura, como lo hiciera Frank Lloyd Wright (1958) en la secuencia de fotos que se presentan (Figura 6).

Las mentes de los arquitectos inventan espacios; sus manos piensan, describen, proyectan, inventan y construyen lugares. Todos los momentos del proceso de ideación se contextualizan en la organización y relación de estos lugares, donde los aspectos intangibles (el mundo de los sentidos) entran en juego para profundizar en la realidad que se está construyendo. De este modo, este nuevo lugar queda estrechamente vinculado al desarrollo de reflexión donde la subjetividad y la materialización dan forma al espacio circundante. El resultado de este proceso donde idea, imagen y sentido convergen para generar un elemento formal y tangible, se muestra como un bucle interminable donde la forma estética aparece de forma reiterativa como resultado del vínculo mente-mano a través de la materialidad. Por lo tanto, la utilización del material como indagación proyectual se convierte en un paso esencial para la completa comprensión del objeto arquitectónico haciendo visibles formas complejas ocultas a la simple percepción. Podríamos afirmar que el dibujo es un vigilante de las fronteras definidas mediante trazos sugerentes y el modelado un medio para la comunicación de éstas.

"Ese empleo del material parece enraizado en el saber ancestral del hombre, y libera, un

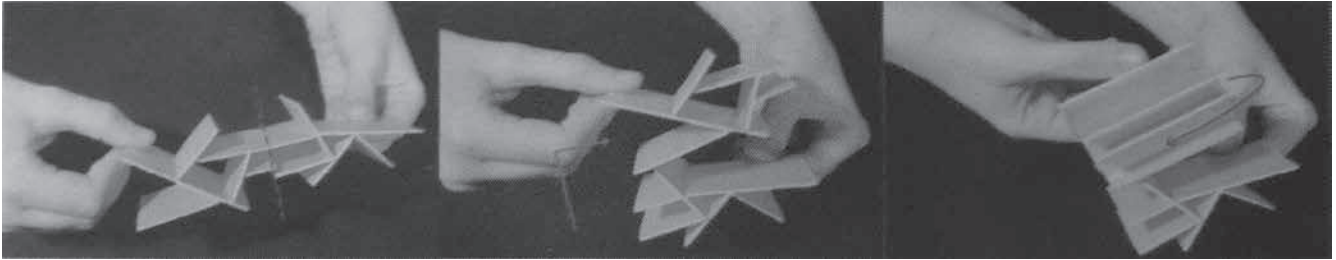


Figura 7. Posibilidades que ofrece un material (Márquez & Levene, 2006: 234).

al mismo tiempo, aquello que constituye propiamente la esencia de esos materiales, carente de cualquier significación culturalmente mediatizada” (Zumthor, 2014: 8-10). Además de esto, trabajar un proyecto arquitectónico desde la materia ofrece la oportunidad de establecer un primer contacto con la complejidad del proyecto construido y entender mediante la experimentación-manipulación su origen, formación o funcionamiento. Por tanto, abordar la arquitectura desde la generación de piezas a partir de las infinitas posibilidades que ofrece la materialidad (Figura 7) para construir formas arquitectónicas y espacios habitables, permite incorporar el trabajo de las manos, el acercamiento táctil al proyecto de arquitectura, como agente discriminatorio en el proceso creativo.

Conclusiones al oficio del dibujo

Las manos del arquitecto ponen de manifiesto una escena paradigmática donde toda manifestación actúa de manera cíclica donde cada nuevo ciclo entra en acción cargado de interrogaciones que ellas mismas han de resolver mediante la experimentación táctil. ‘Pensar con las manos’, y no con la cabeza, aumenta nuestra capacidad de análisis y comprensión, impulsa el proceso imaginativo-creativo y profundiza en la esencia de las ideas y los sentidos para crear imágenes atractivas.

La indagación proyectual es el resultado de un cúmulo de experiencias externas, adquiridas a lo largo de los años, que confluyen al unísono en un momento determinado a las que el arquitecto logra dar forma a través de sus manos, como se mostraba en la cita inicial de este texto. Asimismo, “la arquitectura siempre aparecerá como arquitectura, y como dice Derrida, siempre «significará»” (Zaera Polo, 1997: 8). Es la búsqueda de este significado la que los arquitectos realizan a través de sus manos, escudriñando un orden reflexivo de

las referencias adquiridas para configurar una nueva cosmovisión del espacio arquitectónico que obedece de manera crucial al mundo de las ideas.

Todo esto permite concluir, por tanto, que el dibujo y el modelado de formas a través de la abstracción de conceptos arquitectónicos, se convierten en instrumentos esenciales en el mundo de la arquitectura, ya que presentan infinidad de ventajas durante el proceso de pensamiento, tanto por su capacidad cambiante como por su manera de realización intuitiva y personal, que permiten visualizar nuestras ideas y, sometiéndolas a ciclos constantes de cambios, hacerlas evolucionar hacia formas construibles.

Referencias bibliográficas

- Ábalos, I. (2000). *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Boesiger, W. (Ed.) (1999). *Le Corbusier. Oeuvre complète 1965-1969*. Les dernières Oeuvres, volumen 8. Basel: Birkhäuser Publisher.
- Braghiev, G. (1991). *Aldo Rossi. Obras y Proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Campo Baeza, A. (2010). *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Nobuko.
- Derrida, J. (1985). La mano de Heidegger (Geschlecht II). *Nombres: Revista de Filosofía*, XXI (26), pp. 7-50. [Traducción de Marcela Rivera Hutinel, noviembre 2012]
- Heidegger, M. (2005). *Parménides*. Madrid: Akal. [1ª edición 1982]
- Heidegger, M. (2005). *¿Qué significa pensar? (1951-1952)*. Madrid: Trotta. [1ª edición 1997]
- Le Corbusier (1959). *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Márquez, F. & Levene, R. (Ed.) (2006). OMA [I] 1996-2006. *Revista El Croquis*, (131/132).
- Pallasmaa, J. (2015). *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ramírez, J.A. (1992). *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: Ed. Visor.

Siza, A. (2003). *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores.

Wright, F. L. (1958). *El Futuro de la Arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.

Yanes, M. D. & Domínguez, E. R. (2006). *Dibujo a mano alzada para arquitectos*. Barcelona: Parramón Ediciones.

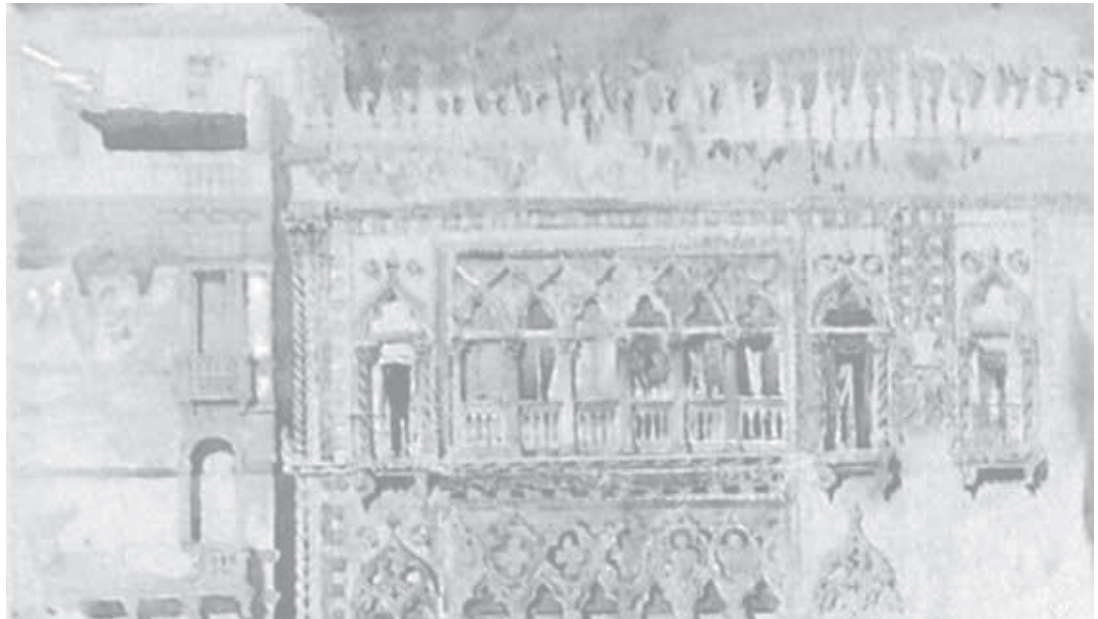
Zaera Polo, A. (1997). Una conversación con Peter Eisenman. *Revista El Croquis*, (83).

Zumthor, P. (2014). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

INTERACCIONES ARQUITECTÓNICAS RECURRENTES EN LA SIMBIOSIS DIBUJO-FOTOGRAFÍA

Recurring architectural interactions in the drawing-photography symbiosis

Gonzalo Muñoz. McGill University | gonzalomunozv@gmail.com
Roberto Goycolea. Universidad de Alcalá | roberto.goycolea@uah.es



J. Ruskin, La Casa d'oro, 1845. (detalle).

Resumen

En general, pero especialmente en el ámbito de la arquitectura, dibujo y fotografía son dos sistemas de representación íntimamente relacionados, desde la aparición de esta última en la primera mitad del siglo XIX. Desde entonces, las técnicas, los soportes y el papel asignado a cada uno en la “representación” de lo real, así como la relación entre ambas, han experimentado desde entonces cambios sustanciales. Este ensayo propone una revisión sucinta de lo sucedido con esta relación tripartita –dibujo, fotografía, arquitectura– en los primeros tiempos de la fotografía –cuando ambas técnicas interactuaban para obtener expresiones inéditas– y en la situación actual –cuando gracias o, debido, a las nuevas tecnologías de generación de imágenes digitales, se está volviendo a experimentar una simbiosis entre dibujo y fotografía, pero desde una realidad y con unos objetivos diferentes. Fenómeno que está influyendo en el hacer arquitectónico, de la configuración del proyecto a su difusión y enseñanza.

Palabras clave: Dibujos, fotografía, arquitectura.

Abstract

Drawing and photography are two deeply linked representational systems since the emergence of this latter in the nineteenth century. The procedures, supports, and assigned roles each one has in the “representation” of the real have experienced substantial changes since back then. This essay proposes a brief review of the accounts in relation to the first days of photography and the current situation, wherein a return to the symbiosis between drawing and photography is again being experienced, but now from a different reality.

Recibido: 06/10/2016
Aceptado: 31/01/2017

Keywords: Drawings, photography, architecture.



Figura 1. "Como transformar imagen a dibujo carboncillo con Photoshop", 2013.



Figura 2. Frank Gehry. Croquis inicial de edificio UTS, Sidney, 2015.

En ámbitos educativos distantes, los autores del artículo constatan un aumento en el número de estudiantes que entregan como "dibujos" fotografías tratadas con programas informáticos para lograr tal acabado. No nos referimos a manipulaciones para lograr algún efecto expresivo o hacer un collage explicativo sino a una transformación gráfica automática y predefinida. Desde una perspectiva académica es, sin duda, un proceder perverso porque quien "dibuja" a golpe de ratón elimina las funciones formativas del dibujar: no desarrolla habilidades, no educa la mirada ni la memoria, etc. Pero aunque esto es clave, lo que aquí nos interesa son los aspectos conceptuales de la situación descrita.

Probablemente sin saberlo, quien hoy transforma una fotografía en dibujo renueva un procedimiento habitual en los albores de la fotografía, cuando daguerrotipos y calotipos comenzaron a usarse como base para realizar dibujos, pinturas o grabados, incluyendo a los muchos arquitectos que emplearon este procedimiento para documentar/difundir obras propias o históricas. En todo caso, por más que los resultados formales puedan asimilarse, estos dibujos automáticos configuran un escenario conceptual e instrumentalmente en gran medida inédito, (Figura 1).

Reflexionar sobre los significados y consecuencias que tienen las mencionadas interacciones entre dibujo y fotografía es el objetivo de este artículo. Más en concreto, nos interesa profundizar en el papel de la fotografía como "asistente" del dibujo; en las diferencias que supone fotografiar o dibujar en cuanto registro de imágenes; en el valor social dado a estas representaciones. Temas que llevan a formular muchas preguntas disciplinares, incluso filosóficas, sobre las que es difícil obtener respuestas concluyentes.

Para poder desarrollar estas ideas, es oportuno recordar las tres grandes maneras en que se ha utilizado el dibujo en la arquitectura:

a. El dibujo como mediador de ideas o producto gráfico donde desembocan y toman forma las imágenes surgidas del proceso creativo. En palabras de Sue Gussow (2008:19): "El dibujo es pensamiento extendido a través de las yemas de los dedos". Proceder gráfico donde se pasa de un estado abstracto a uno bidimensional, de un estado mental indefinido a uno de concreción progresiva. Dibujos que pueden surgir tanto de una realidad experimentada como los "paisajes interiores" de los que hablaba Esteban Vicente, (Figura 2).

b. El dibujo como documento o búsqueda de una representación fiel de lo observado (obra, paisaje) o de lo que se observará (idea, proyecto). Registros gráficos plasmados mediante códigos plásticos (escalas, tonos, profundidad) que permiten identificarlos con realidades conocidas. Su acabado varía desde imágenes que buscan reflejar fielmente una realidad concreta a una sucinta evocación de la misma. Pero en todos los casos, la mirada está puesta en la apariencia sensible de las cosas, (Figura 3).

c. El dibujo como expresión u obra gráfica que plasma percepciones o experiencias particulares sobre una idea, obra o situación. Su uso arquitectónico es diverso, pero siempre como resultado de una aproximación subjetiva, individual, tanto en lo referido al uso de los conceptos como de las técnicas gráficas. (Figura 4)

Instrumentalmente, en todos estos dibujos la acción fundamental ha sido la realizada por un trazador sobre soporte. Conceptualmente,

la memoria visual, el relato y la imaginación han sido los *auxiliares* históricos de estos dibujos, lo que a menudo llevó a cuestionar su objetividad como representación de la realidad. Algo que, según se entendió, solucionaba la fotografía, donde la veracidad de lo representado no surgía de la mirada personal ni la habilidad artística sino de las posibilidades técnicas otorgadas por los avances científicos.

La fotografía como asistente del dibujo

La producción de imágenes fotográficas permitió soslayar el trabajo arduo, minucioso y técnicamente exigente del dibujo. De pronto, sin esfuerzo ni habilidades especiales, fue posible fijar la luz sobre unas superficies que, tratadas sintéticamente, permitían reproducir sobre papel lo capturado por un *ojo mecánico*. Sin duda, una innovación trascendente.

El cambio, sin embargo, no fue inmediato. Aunque las primeras fotografías ofrecían un grado de verosimilitud sin precedentes, no quitaron terreno a la pintura, dibujos o grabados en la representación de la realidad. El resultado del laborioso proceso de plasmar en el papel los daguerrotipos fue visto como un producto que permitía volver a ver (*re-ver*) escenas ya observadas y capturadas gráficamente, es decir, un instrumento para corroborar, corregir o sumar información. Sólo cuando la maniobrabilidad del aparato mecánico y de la reproducción de sus imágenes fue técnica y económicamente accesible, se asignaría a la fotografía la tarea de representar el mundo. Paulatinamente, las habilidades de un buen dibujante, incluyendo su tiempo y disposición, fueron reemplazadas por el quehacer técnico de un fotógrafo que podía inmortalizar cualquier



Figura 3. Giovanni Battista Piranesi (1720-80), Vedute del Tempio Detto della Concordia.

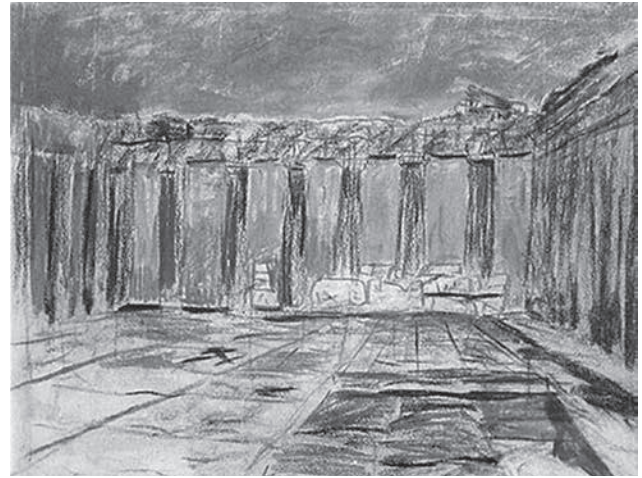


Figura 4. L. Kahn, Interior del Partenón, 1951.
Fuente: Frieze. Online. <https://frieze.com/article/louis-kahn> (acceso Octubre 6, 2016).

vista con su cámara. El *dibujo* entendido como *documento* comenzaría a tener en la fotografía un competidor que terminaría por eclipsarlo, cuestionando su razón de ser.

Prueba de lo comentado, es que las primeras fotografías impresas fueron daguerrotipos sometidos a un proceso tradicional de grabado y retocado a mano que en muchos casos terminaba modificando la imagen original; como ocurrió con la primera foto panorámica de Londres publicada en 1843 en el pionero *Illustrated London News*. [figura 5] W. H. Smith, jefe del departamento de arte del periódico a comienzos del siglo pasado, relató así lo sucedido: “Después del revelado, las placas de plata de los daguerrotipos fueron dispuestas lado a lado en dos filas una sobre la otra para hacer un diseño de la imagen la cual tenía que ser impresa sobre papel de cuatro pies y cuatro pulgadas de ancho y aproximadamente tres pies de alto, pero primero un artista, C. F. Sargent, usando un lápiz, tuvo que dibujar los detalles fotográficos sobre la superficie lisa del más grande bloque de madera.” (Vries, 1967:10).

Smith comentaría también el enorme avance que supuso la invención del *colodión húmedo* (F. Scott Archer, 1851), que evitaba al artista el tedioso y difícil trabajo de repasar los detalles que se habían logrado con la fotografía, permitiendo un acabado más directo y realístico o, como hoy decimos, más fotográfico. Ahora bien, pese a éste y otros inventos, por varias décadas las fotografías continuarían estampándose sobre madera para ser grabadas posteriormente en papel. Sólo en la década de 1880, con el desarrollo del proceso del medio-tono y la línea, se lograría imprimir las fotografías en papel sin tener que manipularlas (Vries, 1967:11). Las ventajas que este invento suponía en

términos de precisión, tiempo y coste en la producción de imágenes, sumadas a la fascinación que todo lo industrial tenía en la época, terminarían desplazando definitivamente a unos dibujantes que no podían competir con la cantidad de información (datos, detalles) ni calidad (acabado, luminosidad, fidelidad) de las imágenes mecánicas.

Con ello comenzaría a configurarse una nueva forma de experiencia visual que los medios de comunicación se encargaron de difundir: primero los carteles, luego los periódicos ilustrados y el cine. Frente a la histórica necesidad de saber leer para estar informado, la fotografía produjo una democratización del acceso a la información, donde cualquiera con capacidad de ver podía participar. En nuestro campo, la documentación, difusión y promoción de la arquitectura experimentaría un salto cualitativo con la generalización de la fotografía, (Figura 6).

Fotografía y dibujo: expresiones autónomas

La aceptación de la fotografía no estuvo, eso sí, exenta de críticas. Es más, muchos de quienes inicialmente celebraron las bondades de la fidelidad fotográfica terminarían renegándola por carencias que aún presentaba. Comenta Ray Haslam (1991:148) que para John Ruskin haber empleado fotografías como base de muchos de sus grabados y acuarelas publicados en *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* (1849) significó “un ejercicio de observación metódico y una aguda representación”, (Figura 7).

Pasado un tiempo Ruskin renegaría de su temprana admiración por los daguerrotipos,

considerando que las imágenes que producían no tenían sentido al no existir una interacción real con la escena seleccionada ni una interpretación auténtica de lo representado. Por más que la fotografía transfiriese toda la información de una escena, no había énfasis ni proceso creativo; mero procedimiento mecánico ajeno a cualquier arte. Sus palabras sobre esta materia en el cuarto volumen de *Pintores Modernos* (1912) son claras: “no vemos nada claramente”. Para Ruskin, la imagen fotográfica pertenecía a otro ámbito de conocimiento porque muchos de los detalles de luminosidad, sombras e incluso perspectivas captados mecánicamente estaban fuera de nuestro alcance cognitivo.

Años más tarde, Walter Benjamin daría una expresión más filosófica a las críticas del inglés: “Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente,” (Benjamin, 1972:48).

Pese a estas críticas, el siglo pasado fue una época donde la fotografía se “domestica” tornándose un pasatiempo accesible y aceptándose como fiel expresión de la realidad. Por su parte, el dibujo seguiría perdiendo protagonismo tanto en su papel de instrumento de documentación como de expresión subjetiva, ámbito donde la “fotografía experimental/artística” terminaría también imponiéndose. En el quehacer arquitectónico, solo el papel del dibujo como *mediador de ideas* se mantendría vigente pero reducido al ámbito de la creación personal. Visto con perspectiva, se trata de un momento en que las interacciones entre dibujo y fotografía en nuestra disciplina son más



Figura 5. Grabado desplegable dibujado desde una fotografía panorámica tomada desde lo alto de la columna del Duque de York por Antoine Claudet. Fuente: Suplemento de The Illustrated London News, 1843.

bien puntuales, desarrollándose cada una en su propio ámbito de manera autónoma.

Nuevas iteraciones

La actual generalización de las tecnologías digitales está configurando un nuevo escenario gráfico, donde las interacciones entre fotografía y dibujo vuelven a estar en el centro de la acción gráfica. En cierto modo, se repite lo sucedido en los albores de su invención, pero determinando esta vez los parámetros de la imagen a retratar, al contener en ella un sustituto aceptado de la realidad, (Rojas, 2012).

Frente a la historizada producción de daguerrotipos y a los costosos revelados,

que obligaban pensar cada toma, la producción, manipulación y difusión de la fotografía digital es cada vez más sencilla, instantánea y económica. A lo que cabe sumar unos programas informáticos que ofrecen instrumentos inéditos para re-dimensionar, re-colorear, combinar las fotografías, así como reconvertirlas en dibujos de cualquier técnica o producir dibujos de calidad fotográfica. (Figura 8). Como espectadores, la invención y generalización de la fotografía digital difundida por Internet nos enfrenta a un torbellino interminable de imágenes, cuyo verdadero alcance profesional y docente no termina de aclararse.

En este contexto, el rol disciplinar del dibujo ha cambiado en sus tres formas

históricas: la documentación, incluso planos y levantamientos, pueden ser hechos a partir de fotografías y los *renders* han eclipsado a los dibujos de proyectos; la expresión subjetiva ha encontrado en los nuevos programas gráficos un aliado cuyas posibilidades solo parecen limitadas por la capacidad creativa; incluso el papel mediador ha terminado trastocado por la posibilidad de “diseñar” directamente sobre imágenes tridimensionales virtuales o fotográficas.

Las preguntas que de aquí surgen son de calado: ¿Qué se dibuja cuando se “dibuja” automáticamente desde fotografías? ¿Cabe considerarlos dibujos? ¿Qué supone realizar imágenes a partir de otras representaciones de la realidad? ¿Cabe

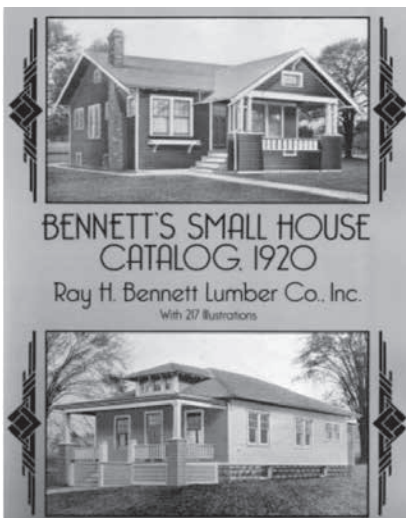


Figura 6. Bennett's Small House Catalog, 1920.

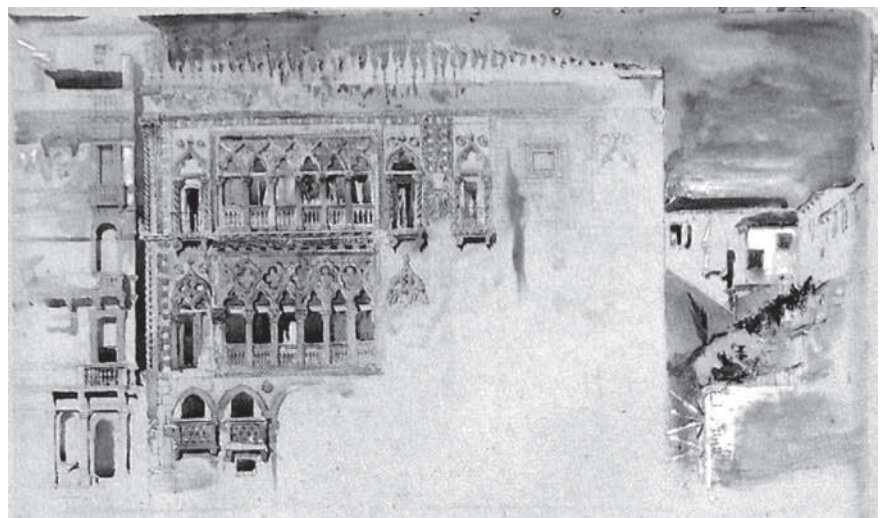


Figura 7. J. Ruskin, La Casa d'oro, Venecia, 1845. Fuente: The Victorian Web. Online. <http://www.victorianweb.org/painting/ruskin/wc/63.html> (acceso Octubre 6, 2016).



Figura 8. Charles W. Bailey, Dibujo del Partenón en Carboncillo Digital (2013). Fuente: Charles W. Bailey Jr. Online. <https://flic.kr/p/iDNUtz> (acceso Octubre 6, 2016).

fiarse de los dibujos surgidos de fotografías? ¿Arquitectónicamente, qué se gana o pierde con estos procedimientos? ¿Tiene sentido seguir dibujando de forma tradicional?

De estas preguntas, la más fácil de responder es la última. Hay que seguir dibujando, a mano, por los beneficios formativos, analíticos y nemotécnicos que conlleva reunir y transmitir ideas directamente de la mente al papel. Acción que reivindica la experiencia del dibujar por sobre la búsqueda de un acabado estético.

El resto de las preguntas resulta más difícil de responder porque obligan a posicionarse sobre un proceso en marcha. Pese a ello, entendemos que una de las claves para responderlas es reconsiderar el papel de los medios gráficos que nos ocupan en el nuevo escenario tecnológico. De partida, todo indica que la voluntad de hacer “dibujos analógicos” a partir de imágenes digitales responde a una nostalgia por el dibujo a mano, hoy en preocupante desaparición, como también ocurre con la escritura a mano. Añoranza que podría explicarse volviendo sobre Ruskin, en cuanto a la dificultad que tiene el encontrar sensibilidad en los resultados gráficos preconfigurados de Photoshop.

Por otro lado, aunque resulta evidente que el dibujo ha perdido la batalla respecto al privilegio de registrar la realidad frente al *ojo mecánico*, cabría recordar que quizás esa nunca fue su gran meta. Más que exactitud, el dibujo ha buscado siempre la participación activa del observador para complementar, a través de la imaginación y experiencias personales, una imagen evocada, basada en la observación reflexiva. El dibujo manual es por naturaleza un producto imperfecto, inexacto y subjetivo. Son estas cualidades

las que lo hacen único al momento de relacionarnos con los elementos grafiados.

El dibujo deja abiertos los puntos para que sean unidos por el observador. Se produce así una interacción que acepta múltiples interpretaciones. La fotografía, por su parte, representa la exactitud, la fidelidad de la realidad a través de imágenes ejecutadas acorde a parámetros consensuados. Al no dejar lugar a interpretaciones, la fotografía obliga a lidiar más con el mensaje icónico/simbólico que a reflexionar críticamente sobre lo fotografiado y el modo de hacerlo. Esto es lo que hace diferente el relato visual del dibujo al de la fotografía. Si la fotografía había reducido el tiempo requerido para la producción y reproducción de imágenes, el advenimiento de lo digital la ha potenciado a límites insospechados. La cuestión se instala en la capacidad de generar y difundir imágenes, del tipo que sean, aunque esta inflación lleve, irónicamente, a que sea imposible observarlas todas. Pese a ello, todo indica que la producción automática de imágenes seguirá aumentando, asegurando así la permanencia formal del dibujo, pero al precio de su intrascendencia por saturación, estandarización e insignificancia.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W.** (1972). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus
- Gussow, S. F., & Ashton, D.** (2008). *Architects draw*. New York: Princeton Architectural Press.
- Haslam, R.** (1992). “For the Sake of the Subject”: Ruskin and the Tradition of Architectural Illustration”, en *The Lamp of Memory, Ruskin, Tradition and Architecture*, ed. M. Wheeler and N. Whiteley. Manchester: Manchester University Press.
- Rojas, S.** (2012). *El Arte Agotado*. Santiago: Sangría

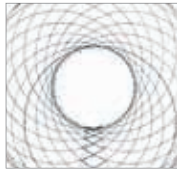
Ruskin, J. (1912). *The complete works of John Ruskin*. New York: F. DeFau

Vicente, E., Parreño, J. M., & Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. (2011). Esteban Vicente: *El paisaje interior: escritos y entrevistas*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

Vries, L. (1967). *Panorama 1842-1865: The world of the early Victorians as seen through the eyes of the 'Illustrated London News'*. London: Murray.

Zumthor, P. (2009). *Pensar la Arquitectura*. Barcelona: GG.

Germán Hidalgo



Dibujo y creatividad

23 - 28

Hernán Marchant



El dibujo en la construcción del pensamiento de Le Corbusier

29 - 34

Antonio Sahady



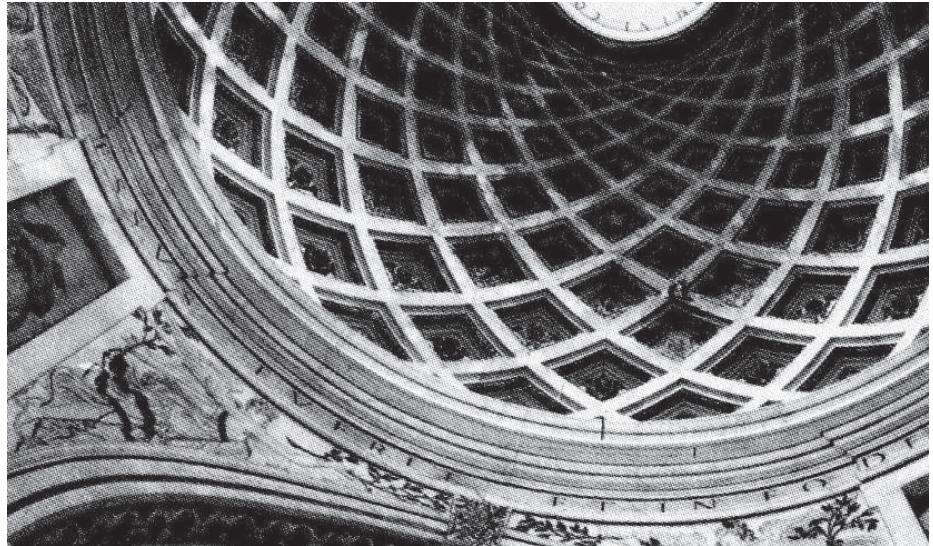
De la palabra al trazo

35 - 39

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

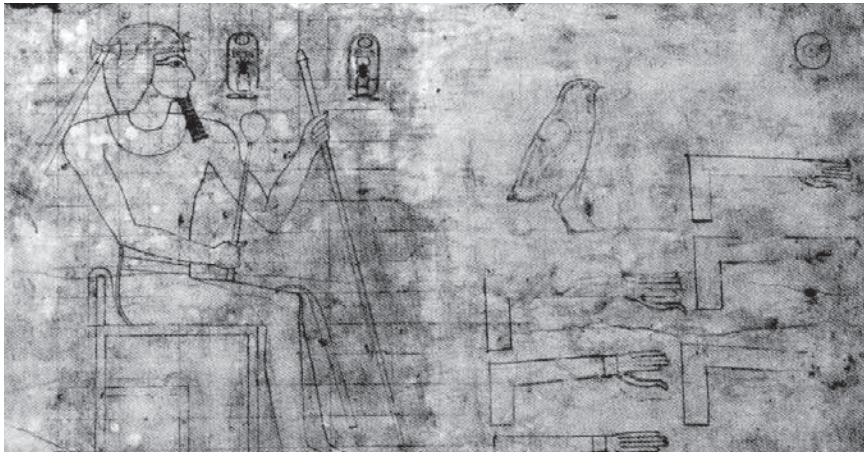


Figura 1. Págin 184 del libro Traducciones. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos una Tabla egipcia (figura 8).

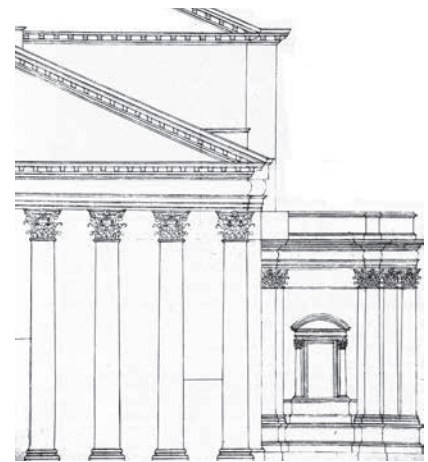


Figura 2. Págin 186 del libro Traducciones. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos el dibujo de Palladio para la iglesia de San Petronio, en Bolonia, 1572-1579 (figura 9).

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

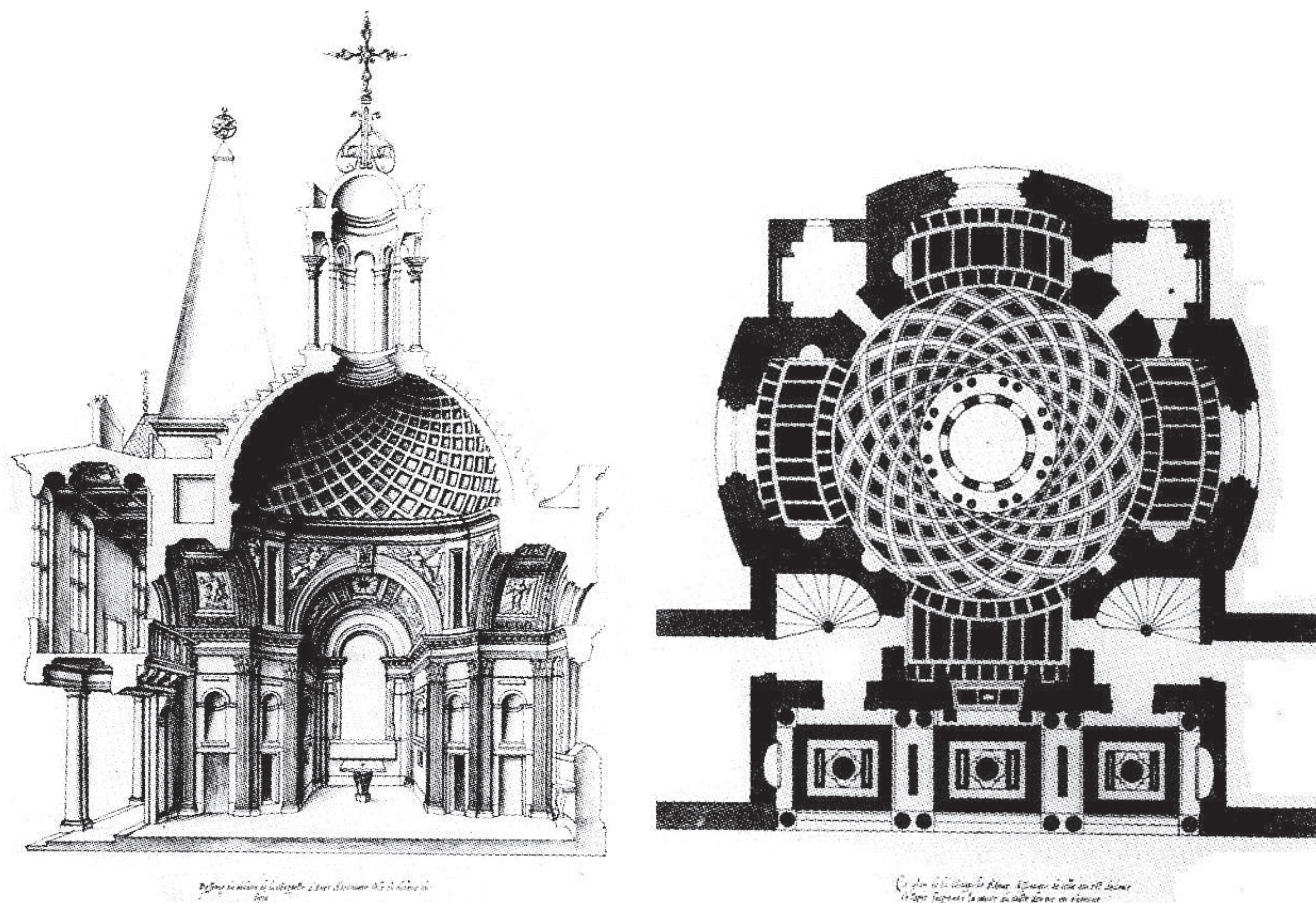


Figura 3. Página 192 del libro Traducciones. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos la planta y la sección en perspectiva de la Capilla Real de Anet, de Philibert de l'Orme. Grabado de Androuet de Cerceau (figura 11).

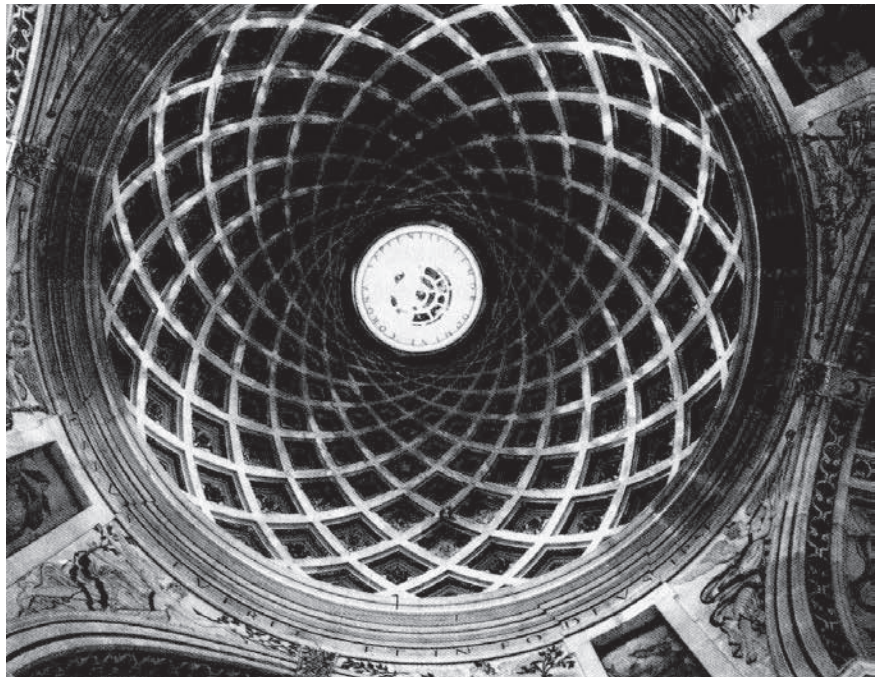


Figura 4. Página 190 del libro *Traducciones*. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos una fotografía del interior de la cúpula de la Capilla Real de Anet, de Philibert de l'Orme (figura 10).

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

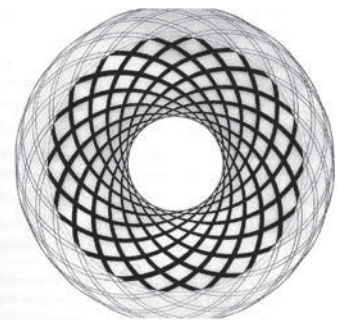


Figura 5. Página 197 del libro *Traducciones*. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos una fotografía del pavimento de la Capilla Real de Anet, de Philibert de l'Orme (figura 13a), y un dibujo de Robin Evans que restituye el trazado del pavimento (figura 13b).

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 Velásquez, 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,

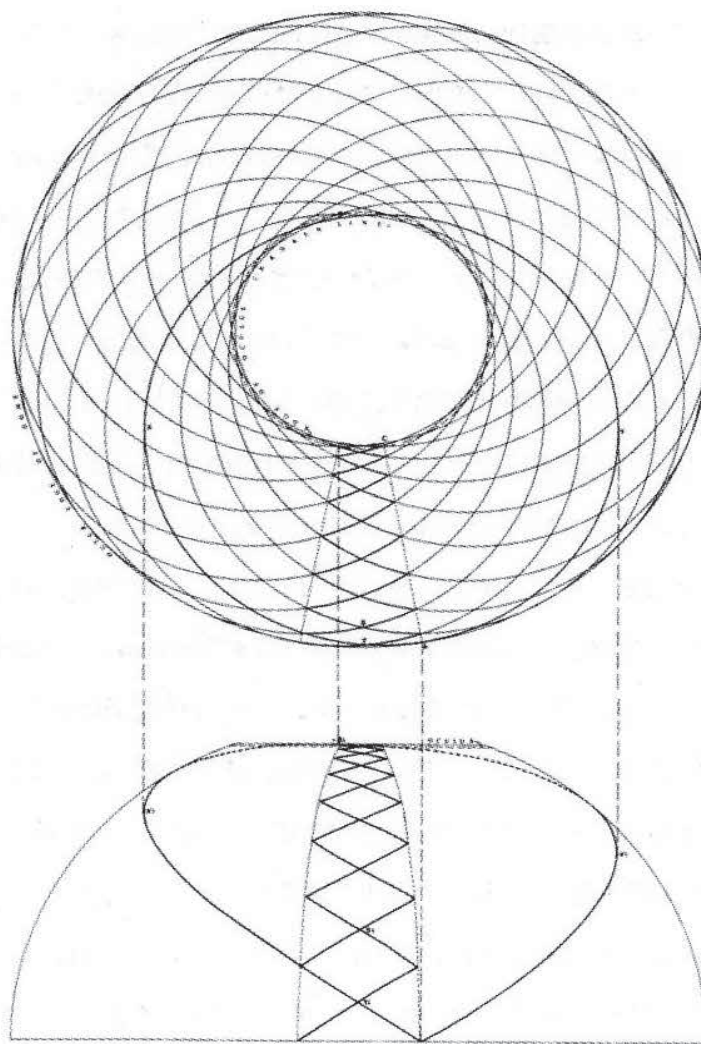


Figura 6. Página 195 del libro *Traducciones*. Girona: Editorial Pre-Textos, 2005. En ella vemos el dibujo de Robin Evans que explica el origen geométrico del trazado decorativo del interior de la cúpula de Anet, a partir de la curva cerrada llamada hipopede (figura 12).

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.

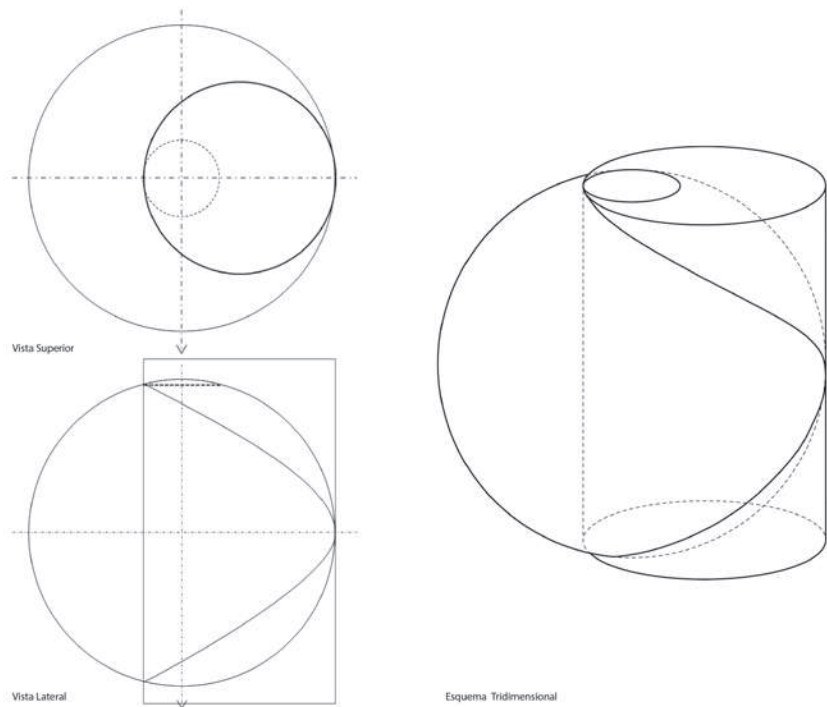


Figura 7. Esquema que muestra la composición geométrica de la curva cerrada llamada hipopede. Dibujo del autor. De acuerdo a lo señalado por Robin Evans: "La manera más fácil de imaginarse esto es pensar en el círculo como la base del cilindro (siendo los lados del cilindro las líneas de proyección que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

EL DIBUJO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PENSAMIENTO DE LE CORBUSIER

The role of drawing in the thought construction of Le Corbusier

Hernán Marchant

College of Design, North Carolina State University
hmarchantm@gmail.com

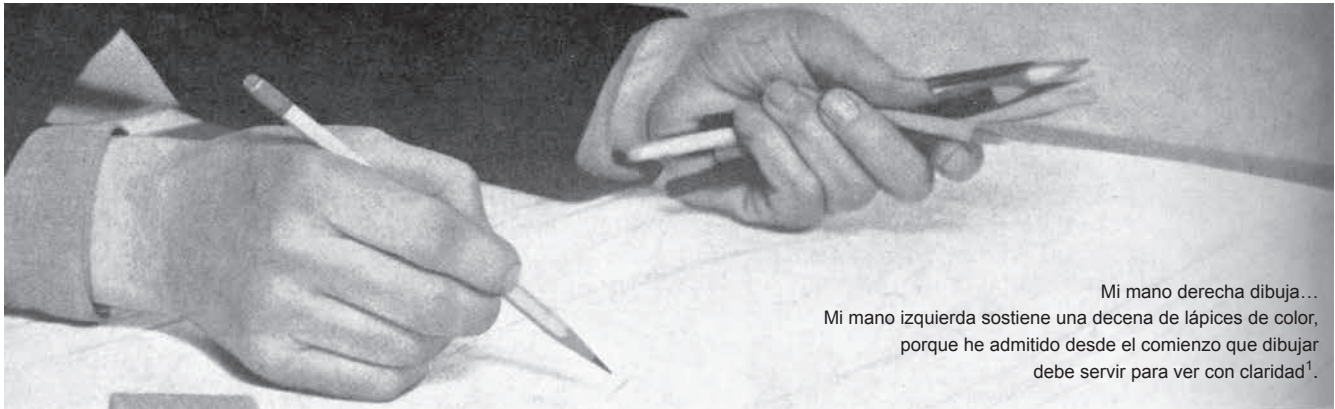


Figura 1. Manos de Le Corbusier en LE CORBUSIER, Le Corbusier, l'Atelier de la Recherche Patiente. Vincent Freal Cie, Paris, 1960.

Resumen

La escritura y el dibujo son para Le Corbusier las "herramientas" fundamentales que utiliza para el desarrollo de su pensamiento, pero también son los "instrumentos" de difusión que utiliza en sus publicaciones y conferencias. Le Corbusier dibujó durante toda su vida y practicó sus diversas formas, tales como el croquis de observación, los esquemas, y las exploraciones formales gráficas. Este artículo se refiere a sus dibujos y afirma que el proceso que hemos llamado "cadenas de construcción de pensamiento," se explica a través del uso del croquis de observación, el que permite grabar en su memoria la información sintética de los fenómenos observados; de los esquemas que sintetizan sus ideas; y de los dibujos de experimentación formal que usa para explorar las formas arquitectónicas de sus proyectos.

Palabras clave: Le Corbusier, dibujo, croquis de observación, desarrollo de pensamiento, instrumento de difusión.

Abstract

Writing and drawing are the fundamental tools Le Corbusier uses for the development of his thought, but they are also the instruments of dissemination he uses in his conferences and publications. Le Corbusier drew throughout his life, practicing its various forms, such as observation sketches, schematic drawings, and formal graphical explorations. This article is about the Le Corbusier's different types of drawings, and states that the process we call "the construction of chains of thinking" is explained through (1) the use of the observation sketch, which creates a synthetic memory of the observed phenomena; (2) the schematic drawing that is used to synthesize Le Corbusier's ideas; and (3) the experimentation of formal graphics, which serves to explore the different architectonic shapes of his projects.

Keywords: Le Corbusier, drawing, observation sketch, thought development, dissemination tool.

Recibido: 06/10/2016
Aceptado: 09/03/2017

1. "Cinq questions à Le Corbusier," Zodiac, N° 7, (1960: 51).

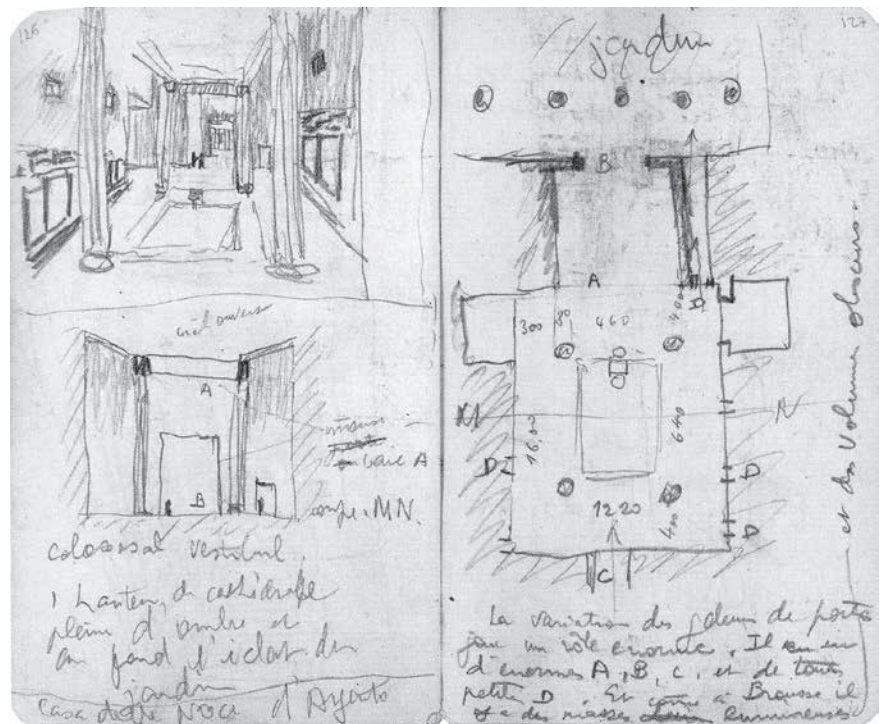


Figura 2. Casa de las bodas de Plata, Pompeya, carnet 4, p. 126-127, en AMIRANTE Roberta y otros, *L'invention d'un Architecte- Le Voyage en Orient de Le Corbusier*, Éditions de la Villette, Paris, 2013.

El aprendizaje del dibujo en sus años de formación

Le Corbusier construyó una leyenda de autodidacta, amparado en el hecho que no siguió estudios formales de Arquitectura, sin embargo realizó sus estudios y se destacó en la Escuela de Arte de la Chaux des Fonds, en su ciudad natal en Suiza. Charles L'Eplattenier, el fundador de dicha Escuela y uno de sus profesores, lo orientó hacia la Arquitectura y lo inició en la técnica del dibujo y la observación de la naturaleza. L'Eplattenier también impulsó al joven Jeanneret a realizar el mítico "Viaje al oriente," el que no sólo le abrió su horizonte cultural, sino que resultó ser una pieza capital en su formación de arquitecto. En ese viaje, Le Corbusier documentó sus impresiones por medio del dibujo y la observación, (Figuras 2 y 3) empleando un método que su maestro le enseñó, y que luego describió en diversas publicaciones. L'Eplattenier proponía a los estudiantes en los dos primeros años de la escuela, ejercicios que consistían en copiar páginas de la *Gramática del Ornamento* de Owen Jones, para realizar un proceso que va de la imitación a la creación. Según el propio Le Corbusier, este libro con ilustraciones constituía para él una verdadera Biblia (Brooks, 1997: 29). En el último capítulo "Confesiones," de su libro *El Arte Decorativo de Hoy* (Le Corbusier, 1996:198), explica que L'Eplattenier enseñaba que la naturaleza es

la única inspiración verdadera y el soporte de la obra humana, impulsando a mostrarla más allá de su aspecto físico, a través del dibujo y la observación.

Esta técnica de dibujo de la naturaleza la usa como una manera de escrutarla en sus causas, forma y desarrollo vital, y así como también para hacer la síntesis de estos aspectos (Petit, 1970: 25). Posteriormente, y evocando sus años de juventud, Le Corbusier escribió algo similar en 1950, en el segundo capítulo "Chronologie" del *Modulor*, en donde cuenta que durante 1900 a 1907, estudió la naturaleza bajo la conducción de su maestro, observando sus fenómenos lejos de la ciudad, en el Alto Jura. "La moda es la renovación de los elementos decorativos por el estudio directo de las plantas, los animales, los juegos del cielo.

La naturaleza es orden y leyes, unidad y diversidad ilimitadas, finura, fuerza y armonía, - esta lección la seguí durante 15 a 20 años (Le Corbusier, 2000: 25).

Le Corbusier no limitó la técnica del dibujo de observación solo a la naturaleza, como se enseñaba en su Escuela de Arte, sino que también la extrapoló a la Arquitectura. Sin embargo en esa época el dibujo de arquitecto que se enseñaba en la escuela de Beaux-Arts era completamente distinto.

Gerard Monnier en el capítulo "Petite Histoire du Dessin a l'Ecole" de su libro *L'art et ses institutions en France - De la révolution à nos jours* describe: "En todas las disciplinas reina de manera absoluta el dibujo de la figura humana, clave de todo el ideal artístico académico, instrumento de todo proyecto que tiene por objeto la representación de acciones y de pensamientos humanos." (Monnier, 1995). Durante los años de su juventud, Le Corbusier se ejercitó en la práctica del dibujo de observación, el que necesita de exactitud y concisión. De acuerdo a Maurice Jardot, entre 1903 y 1905 el joven Jeanneret se concentró en la búsqueda de las formas primeras, en sus líneas esenciales, y en la estructura de los objetos observados, como una manera de "escrutarlos" para comprender su mecanismo, y para capturar la organización escondida (Jardot, 2006). Los dibujos de observación representan una categoría bien particular en la producción de Le Corbusier, los que claramente se distinguen de los estudios preliminares de un cuadro, o aquellos dibujos realizados como obras artísticas autónomas.

Esta técnica mixta de dibujo y anotación, ha influenciado fuertemente a los arquitectos del mundo entero, y en particular a los profesores de arquitectura.

Otro tipo de dibujo identificable en la producción de Le Corbusier durante sus años de juventud,



Figura 3. Praga 1907 en JENGER, Jean, *Un Autre Regard*, Editions Connivences, Paris, 1990.

es el dibujo de grabador. Sus primeros años en la Chaux des Fonds fueron dedicados a aprender grabado en metal, y se caracterizaron por el uso del buril de grabador. Cuando apenas tenía 15 años, Le Corbusier trabajó con el buril, describiéndolo como una herramienta feroz, y como la herramienta del "camino recto," ya que no se podía desviar a la derecha o a la izquierda (Petit, 1996: 11). Su formación con el cincel y el grabado en metal le sirvieron para afinar sus cualidades de precisión y de transcripción de lo esencial, respondiendo a su voluntad de explicar gráficamente su pensamiento. Se puede apreciar desde los croquis de viaje de 1911 y 1916, la seguridad y concisión del trazo, el que evoca según su propio vocablo, una "taquigrafía". Roberto Dávila Carson, a raíz de un dibujo que Le Corbusier le hizo para llegar a la Villa Savoye, relata la importancia del "Stylo" en el croquis de síntesis de Le Corbusier. Cuando lo visita por primera vez el 22 de Mayo de 1930 en la rue des Sèvres, Dávila describe:

Su "stylo" es para mí de una importancia desmesurada. Me revela la clave de cada croquis elemental casi, simplicísimos que figuran en sus publicaciones. Es decir, es la lapicera sin pluma, con esa aguja que recuerda algo la punta seca del grabador, incisiva, como un bisturí, que solo pone lo indispensable, obliga a expresarse por

signos; a hacer síntesis en todo momento (Dávila, 1931).

El rol del dibujo

Le Corbusier insiste que dibujar es antes que nada mirar con los ojos, observar, descubrir. Dibujar es entonces aprender a ver (Petit, 1966:12). En relación a esto, Le Corbusier se apropia de la siguiente frase sin citar la fuente: "Hay que decir siempre lo que se ve, sobre todo hay que siempre, lo que es más difícil, ver lo que se ve" (Peguy, 1988). Considerado el dibujo como una manera de ver, un método para fijar la realidad, éste se convierte entonces en un instrumento de análisis, el único que le permite la comprensión y la "penetración" de las cosas. El dibujo es el medio por el cual Le Corbusier busca, escruta, anota y clasifica; el medio por el cual comprende para luego traducir y expresar. Tal como Maurice Besset describe, el dibujo es para Le Corbusier una "empresa para descifrar el mundo con la punta del lápiz," la que duraría 60 años (Besset, 1968: 12). Besset también explica cómo Le Corbusier entiende la diferencia entre mirar y ver: Mientras mirar es simplemente anotar, recoger, reunir, ver es comprender, establecer las relaciones, clasificar; enseguida solamente vendría inventar y crear

Desde la percepción comprensiva a la

anotación objetiva, el dibujo permite a Le Corbusier liberar lo esencial de una forma, establecer sus relaciones, y analizar su estructura. Esta práctica cotidiana le sirvió para ejercer acuciosamente la mirada sobre el mundo, respondiendo verdaderamente a una manera de ser para el arquitecto. No hay en él ni ideas ni formas, por nuevas que sean, que no tengan su origen en una observación concreta, en un hecho registrado, o en una pregunta hecha. Le Corbusier no usaba lápices para simplemente captar lo que llamó más tarde "emanaciones de las cosas;" los lápices eran para preguntarse el por qué, la pregunta que se hizo durante toda su vida sobre todas las formas naturales o construidas que se encontraran en su camino. Para Le Corbusier el dibujo de observación es el medio a través del cual formula sus ideas. Para él dibujar es también inventar y crear, y el fenómeno inventivo no sucede sino después de la observación (Petit, 1970:12). Le Corbusier explica claramente por qué utiliza el dibujo como herramienta de captura, con la intención de crear:

Cuando se viaja y que se trabaja con cosas visuales como arquitectura, pintura o escultura, se mira con los ojos y se *dibuja* con la intención de empujar hacia el interior, en su propia historia, las cosas vistas. Una vez que las cosas entran por el trabajo del lápiz, permanecen de por vida; están escritas,

están inscritas. El aparato fotográfico es una herramienta de pereza ya que confía en una mecánica con la misión de *ver* por ustedes. Dibujar uno mismo, seguir los perfiles, ocuparse de las superficies, reconocer los volúmenes, etc.... es primero mirar, estar apto para observar, apto tal vez para descubrir... En ese momento el fenómeno inventivo puede suceder. Se inventa e incluso se crea; todo el ser está involucrado en la acción; esta acción es el punto capital (Le Corbusier, 1960:37).

Además de entender el dibujo como una forma de mirar y comprender, Le Corbusier lo usa como una herramienta de síntesis en el proceso de concepción del proyecto, sin embargo es precavido en advertir su uso indiscriminado durante el proceso creación. Citado por Jean Petit en *Le Corbusier lui-même*, declara que Gustave Perret fue quien le enseñó que el dibujo podía ser uno de los peligros más grandes del arquitecto, aconsejándole a no dibujar, sino a ver primero el proyecto en su mente, y usar el dibujo sólo para ayudarlo a elaborar la síntesis de las ideas pensadas (Petit, 1970: 30).

Cuando se me encomienda un trabajo, tengo por costumbre guardarlo en mi memoria, es decir, no permitirme hacer ningún croquis durante meses. La cabeza humana está hecha de manera tal que tiene una cierta independencia: Es una caja en la que se pueden verter en desorden los elementos de un problema. Luego se los deja flotar, cocinar a fuego lento, fermentar. Entonces, un día, una iniciativa espontánea del ser interior, se gatilla; Se toma un lápiz, carboncillo, lápices de colores (el color es la clave para el proceso) y se da a luz en el papel: la idea sale..." (Pauly, 1997: 30).

El dibujo como "herramienta" en la construcción del pensamiento

El proceso de formación del pensamiento de Corbusier se desarrolló en una especie de "fabricación," o mejor aún de "bricolaje intelectual²," más que de "construcción." Para construir se necesita un plan, un proyecto, que Le Corbusier no necesariamente tenía en el momento que comenzó a elaborar sus primeras ideas en relación a la arquitectura. Esta fabricación siguió caminos a menudo largos en el tiempo, los que llamaremos en este artículo "cadenas de construcción del pensamiento." En este proceso, el dibujo se suma a la escritura, conformando los dos pilares esenciales para la elaboración de su pensamiento y doctrina.

Danielle Pauly (Pauly, 1980: 50-55), describe un claro ejemplo del uso que Le Corbusier le da al croquis, la observación, y a la memoria en el desarrollo del proyecto de Ronchamp.

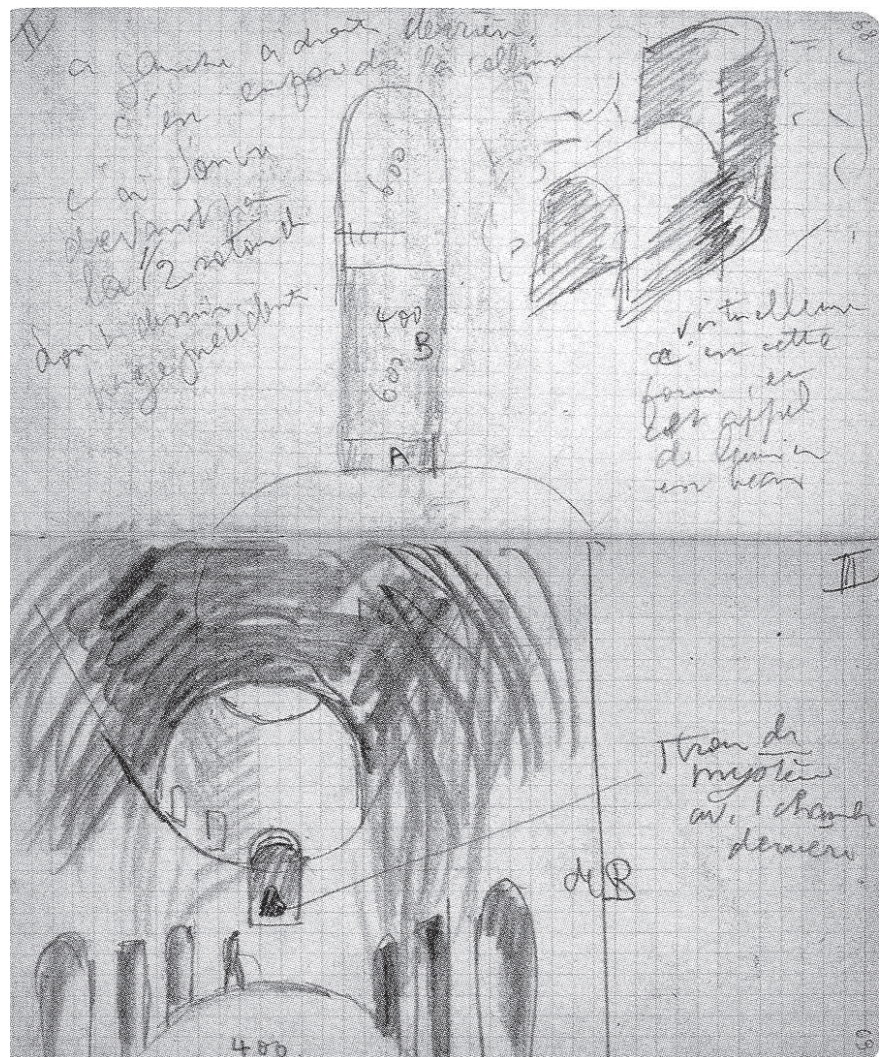


Figura 4. Villa d'Hadrien, Tivoli, Carnet 5, p. 68-69 en AMIRANTE Roberta y otros, *L'invention d'un Architecte- Le Voyage en Orient de Le Corbusier*, Éditions de la Villette, Paris, 2013.

Para proyectar las torres de la Capilla, Le Corbusier recuerda y anota en uno de los croquis, un principio de entrada de luz cenital, el que había visto en 1910 cuando visitó la Villa Adriana de Tivoli (Figura 4).

El 10 de octubre de 1929, durante la cuarta conferencia de Le Corbusier en Buenos Aires, el arquitecto presenta "una vivienda a escala humana," la que según él, había tardado 20 años en desarrollarse, y explica que el origen de esta idea se remonta a 1907, cuando visitó por primera vez la Cartuja de Ema en las proximidades de Florencia. Este monasterio contaba con habitaciones organizadas en una L, conectadas por una circulación común volcada a un jardín interior. Las habitaciones de los monjes tenían vista sobre la llanura, además de contar con un pequeño jardín en contrabajo totalmente cerrado. Volviendo en

1911, la visión de la Cartuja de Ema quedó grabada en su memoria, cuando realizó croquis muy detallados de este monasterio (figura 5). Sin embargo esta configuración volvió a su memoria en 1922, cuando conversando con su socio Pierre Jeanneret en un restaurant sobre la idea de los "Inmuebles Villas," dibujaron la idea de la Cartuja de Ema en una servilleta de papel. Poco después, los planos detallados de "Una Ciudad Contemporánea para 3 millones de habitantes" fueron presentados en el Salón de Otoño. La etapa siguiente en esta cadena de pensamiento fue profundizar las ideas durante 1923-1924, y publicarlas en 1925 en su libro *Urbanismo*. Ese mismo año, en la Exposición de Artes Decorativas en Paris, Le Corbusier construyó el Pabellón del Espíritu Nuevo, que no es sino una célula del "Inmueble Villa." Le Corbusier concluye la explicación de esta cadena de

2. Bricolaje es usado como lo entiende Lévi-Strauss. Ver Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée Sauvage*, Plon, Paris, (1962: 26-27).

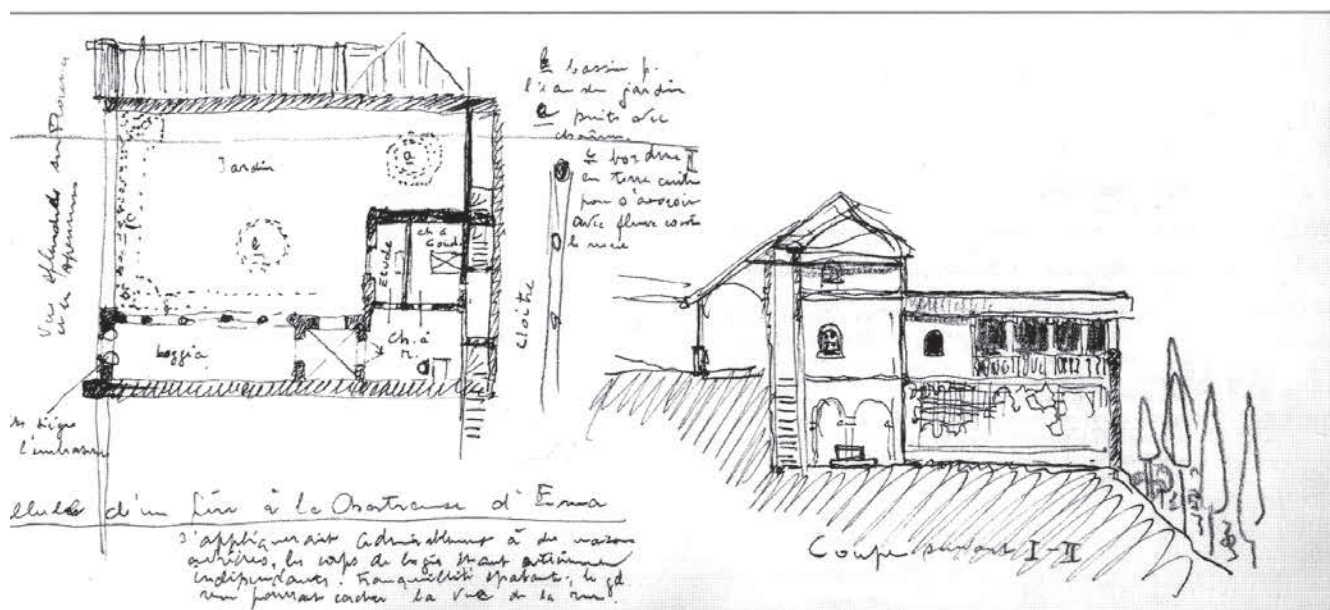


Figura 5. Cartuja de Ema, Croquis de Le Corbusier de 1911 y foto del Monasterio, en NIVET, Soline, L'Inmueble-Villas, Éditions Mardaga, Belgique, 2011.

pensamiento con el Proyecto Wanner en Ginebra, desarrollado en 1828-1929 como “viviendas en seco,” basadas también en el proyecto “Inmuebles Villas.”

Otra de las cadenas de construcción del pensamiento de Le Corbusier, se inicia con el sistema “DOM-INO” elaborado luego de 13 años de desarrollos. Uno de sus principios fundamentales de Le Corbusier, *Los Cinco Puntos de una Arquitectura Nueva*, son la única normativa completa que satisface las funciones clásicas de la teoría arquitectónica, y se refiere a cuestiones prácticas del diseño arquitectónico con la intención de establecer una base teórica y una codificación³.

En 1927, con ocasión del proyecto Weissenhof-Siedlung en Stuttgart, Alemania, Le Corbusier explica en la memoria del proyecto, un texto que define los 5 Puntos: Planta libre, Fachada libre, Pilotes, Techo terraza, y Ventana

horizontal. Estos principios los ejecuta de manera ejemplar en uno de los iconos de la arquitectura moderna en 1928, la Villa Savoye. La génesis de esta idea se sitúa en 1914 cuando Le Corbusier estudiaba en Flandes las casas de vidrio del siglo XV, XVI y XVII, que describe como milagrosas fachadas de vidrio con montantes de piedra. En ellas observó la importancia de la estructura de pilares que podía ser independiente de la fachada. A partir de esta idea y basándose en el uso del hormigón armado, dibujó un esquema básico de seis pilares en dos líneas sobre una base rectangular (Figura 6). Esta imagen le sugiere las piezas de un domino, e imagina que se puede proponer una estructura de hormigón en base a losas y pilares, la que llamó casas DOM-INO (Domus-Innovatio). Le Corbusier inicialmente se da cuenta de las ventajas

del sistema, viéndolo solamente como una aplicación de la “planta libre,” o un sistema de “pilares y vigas” con que Auguste Perret había construido el edificio de la calle Franklin en 1903-1904, ya que en la cuarta conferencia que dio en Buenos Aires en 1929, declara no haberse percatado que el sistema DOM-INO le daba automáticamente las fachadas libres y las ventanas horizontales.

Esta confesión corrobora la idea que la formación del pensamiento de Le Corbusier opera en un proceso de “bricolaje intelectual.” Esta idea de piezas de domino, le permitieron concebir agrupamientos de casas en distintos loteos que propuso en 1915, siguiendo la lógica de este juego. Le Corbusier justifica la libertad del sistema DOM-INO con dibujos de fachada estructural, versus el sistema

3. OECHSLIN, Werner y WANG, Wilfried, *Les Cinq Points d'une Architecture Nouvelle en Assemblage*, No. 4 (Oct., 1987), pp. 82-93 Publicado por The MIT Press, <http://www.jstor.org/stable/3171037>.

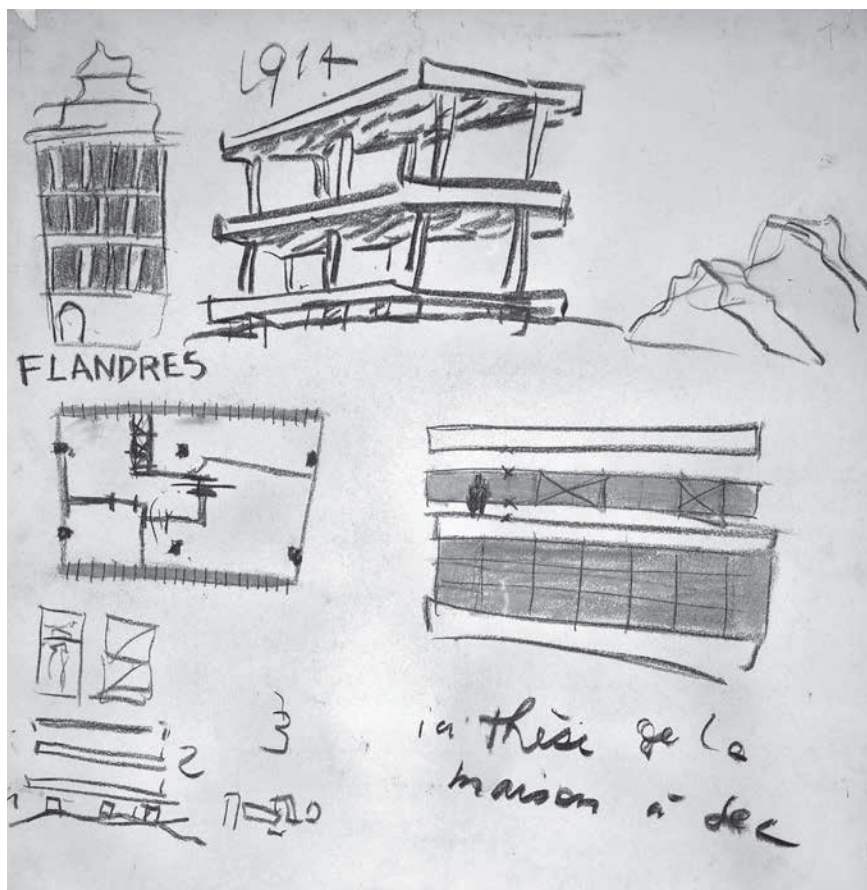


Figura 6. Dibujo de evolución de la idea del Sistema DOM-INO en Le Corbusier, 4a Conferencia de Buenos Aires en 1929, en Le Corbusier, Précisions, Editions Altamira, 1994, Paris.

de losas y pilotes que da libertad no solo en plantas, sino también en elevaciones. Estas ideas fueron elaboradas en una sucesión de proyectos, desde la casas "Monol" y "Citrohan" en 1920, terminando en los cuatro tipos de casa que Le Corbusier define como aplicaciones de sus principios:

1. En el tipo de la casa "La Roche," el interior se acomoda y empuja las formas hacia el exterior.
2. En el tipo de la casa "Garches," se comprimen los órganos en el interior de una caja rígida, de formas absolutamente puras.
3. En el tipo de casas "Weissenhof" en Stuttgart, una estructura aparente que es simple, clara y transparente, permite la diversidad en cada piso.

4. Por último, en el tipo de la "Villa Savoye," el exterior es de una forma pura, como la del segundo tipo, y en interior tiene las ventajas y cualidades del primer y del tercer tipo.

El dibujo como "instrumento" de difusión

En la difusión de su pensamiento en conferencias, Le Corbusier utilizó el dibujo como un lenguaje universal, lo que le permitió comunicar ideas más allá de las palabras, sobre todo en aquellos países en que el francés no era la lengua de su audiencia. En una carta a su madre, Le Corbusier explica el rol que juega el dibujo en sus conferencias, definiéndolo como "una verdadera creación." El proceso comienza sobre la base de algunos croquis

anotados en papel; luego la idea se desarrolla, se expresa, se encadena, toma su camino, y la calidad de su expresión dependerá del público que escucha⁴. Le Corbusier declara que jamás preparaba sus conferencias, sino que improvisaba a partir de cuatro o cinco líneas escritas, y durante esta improvisación, dibujaba. Al comienzo trabajaba con tizas dibujando alrededor de las palabras; de esa forma creaban algo nuevo. Le Corbusier dice que una teoría surgió de sus conferencias improvisadas y dibujadas, basada en su introspección y retrospección del fenómeno de la arquitectura y el urbanismo⁵.

En 1948 Le Corbusier escribió refiriéndose al dibujo como labor secreta: "Pienso que, si se le ha concedido alguna atención a mi obra de arquitecto y urbanista, es a esa labor secreta que es necesario atribuir la virtud profunda" (Petit, 1966: 13).

Referencias bibliográficas

- Beset, M.** (1968). *Qui était Le Corbusier?*, Editions d'Art Albert Skira, Genève.
- Brooks, A.** (1997). *Le Corbusier's formative years*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Davila, R.** (1931). Primer Informe de su Comisión de Estudio en Europa, entregado a la FAU.
- Jardot, M.** (2006). Citado en PAULY, Danièle, Le Corbusier: *Le Dessin comme outil*, Fage Editions.
- Le Corbusier.** (2000). *Le Modulor*, Basel, Birkhäuser.
- Le Corbusier.** (1996). *L'Art décoratif d'Aujourd'hui*, Flammarion, Paris.
- Le Corbusier.** (1960). *Le Corbusier, l'atelier de la recherche patiente*. Vincent Freal Cie, Paris.
- Monnier, G.** (1995). *L'art et ses institutions en France - De la révolution à nos jours*, Édition Gallimard, collection Folio histoire.
- Pauly, D.** (1997). *Le Corbusier: La Chapelle de Ronchamp*, Birkhäuser, Basel.
- Pauly, D.** (1980). *Ronchamp lecture d'une architecture*, Éditions Ophrys, Paris.
- Peguy, C.** (1988). *Œuvres en Prose Volume 2*, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Petit, J.** (1996). *Le Corbusier Parle*, Fidia Edizione d'Arte, Lugano.
- Petit, J.** (1996). *Le Corbusier, Dessins*, Forces Vives, Genève, 1966.
- Petit, J.** (1970). *Le Corbusier lui-même*, Editions Rousseau, Genève.

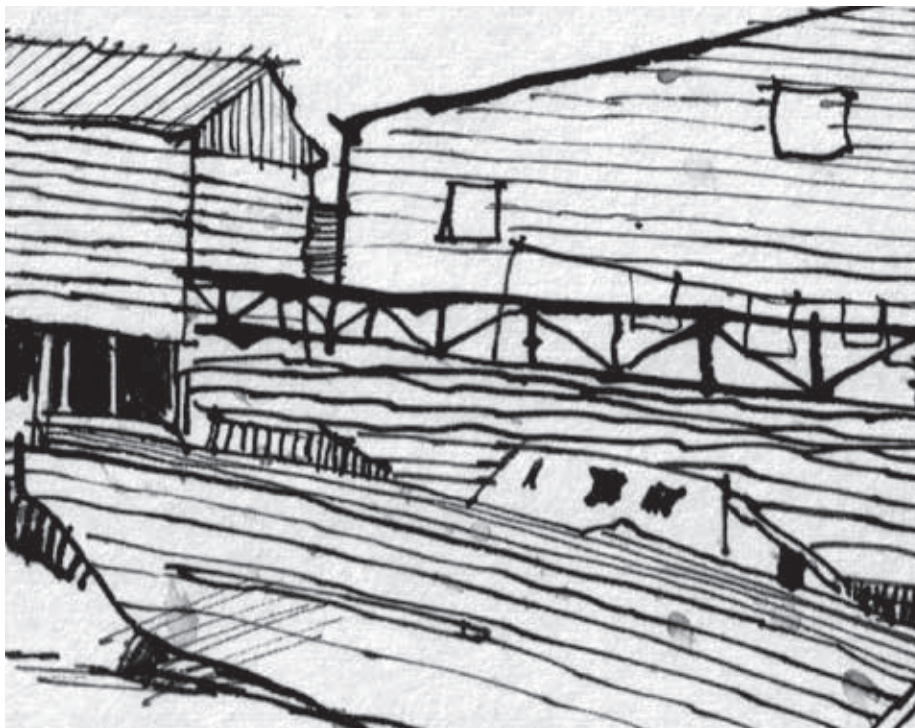
4. BAUDOUI Rémi et DERCELLES Arnaud, Le Corbusier correspondance, *Lettres à la famille 1926-1946*, Tome II, Infolio Éditions, Paris, 2013, p. 272 Carta a su madre del 22 noviembre 1929.

5. En la última entrevista que Le Corbusier dio en 1965 a Hughes Desalle, y que no fue nunca editada, existe en una transcripción hecha en 1979 con el nombre "Message dans une bouteille".

DE LA PALABRA AL TRAZO

From word to trace

Antonio Sahady
Universidad de Chile
asahady@uchilefau.cl



Dibujo del autor (detalle).

Resumen

Frente a la necesidad de registrar y transmitir una realidad de manera razonablemente fidedigna, disponemos de variados recursos. Hoy en día, en que la inmediatez se privilegia por encima de otros factores, cobran importancia superlativa la fotografía y el video. Sin embargo, la expresión escrita y el dibujo parecen no tener sustitutos, si se trata de comunicar una dosis de emoción. Quizás si el ideograma —anterior a la palabra— entrañó, en su momento, el más perfecto instrumento de comunicación. Independiente de la modalidad elegida para registrar la realidad, el cuño del autor siempre habrá de estar presente. En la expresión literaria y en el dibujo esa presencia es más intensa. ¿Cuál de estas dos permite un acercamiento más veraz al modelo representado? Escribir, dibujar: dos nobles oficios que nunca desfallecerán, así el mundo se convierta, a poco andar, en un cúmulo de máquinas de precisión.

Palabras clave: Dibujo, palabra, comunicación.

Abstract

Facing the necessity to record and transmit a reality in a reasonably faithful way, we have several resources. Nowadays immediacy has advantages above other factors; photography and video take a superlative importance. However, written expression and drawing seem to have no substitutes, if we want to communicate a dose of emotion. Maybe it is the ideogram, preceding the word, involved in its time, the perfect instrument of communication. Regardless of the method chosen to record reality, the impression of the author must always be present. In literary expression and in drawing that presence is more intense. Which of these two allows a more accurate approach to the model represented? Writing, drawing, two noble jobs that never fail, so the world becomes, before not too long, in a cluster of precision machines.

Recibido: 03/10/2016
Aceptado: 23/01/2017

Keywords: Drawing, word, communication.

A modo de contexto

Es claro que en la actualidad hay dificultades para expresarse correctamente en nuestra sociedad, tanto en términos escritos como gráficos. Esas dificultades se hacen patentes en el ámbito de la educación, a contar de los primeros años escolares. La sumatoria de conocimientos e información adquirida a lo largo de los estudios no son sinónimo de progreso en la capacidad de transmitir el pensamiento al prójimo. En tiempos actuales, los lenguajes de la comunicación tienden a ser telegráficos y poco ortodoxos.

Aun cuando se acumulan los recursos disponibles, el problema sigue estando presente, incluso, en los estudiantes de arquitectura. En efecto, cada vez que se enfrentan a la necesidad de expresarse discursiva o gráficamente en torno a una situación determinada, sienten que no les acompaña ni la palabra ni el dibujo.

¿Se han perdido atributos o, simplemente, se han reducido a un estado de adormecimiento, privilegiando las instantáneas herramientas informáticas? Por cierto, este fenómeno no es privativo de determinadas escuelas de arquitectura, sino que es, definitivamente, una tendencia mundial. Hay palmarios indicios de que la enseñanza del dibujo artesanal está desapareciendo de las contemporáneas escuelas de arquitectura. También la palabra escrita, elaborada a partir de un lenguaje propio, ha terminado por ceder paso a las mecánicas transcripciones obtenidas desde las profusas y estandarizadas redes telemáticas. El buen dibujo a mano alzada ha dejado de constituir un arma de expresión natural de los estudiantes. La evolución de los medios digitales y de los programas de Autocad resta valor al desarrollo de aquellas destrezas que, en el pasado, fueron patrimonio insustituible de quienes ejercían el oficio de la arquitectura. Hacen falta, en tiempos actuales, aquellas formas de expresión tradicionales que otrora permitían interpretar los matices propios de nuestra condición humana. En tal sentido, el dibujo no tiene reemplazo posible. Pero tampoco la palabra, otra de las herramientas que debe cultivarse con esmero y aplicación para transmitir la realidad en su manifestación escrita.

Convengamos que la escritura es, también, un vehículo que contribuye a comunicar pensamientos, percepciones o ideas elaboradas en la imaginación.

En el texto que se expone a continuación se busca descubrir los alcances y las limitaciones que presentan –cada oficio a su turno– el dibujo y la escritura frente a la comunicación de una misma realidad.



Dibujo 1.

El autor del presente texto pone en juego, para intentarlo, una experiencia personal, valiéndose del hecho que ha cultivado, en su historia, el oficio de escribir y de dibujar. Un texto de admirable calidad constituye el punto de partida del ejercicio que se ofrece a continuación: la novela que valió a González Vera la nominación de Premio Nacional de Literatura. Describe con tal maestría una modesta localidad rural en el valle central chileno que induce a la tentación de dibujarla. ¿Hasta dónde es posible representar la palabra con imágenes?

El señalado desafío tiene también una contrapartida: ¿qué ocurre si se invierte el proceso, describiendo en palabras lo que antes se dibujó?

Una lectura sugerente

La primera vez que leí la novela Alhué, de José Santos González Vera, me impresionó su palabra exacta y la concisión de sus ideas. Imaginé ese pueblo pequeño y cada una de las casas y calles, descritas magistralmente por su autor. Tuve la impresión de que podría dibujarlas.

Notable es esta estampa de su calle:

“La nuestra era una calle de gran alma. En toda su extensión no había más de veinte casas; pero los cercos coronados de hojas llegaban hasta donde alcanzan las miradas y aún superaban esa distancia. Por el hecho de nacer en la calle principal conservaba en su primera cuadra cierta alineación burguesa: tenía aceras ripiadas y

árboles anémicos, empolvados, sin primavera ni pájaros.

Después seguía una jornada de murallones clericales y de repente la atravesaban los brazos de acero de la vía férrea.

Iba bajando luego, con movimientos ondulantes, hasta el cementerio. Se alzaba a su derecha un bosque de álamos transparentes que favorecía con su sombra a los innumerables ociosos de Alhué. Una muralla de zarzamora alzabase en el flanco izquierdo. Los conejos que allí tenían su escondrijo, salían al camino y corrían por entre la hierba, y al primer ruido se ocultaban.” (González Vera, 1964: 80)

Muchos años después tuve la oportunidad de releer el mismo texto. Me motivó, una vez más, la idea de dibujar esas escenas. Esta vez las imaginé de manera distinta. Tal vez porque yo había cambiado. Sin temor a equivocarme, podría asegurar que otra persona, después de la misma lectura, habría hecho representaciones muy distantes de las mías.

Y es que el autor de Alhué apenas balbuce las imágenes, dejando abierto un universo para completar a gusto. “La prosa de González Vera, aunque escueta, es también inmensa, por la cantidad de rostros y lugares que alberga”, afirma Pascual Brodsky Soria en el Prólogo en el cual presenta las Obras Completas de González Vera (Brodsky, 2013: 27). Como apuntó este último en Eutrapelia, “mi propósito fue ser preciso, económico de palabras y ajustarme a lo que sentía”. (González Vera, 1955)

Es muy probable que al hacer el proceso inverso los resultados tiendan a ser más



Dibujo 2.

coincidentes: si tenemos frente a nuestros ojos una serie de dibujos de la localidad de Alhué, lo probable es que se obtengan, a partir de ellos, descripciones similares, en el entendido que los textos procurarán reproducir los elementos captados en cada una de las escenas observadas. ¿Será que un dibujo es más elocuente que un texto? ¿Será que los trazos, diestramente dispuestos, transmiten con más exactitud una determinada realidad que la palabra?

Esa aparente verdad, sin embargo, tampoco tiene suficiente asidero. ¿Qué tendrán en común, por ejemplo, la prosa de un periodista, la de un arquitecto y la de un poeta frente a una misma imagen?

Graficando la palabra

Mi experiencia con la isla de Chiloé me ha llevado a practicar la doble fórmula: primero hacer un esfuerzo por glosar algunas estampas y escenas de la vida cotidiana en procura de un texto literario. El peso de esa realidad, singular -y casi siempre exótica-, hacía innecesaria la inyección de elementos ficticios. ¿Para qué sobrecargar esos cuadros de vida doméstica que, por sí solos, resultaban insuperablemente auténticos? Solo había que transferir la vida real a la palabra. De allí nació una veintena de estampas del mundo chilote, registradas como simples testimonios del diario vivir.

Fue entonces cuando se me ocurrió ilustrar esas escenas construidas discursivamente. El desafío era, esta vez, dibujar lo mismo que había escrito (o descrito, si se quiere), desde el mismo punto de vista. Solo que

ahora el manuscrito cedió paso a las líneas y las manchas. La caligrafía desplazada por dibujo. Fue el momento en que, en terreno, me propuse retratar algunos escenarios de la Isla mediante croquis.

A la hora de examinar y evaluar la producción caí en la cuenta que esos dibujos conseguían incorporar relaciones posicionales, dimensiones y proporcionalidades que difícilmente se transmiten mediante un modo que no sea el gráfico. El dibujo, que es un hacer paulatino -a diferencia de la fotografía o el cine, que captan la realidad de golpe y sin omisiones-, permite discernir, sustraer, agregar, exagerar; propicia el análisis y ayuda a la síntesis. Se podría afirmar que las mismas cualidades son válidas para la escritura y, sin embargo, los hallazgos y logros son muy diferentes. El retrato hablado -o escrito- de una persona se aproxima a su imagen, pero no llega a determinarla, como lo alcanza el dibujo. Como contrapartida, la psiquis de una persona difícilmente puede ser captada mediante la expresión gráfica; es ahí donde la palabra luce, con esplendor, su capacidad de adentrarse en lo recóndito y develar los arcanos de cualquier misterio humano.

Tanto el que escribe como el que dibuja suelen estar dotados de una sensibilidad propia y, por lo mismo, toman alguna distancia de la realidad. No por ello, en todo caso, dejan de ser palmarias las diferencias entre ambas destrezas.

Los textos que se exponen a continuación pretenden retratar cinco estampas de la vida cotidiana en Castro (Chiloé). Con seguridad,

en esos apuntes discursivos se trasluce el sesgo del arquitecto, que difiere de otro tipo de sensibilidades.

Inmediatamente después de cada una de esas escenas registradas verbalmente, se presentan las mismas estampas, esta vez expresadas en calidad de apuntes gráficos.

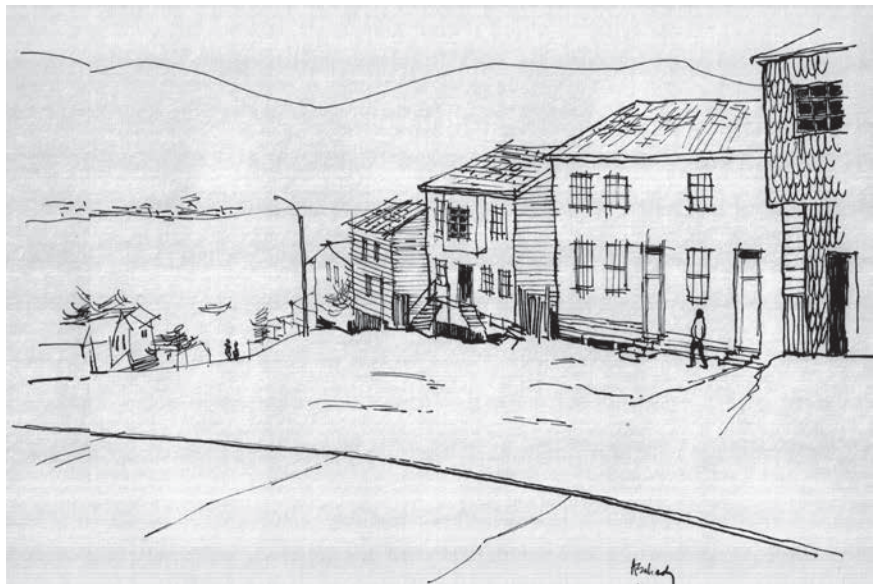
Dibujo 1. Desde la ladera de un cerro de la ciudad de Castro discurre el río Gamboa, bordeado de pequeñas casas en ambos márgenes. Es una retahíla de construcciones de madera, de un piso, de cubierta a una o dos aguas. En un primer plano, enmarcando la escena en la zona baja de quien observa, se recortan las hierbas propias de la exuberante vegetación que riza la superficie del cerro que se empina desde el borde de la carretera.

En un siguiente plano, el camino que margina el cerro obedece a la geografía del lugar, serpenteando con la misma naturalidad que lo hacen las cotas del terreno. Es la segunda terraza visible. Algunos metros más abajo -sobre una especie de tercera terraza-, una desordenada secuencia de viviendas modestas crea un cinturón habitado. Las casas anfibas se reflejan en las aguas zansas de esa lengua de mar que se introduce en la isla. En el plano de fondo, el suelo, siempre verdecido de lluvias, se encarama cerro arriba.

Dibujo 2. Un grupo de casas palafíticas -no más de una decena, reunidas a modo de rebaño- se impone en un trozo de paisaje chilote. Conforman un conjunto unitario y pintoresco, que se hace parte de la propia naturaleza del lugar. Un territorio todavía escasamente antropizado, en el que se respira una atmósfera de sosiego y silencio. La textura de la madera -el revestimiento de las casas consiste en tablas dispuestas horizontalmente- se aviene con la quietud del mar y con la línea del horizonte. Las aguas, inmóviles y espejeantes, devuelven la imagen invertida de las viviendas y el celeste intenso del cielo. Como una suerte de instalación efímera que puede desaparecer en cualquier momento, las construcciones se advierten febles. Procurarles más resistencia y solidez sería importunar su humilde existencia. No quieren ser más de lo que son, ingravidas, despegadas del suelo natural.

Dibujo 3. En Chiloé el paisaje y la geografía determinan buena parte de lo que hace el hombre en materia de arquitectura y vialidad. En este caso, la carretera principal debió eludir algunos obstáculos naturales para conectar los centros poblados. A partir de esa vía mayor nacieron los caminos transversales que también deben pagar tributo a los caprichos del territorio. Y son precisamente los desniveles abruptos los que regalan perspectivas inesperadas. Situado al borde

de la calzada que circunda la ciudad, en lo alto, se alcanza, en ciertos puntos, una visión panorámica de lo que se extiende en lontananza. Desde el montículo en que ahora me detengo se puede contemplar el mar, el caserío de la costa de enfrente, la cadena de cerros y el cielo despejado de nubes. Un camino se desprende de la carretera para precipitarse hacia la playa llevando consigo, a ambos lados, una sucesión de casas en caravana. En primer plano, hacia la derecha, campean, próximas a la carretera, las viviendas de dos pisos, para dar paso a las siguientes que, escalonadamente, descienden rumbo hacia el mar. Las construcciones que ocupan el plano más próximo a mi visión rebosan sabiduría técnica y mano diestra. Allí se funde el buen hacer de los albañiles con la delicadeza de los artesanos. Como siempre ha ocurrido en la isla, la madera sigue siendo el material protagonista, tanto en las embarcaciones como en las casas chilotas, que no son otra cosa que la extensión del propio paisaje bordemarino.



Dibujo 3.

Dibujo 4. Las aguas del mar se han recogido y los pilotes de los palafitos han quedado enteramente a la vista. Enfrente, una escena que bien podría ser un elocuente ícono de la vida chilota: un lanchón varado ocupa el primer plano, ligeramente inclinado, mostrando el casco y no la cubierta; se asoma, en cambio, parte del volumen que cobija el espacio del timonel. Detrás del lanchón emerge una construcción que bien pudiera ser un gran depósito, a juzgar por la escasez de ventanas. Un corredor perimetral, provisto de una débil baranda le rodea. Una segunda construcción, sostenida por pilotes de madera, se presenta del todo cerrada, como si se negara al océano. Las construcciones se suceden hacia el fondo, suspendidas también sobre zancos. Su fragilidad transmite un aire de abandono. Hacia la derecha el terreno asciende formando un talud irregular, hasta encontrarse con el camino. Un par de botes algo desvencijados yacen en el suelo pedregoso. El cielo luce cambiante, con nubes en vuelo que por momentos sustraen claridad al escenario.



Dibujo 4.



Dibujo 5.

Dibujo 5. Una vez que la naturaleza decide su propio diseño no hay más remedio que subyugarse a su voluntad. El mar se interna en las fisuras de la tierra y propone la quietud cuando los lomajes y la vegetación se debaten entre escalamientos y descensos.

También el hombre va dejando su marca: hasta la hondonada central se ha convocado a un grupo de viviendas que buscan acomodo en el ríspido terreno. La vegetación todavía impone sus términos con su agreste exuberancia. En el ancho paisaje las líneas ondulan de izquierda a derecha, limitando planos que se destiñen conforme se avanza hacia el horizonte.

Por algún mandato invisible, la línea recta apenas tiene cabida en esta visión.

Notas finales

Es claro que los cinco dibujos expuestos revelan un mundo que el autor no ha sido

capaz de transmitir mediante la palabra. Por más que se intente, es muy difícil conseguir un texto neutro, ausente de matices subjetivos.

Cuesta tanto evitar que la emoción se incorpore sin haber sido invitada, como un polizón astuto. Buscando la forma de construir un relato aséptico y a la vez fidedigno, habría que atenerse a describir con rigor extremo lo que se observa. Una posibilidad es recurrir al lenguaje técnico, aprovechando los conocimientos que provee la especialidad. Pero, bajo ese velo profesional, ¿se logra transmitir la atmósfera del lugar? ¡Vaya que es útil la palabra para intentarlo, aun cuando siempre resulte ser insuficiente y arrastre consigo la sensibilidad del autor! Es justo reconocerlo: una ventaja mayor es que el relato –la palabra- lleva el tiempo contenido entre las sílabas: el texto se digiere a sorbos y en eso se parece a la vida misma.

El dibujo, en cambio, se presenta como un

único golpe visual, un repentino encuentro con la realidad, solo que mediatizada por su autor.

Se podría asegurar que cualquier representación dibujada atrapa solo una parte de la realidad. No obstante, a los límites visuales que impone el dibujo –imposible capturar aquello que se encuentra fuera de los márgenes del encuadre- se sobrepone la elocuencia de la imagen de contornos exactos, la profundidad de los planos, el lenguaje de la luz y la sombra.

Cuando González Vera dibujó Alhué con su prosa lacónica y precisa, ahorrando tantas palabras como pudo, a lo mejor se identificaba con aquellos croquis de economía máxima. Y tal como en su obra, donde no existe protagonista alguno –el personaje central es el pueblo- en esos croquis que pudo haber imaginado no debería haber focos de interés que magneticen la atención. Si una imagen puede decir más que mil palabras, no es menos cierto que unas cuantas palabras pueden decir más que mil imágenes.

En cualquier caso, los estudiantes de arquitectura no deberían prescindir, en su panoplia expresiva, de estos dos recursos de validez imperecedera: la palabra y el trazo.

Referencias bibliográficas

Brodsky Soria, Pascual (2013). González Vera. *Obras Completas*. Tomo I. Santiago: Cociña, Soria Editores.

González Vera, José Santos (1928). *Alhué*. Santiago: Editorial Nascimento.

González Vera, José Santos (1955). *Eutrapelia, honesta recreación*. Santiago: Editorial Babel.

Todos los dibujos son del autor.

Concurso CAP + ALACERO
Para estudiantes de
arquitectura 2016



Zócalo Cultural Bajos de Mena
Primer Premio. Escuela de Arquitectura. USACH

41 - 43

Concurso Abrilar Sustentable
Para estudiantes de arquitectura
2016



Camarín para multicancha. Diseño con reciclaje de materiales
Primer Premio. Escuela de Arquitectura. USACH

44 - 45

Concurso Internacional de Ideas
ModulArch 2016



Philharmonic Music House, Budejovice, Rep. Checa
Primer Premio. Escuela de Arquitectura. USACH

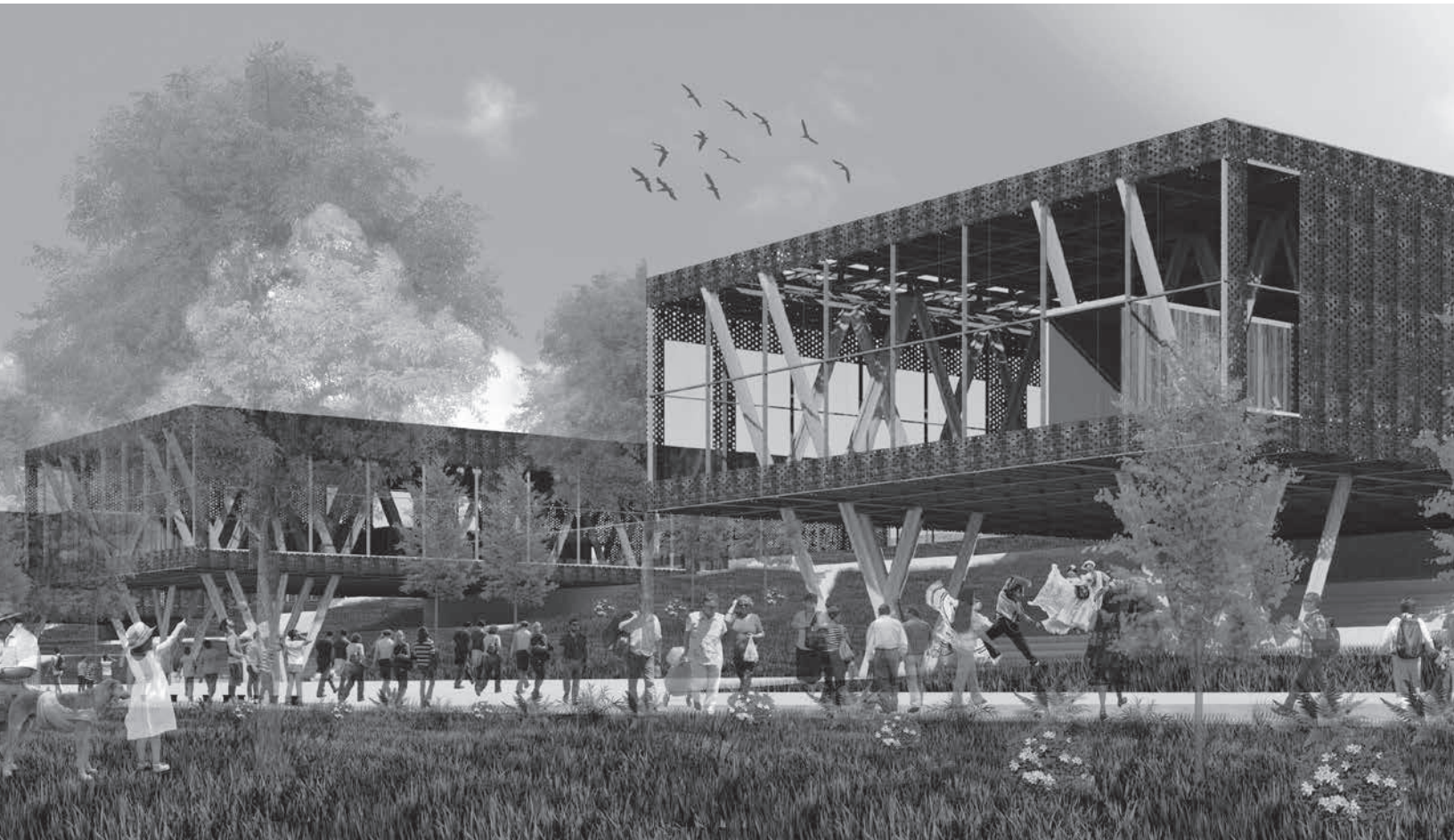
46 - 47

CONCURSO CAP + ALACERO

DISEÑO EN ACERO PARA ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA 2016

“ZÓCALO CULTURAL BAJOS DE MENA”

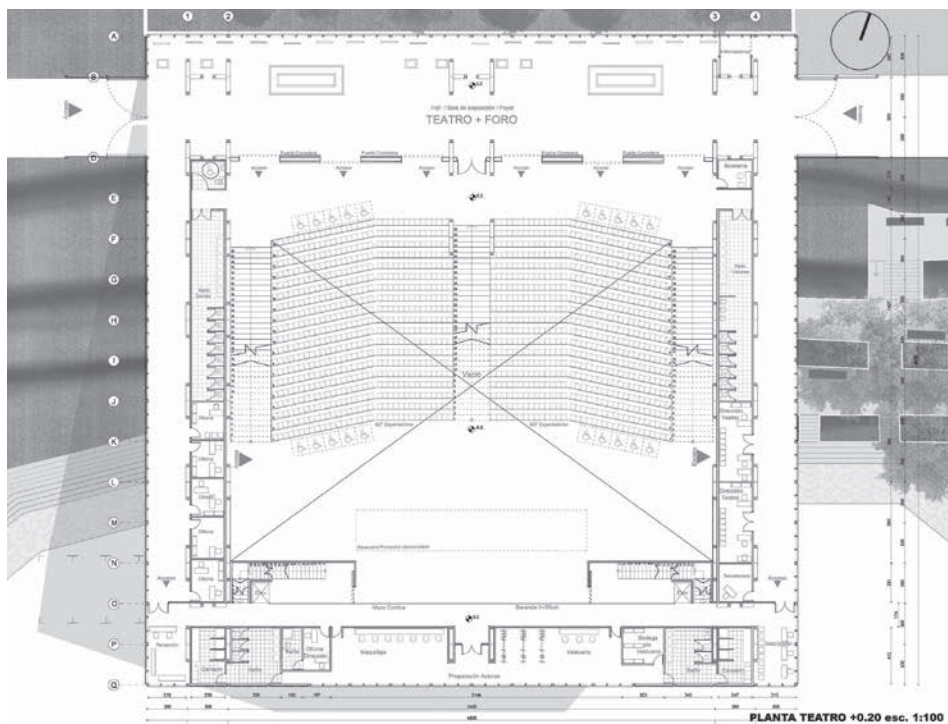
Primer Premio



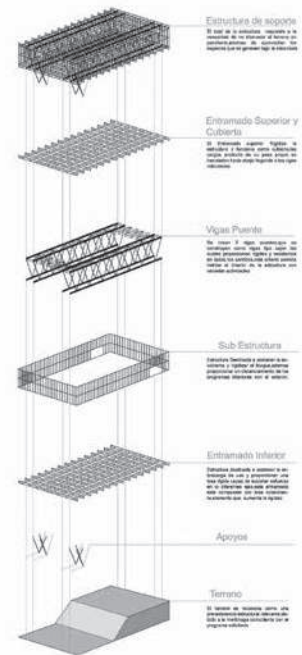
El proyecto reconoce a Bajos de Mena como un Barrio postergado de la ciudad de Santiago. El hacinamiento urbano, la carencia de infraestructura, la precariedad de la vivienda, la pobreza y la estigmatización social, son una representación de los lugares olvidados por autoridades, urbanistas y arquitectos. Por lo tanto el Zócalo Cultural Bajos de Mena plantea desde una oportunidad de diseño, un dispositivo de activación social que transforme un lugar postergado por nuestra sociedad.

Ficha Técnica

Nombre Proyecto	Zócalo Cultural Bajos de Mena
Ubicación	Puente Alto - Santiago
Materialidad	Acero
Año proyecto	2016
Alumnos	Hugo Tello, Rodrigo Aliaga, Pablo Becerra y Javier Rojas
Profesor guía	Oscar Luengo
Universidad	Universidad de Santiago de Chile



DESPIECE ESTRUCTURAL:



01_ Antecedentes del lugar

Bajos de Mena se ubica en la comuna de Puento Alto, al Sur-poniente de Santiago, es uno de los Barrios más poblados de Chile con 140.000 habitantes. Su origen barrial se remonta a la década de 1960, sin embargo su consolidación como uno de los "Guetos" más grandes de Chile se produjo en la década de 1990 producto del crecimiento de la ciudad y de las políticas habitacionales asociadas a la "cantidad" y no a la "calidad" de las viviendas y conjuntos.

02_ Elección de emplazamiento

El proyecto se emplaza en un terreno baldío, ubicado en la Calle Estación el Canelo. Es

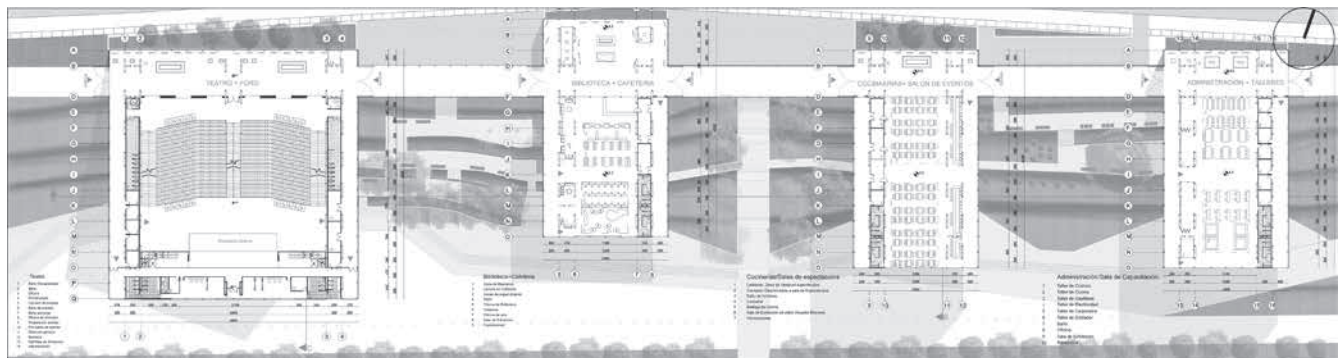
un lugar estructurante que logra vincularse con las redes viales y peatonales existente. Posee un desnivel natural de 6 metros que actualmente es un foco de delincuencia.

03_ Objetivos del proyecto

El objetivo del proyecto, dentro de la discusión de la desigualdad y segregación urbana de Santiago, es aportar con soluciones concretas y situadas, utilizando la arquitectura como un medio de transformación para la integración. Se busca generar una estructura espacial cultural desde un zócalo, capaz de equilibrar diversas tendencias artísticas; sean tradicionales, populares o emergentes, además de construir un espacio público en un terreno baldío de un barrio postergado de Santiago.

04_ Partido general

El proyecto se basa en la creación de dos plataformas culturales capaces de albergar diversas expresiones artísticas. La plataforma superior es un edificio suspendido y fragmentado donde se desarrollan las actividades asociadas a la cultura tradicional. La plataforma inferior o zócalo es una plaza abierta donde se desarrollan las actividades asociadas a la cultura callejera. Ambas plataformas intentan conformar un ecosistema cultural, que intenta integrarse con el lugar, generando recorridos programáticos y plazas temáticas capaces expandir y diluir espacios exteriores e interiores con el paisaje existentes.





Vista acceso Teatro



Vista interior Teatro

05_ Fundamentos arquitectónicos

A_ Preexistencias Relevantes (construcción de un Zócalo)

El reconocimiento de la morfología del terreno son una estrategia de diseño que permite la configuración de un zócalo, desde la construcción de un edificio suspendido que transforma un terreno baldío en un espacio con una dualidad espacial.

B_ Plataformas de cultural dual (Edificio + plaza)

El establecimiento de dos plataformas; propone dos niveles de aproximación cultural paralelos, el primero un edificio destinado a la cultura tradicional y el segundo una plaza continua destinado a la cultura callejera.

C_ Fragmentación + Permeabilidad

El proyecto se propone como un edificio fragmentado en 4 bloques con distintas expresiones culturales (teatro + foro, biblioteca + cafetería, cocina + salón de eventos, y administración + talleres). La fragmentación como estrategia propone un sistema de espacios exteriores que se articulan con el lugar, generando circulaciones y plazas que permiten una permeabilidad espacial entre las diferentes expresiones culturales.

D_ Flexibilizar (interior flexible)

Los edificios culturales presentan el problema de programas específicos y áreas de usos in-específicos que mutan con el tiempo, frente a esto el proyecto plantea una estrategia programática de uso flexible que permita un

gran espacio con diversos usos asociadas al encuentro, el debate, la comercialización y toda expresión cultural. Como estrategia se propone que cada bloque posicione en sus bordes servicios y recorridos, para centralizar un gran volumen de aire de uso flexible.

06_ Fundamentos estructurales

Desde la simpleza y la utilización eficiente de los recursos disponibles, un primer acercamiento a cualquier criterio estructural es reconocer los valores preexistentes y las posibilidades estructurales del material. Bajo esta condición el proyecto se fundamenta estructuralmente desde: Preexistencia, Viga Puente y Bloque.

A_ Terreno en Pendiente: (Edificio suspendido)

Como primer elemento estructural y considerando la dualidad cultural y un plano inclinado para el teatro, se utiliza la pendiente natural del terreno como elemento estructural, esto determina una simpleza de los recursos a utilizar, sin elementos estructurales complejos y espacios residuales sin usos. La estrategia supone la construcción de 4 edificios suspendidos que se apoya en dos ejes: el terreno natural existente y una estructura de pilares compuestos de 6 metros (Perfil IPE Acero A270ES 400/180/8mm.)

B_ Viga Puente (Cajón)

El esquema estructural del edificio suspendido se desarrolla desde dos vigas "puentes"

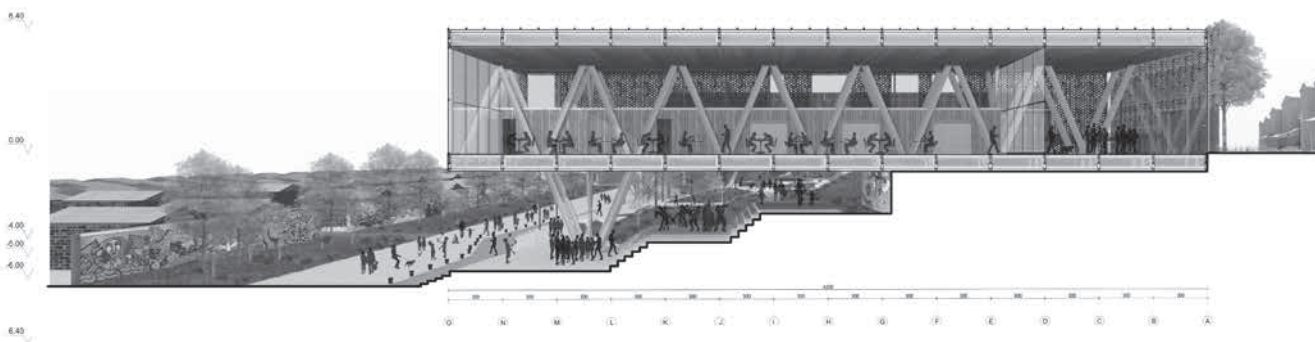
perimetrales de 24 metros. Esta se conforman con un sistema de viga "cajón" que resistan el movimiento al sismo en todas sus direcciones. La unión entre las vigas puentes la configura un entramado estructural superior e inferior de vigas de 24 metros y diagonales de 6 metros sumado a una losa colaborante de 3 x 3 metros y 0.8 mm de espesor, estableciendo un sistema solidario estructuralmente para cargas dinámicas y gravitacionales.

C_ Bloque (tipología)

La fragmentación del edificio en 4 bloques supone un criterio estructural tipológico, al coordinar materiales, envoltentes, cargas estructurales y programas, la configuración de un edificio tipológico es una respuesta replicable frente a diversos problemas estructurales.

07_ Propuesta arquitectónica

El Zócalo Cultural Bajos de Mena, presenta y representa una dualidad cultural; por una parte es un edificio suspendido y fragmentado en cuatro bloques, donde se desarrollan diversas expresiones artísticas, asociadas a programas, usos y necesidades de una plataforma cultural tradicional; y por otra parte, desde una plaza abierta, capaz de acoger expresiones callejeras y emergentes, intenta impactar positivamente en el espacio público colindante, transformando un espacio baldío en una plataforma de cultural popular, como dispositivo de impacto social.





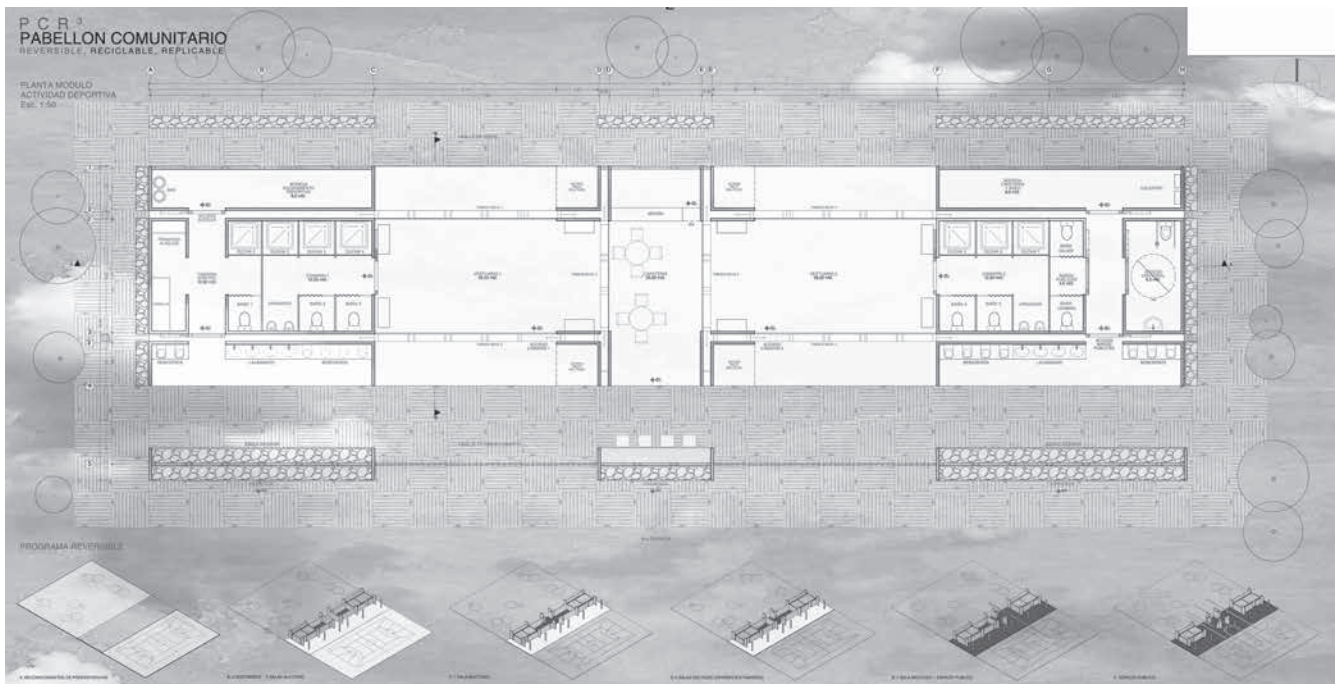
CONCURSO ABRILAR SUSTENTABLE PARA ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA 2016 “CAMARÍN PARA MULTICANCHA DISEÑO CON RECICLAJE DE MATERIALES” Primer Premio

Ficha Técnica

Nombre Proyecto	Pabellón Comunitario R3 (reversible, reciclable y replicable)
Ubicación	La Pintana, Santiago
Materialidad	Palet de madera y Gaviones de piedra
Año proyecto	2016
Alumnos	Daniela Arias, Victoria Norambuena
Profesor guía	Oscar Luengo
Universidad	Universidad de Santiago de Chile

La cancha como concepto fue utilizado en el pabellón de Chile para la Bienal de Venecia de 2012; cancha – chileno soillscapes donde se definió como: “cancha es una palabra pre-hispánica quechua que indica un vacío que permite la conexión con nuestra tierra así como con las personas. en términos urbanos, es similar al concepto español plaza mayor – que se utiliza en Sudamérica para designar un gran espacio público donde se mide y distribuye la cosecha. Cancha, además es el campo del antiguo juego de Palín, tradicional en los mapuches chilenos. Luego, cancha es la palabra utilizada para comprender el terreno chileno, que no es urbano sino territorial”, de esta forma se entiende que las canchas asociadas a los conjuntos habitacionales de carácter social, se convierten en plazas que se transforman en espacios públicos comunitarios.

MEMORIA: En Chile existen 1500 conjuntos sociales, lo que significa un total de 350 mil viviendas; donde el 60% de los edificios de viviendas equivalen a condominios sociales y un 7,3% de las viviendas del parque habitacional son condominios sociales, es decir, que de cada 100 personas 7 viven en una vivienda de tipo social, las que tienen alrededor de 55m² construidos. Los espacios públicos aledaños a los condominios sociales, están carentes de infraestructura, equipamiento y mobiliario, generando espacios en deterioro ligados directamente a terrenos eriazos; donde la sobrepoblación y la carencia de áreas verdes convierten a las canchas pavimentadas y de tierra en espacios públicos de encuentro a pesar de su precariedad.



Planta Módulo (escala gráfica)

ANTECEDENTES DEL LUGAR: Mediante un análisis de contexto y capacidad de réplica, el proyecto reconoce a la comuna de La Pintana como un lugar que se compone de una alta densidad de viviendas sociales tipo block, las cuales por su arquitectura de construcción vertical y densidad en altura, no consideran patios o espacios destinados a la reunión familiar y espacios públicos de calidad; además de ser una de las comunas con menor cantidad de metro cuadrado de área verde per cápita. Siendo tales características el punto de partida para desarrollar un proyecto que satisfaga dichas necesidades.

PROPUESTA

A. Reciclable: Se utilizan como materias primas dos componentes: el palet como

envolvente, por su versatilidad y liviandad; los gaviones de piedra como soportes estructurales. Siendo ambos sistemas constructivos de bajo costo de montaje, mantención y ahorro energético que entrega como resultado una construcción replicable.

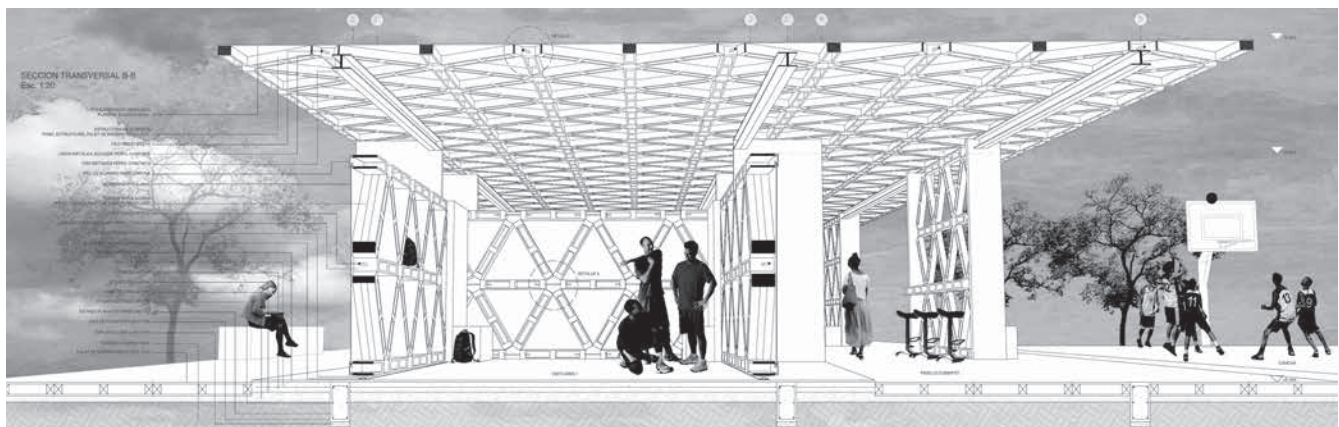
B. Reversible: Entre dos núcleos rígidos de servicios, se contiene un espacio reversible que propone un espacio multiprogramático que se puede transformar según el uso determinado por el contexto de la cancha y la plaza o de deporte y el espacio de encuentro: vestuario deportivo (cancha), salas multiuso (espacio comunitario), cafetería (plaza) y plaza cubierta (plaza), funcionando como medio de transformación del espacio entre la plaza y la multicancha.

C. Replicable: La replicabilidad del proyecto

está determinada por el sistema modular de palet y gavión; y la tipología del emplazamiento. El límite que configuran la multicancha y la plaza se reconocen como preexistencias relevantes, replicable y precarias en diversos condominios sociales.

Se propone desde estas preexistencias un módulo R3 (reversible, reciclable y replicable) capaz de activar el espacio público, desde un espacio central permeable, capaz de diluir entre interiores y exteriores; una infraestructura social con reversibilidad programática.

Las preexistencias del condominio social y la cancha. Esto determina una respuesta tipológica frente a preexistencias tipológicas.



Sección transversal (escala gráfica)



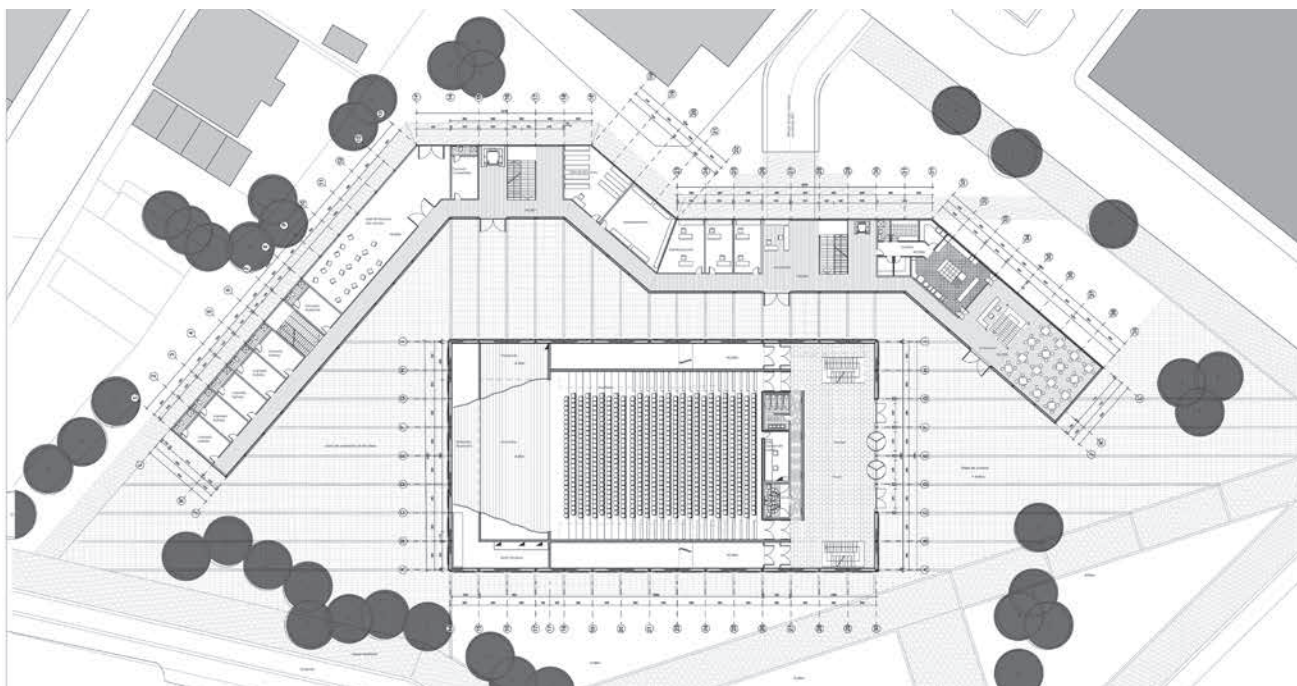
CONCURSO ModulArch 2016

CONCURSO INTERNACIONAL DE IDEAS
"PHILARMONIC MUSIC HOUSE, BUDEJOVICE, REP. CHECA"
Primer Premio

Ficha Técnica

Nombre Proyecto	Philharmonic Music House
Ubicación	Budejovice, Rep. Checa
Materialidad	Containers de acero y cristal
Año proyecto	2016
Alumno	Rodrigo Vargas
Profesor guía	Rodrigo Aguilar / Pablo Montecinos
Universidad	Universidad de Santiago de Chile

Concursos de arquitectura para jóvenes arquitectos y/o estudiantes de arquitectura, en esta exploración, es el Concurso internacional de ideas Modularch: Edificio Modular de la Filarmónica, propuesta ideológica de edificio multipropósito para la Filarmónica del Sur de República Checa en České Budějovice. El edificio debe albergar los conciertos de la única Filarmónica profesional de la Región de Bohemia, ubicada al sur de Praga, con sede en České Budějovice, la capital de la región. Dentro de sus requerimientos exige el uso de tecnología modular (containers) como elemento de diseño para la propuesta, que tiene como principal desafío el diseño de un auditorio con una capacidad de al menos 1000 espectadores. Tomando en consideración el uso de la tecnología modular para la construcción del edificio que albergará a la South Czech Philharmonic, el primer desafío fue lograr definir como la materialidad de los módulos con el programa de conciertos podrían congeniar, de acuerdo a los estándares de acondicionamiento acústico necesarios para un auditorio con capacidad para 1000 personas.



Planta de arquitectura nivel acceso (escala gráfica).

PROPUESTA

De esta forma, el primer planteamiento para abordar un terreno de más de 10.000 m², es terminar de configurar el borde norte del terreno. Aunque una operación lógica sería completar el borde en base a la actual configuración de las cuadras aledañas, se privilegia mantener el ya establecido límite entre el barrio consolidado de la nueva planificación urbana y el centro histórico de la ciudad, manteniendo así la tensión existente entre las áreas verdes de la Marianske namestí y el parque Na Sadech.

Para ello se proyecta construcción de un sistema de "muros" que consolidan el borde norte del terreno, utilizando la configuración del sistema modular; "protegiendo" al resto el programa, y al uso principal, La Sala de Conciertos, evocan así el antiguo sistema de defensa amurallado de la ciudad. El volumen que contendrá la sala de conciertos quedará rodeada en dos de sus bordes por el muro, hacia el norte y este; y abriéndose hacia el centro histórico de la ciudad y las avenidas principales que mantienen un flujo constante de vehículos y peatones, además de establecer una relación visual directa desde y hacia el parque Na Sadech.

Para determinar la forma de la sala de conciertos, el estudio de los grandes auditorios de ciudades europeas fue de gran ayuda

para confirmar que la típica forma del prisma rectangular o "caja de zapatos", es la que ofrece una mejor experiencia acústica. Es por ello que la base para el desarrollo de la sala de conciertos toma como referencia la disposición del sistema de muros en el terreno, y mediante las diagonales formadas por los vértices de la modulación se configura el prisma rectangular que contiene la Sala de Conciertos. Esta caja de zapatos será el edificio de mayor volumen, considerando los programas que albergará. Debido a que la actual normativa de construcción de la ciudad no tiene ningún uso ni restricciones definidas en el terreno del emplazamiento, se toma como límite de altura la de los edificios que rodean la plaza, que no superan los cuatro y cinco pisos, como una forma de respetar el entorno inmediato, y poder insertarse en él. La caja de conciertos deberá transformarse en un lugar de encuentro para la ciudad, en donde las artes escénicas y la música se encontrarán con los habitantes de la ciudad. Es por ello que el edificio se puede transformar en un hito para la ciudad y su gente. Para ello la fachada del edificio se proyecta con el uso de tela de HDPE, una membrana a base de PVC capaz de iluminarse desde el interior. De esta forma, la caja de conciertos pasa a ser una caja de luz para la música, y un punto de encuentro y referencia para los ciudadanos.

El muro construido con tecnología modular albergará todo programa complementario a la Sala de Conciertos, Vestuarios para músicos, vestuarios para Solistas, vestuarios para el Director de Orquesta, vestuarios para el Concertista y para el Inspector, repartidas entre el primer y segundo nivel, todos cercanos a la sala común con capacidad para 80 personas y habilitada también para el coro. Esta zona estará conectada con el montacargas que dirige al nivel -1, donde estará contenida la Bodega principal, cercana al escenario principal.

En la zona central del muro modular, se concentra todo el programa administrativo, mantención y el archivo central.

En el ala sur del muro modular, se encuentran los programas de uso público, en el primer nivel una tienda exigida por el programa del concurso, y las instalaciones sanitarias para visitantes. En el segundo nivel se encuentra un restaurant con vista al parque, al stage al aire libre, y al entorno inmediato del nuevo edificio.

Para el tratamiento del terreno de la Marianske Namenstí aledaño al edificio, se proyecta una ciclovía que rodea el borde sur poniente de la plaza, conectando así el parque Na Sadech y por adición el casco histórico de la ciudad, con la extensión de la avenida Praska y que se inserta el resto de la ciudad.

Tito Calderón



Entrevista realizada a Tito Calderón (TC) la mañana del sábado 28 de Agosto de 2016. Los entrevistadores son: Oscar Luengo (OL) y Hugo Pérez (HP), académicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Santiago.

49 - 53



Figura 1: Tito Calderón en su taller.

Licenciado en Artes con mención en grabado, 1982, Universidad Católica de Chile. Ha ejercido como docente y artista. Las técnicas que trabaja son: dibujo lápiz tela, dibujo lápiz papel, grabado en metal, grabado en madera y realismo anti-naturalista. En su trayectoria ha recibido variados premios, distinciones y ha expuesto colectiva e individualmente, en Chile y en el extranjero. Coronará 24 años de trayectoria con una exposición retrospectiva en el Museo de Bellas Artes que ha titulado "Desde la Muerte a la Locura". Para el presente año prepara una exposición de grabados en metal, Mini-Print, en el mismo museo.

En el taller de Tito Calderón

Hugo Pérez: A propósito del llamado a publicar en el próximo número de la Revista Arteoficio dedicado al Oficio del Dibujo, hemos decidido concertar esta entrevista contigo, un artista cuya herramienta principal de expresión es el dibujo con lápiz grafito. Al respecto:

¿Cómo has llegado a definir esta herramienta para tu arte?

Tito Calderón: Mi origen es espontáneo. No sé de dónde viene. Comencé pintando a los catorce años. A los diecisiete, antes de entrar a estudiar a la Facultad de Artes de la Católica pintaba cuadros grandes y me tocó la suerte de entablar una amistad profunda con Ernesto Bouey Ossa. Él tenía el taller cerca de mi casa. Un día se apareció en mi taller, en el garaje donde yo pintaba. Yo pintaba figuras abstractas más que nada, figurativas pero abstractas al mismo tiempo. Muy raras. No tengo registro. Era del año 79 y Ernesto se apareció en mi taller: me dijo, -pero esto es absolutamente original, me encanta. ¿Con que estás pintando?-. Con agua ras mineral, con óleos nacionales y pinceles chinos, le respondí. -Pero no, no se pinta así, me dijo. Anda mañana para mi taller y yo te voy a enseñar-. Fui al taller dónde estaba instalado con Landea y quedé absolutamente estupefacto ante la visión de un cuadro de 3 x 4 metros. Tu lo veías y era como entrar a una realidad hiperrealista: era una calle con personajes en bicicletas, adoquines, las casas, todo perfecto: era una fotografía. Me sentí absolutamente acongojado y menoscabado ante tal visión.

Pasó un tiempo, un mes. Buoy Ossa se trasladó a un taller más chico y preparó una tela gigante también. Debe haber sido 2 x 2,70 metros.



Figura 2: Los materiales del dibujante.

Entonces me invitó a su taller desde el momento en que comenzó a preparar la tela. Vi como la preparó y como comenzó a dibujarla. Luego comenzó a pintar una vez terminado el dibujo. Era el cementerio de San Antonio. Cada día que iba me decía -¿Que pinté hoy día?- Yo le decía: las piedras que están en el primer plano y los árboles que están en el tercer plano. -Perfecto- me decía. - Las piedras se pintan mezclando estos colores. (y pintaba) Los árboles se pintan mezclando estos colores (y pintaba). Así pasaron meses hasta que terminó el cuadro. Esa fue mi escuela. El realismo que tengo viene de esa escuela que no tiene nada que ver con la Facultad de Artes de la Universidad Católica.

Sin embargo, en el interfaz de asistir al taller de Ernesto y estar en la Escuela de Arte se produjo un choque. Era el alumno más malo en dibujo. Luego tomé pintura: me tocó un mal profesor. Decidí tomar grabado con Eduardo Vilches y me titulé del taller grabado de Vilches pero con una exposición de dibujo. Cuando tocó hacer dibujo de creación con Vilches, yo tenía un subterráneo en mi casa, ahí tenía mi taller y allí se produjo una acción mágica, una situación mágica. Como dice Federico García Lorca, en El Discurso del Duende, se produjo una situación dentro de mi espíritu y mente al momento de crear. García Lorca

describe al duende con sus palabras y es perfecto: es más que la inspiración, es algo que viene del cosmos y que es un espíritu, un duende que hace que el artista vaya más allá y logre el génesis de una obra de arte y no de un trabajo de arte superficial. Esa es su definición. Por tanto, en ese instante, cuando estaba en el subterráneo, para hacer la primera entrega no hallaba que hacer. Y se produjo la situación. Entró el duende en mí y apareció mi primer dibujo de lápiz grafito sobre papel de cuarto de pliego. Cuando llegué a la revisión de dibujo, todos quedaron impresionados en la sala. No podían creer lo que yo había hecho.

El primer dibujo que hice, fue un éxito absoluto. Fue un descubrimiento, ya que me transformo en dibujante. Ernesto me decía en una de sus clases: un pintor tiene que pintar con los materiales que más le acomoden. Con los materiales que les sean más fáciles trabajar. No te esfuerces si no te resulta el tema de la pintura realista como la que hago yo, sino que busca con lo que yo te he enseñado algo que te sea fácil de hacer. En ese sentido, su dibujo fue el sello, el golpe final que marcó mi carrera como dibujante hasta el día de hoy.

El Duende

Oscar Luengo: Ese duende que nos habla

tiene un proceso, al parecer mezcla varias cosas ¿Cómo se transcribe ese duende?

TC: El duende son las experiencias íntimas y personales. Se mezclan con una postura radical respecto a la sociedad en la cual yo vivo. Vivo en una sociedad oscura: la chilena. Una sociedad restringida, sesgada por la dictadura militar. Desde antes del retorno a la democracia, junto a pintores como Rodrigo Cabezas, Arturo Duclós, etc, desarrollamos una protesta casi muda, visual en contra del sistema. El duende, mi duende, por un lado tiene que ver con las experiencias en el diario vivir, la familia, etc., y tiene que ver con la fotografía. Entonces, desde el comienzo, el encuentro es con la fotografía, o sea con imágenes que ya existen y que me producen una inspiración. Uno toma la imagen, la dibuja o desarrolla la composición con una idea muy personal. El duende está en el cuadro. En un momento determinado es el que manda. Entonces el cuadro me da indicación, cobra vida: qué es lo que está bien, que es lo que está mal. Por un lado yo lo dirijo y por otro lado el coloca resistencia. En algunas ocasiones, el cuadro se bloquea: no está dispuesto a que no continúe ejerciendo ninguna acción sobre él sin que yo clarifique bien en mi interior que es lo más conveniente para el cuadro. Y ahí actúa nuevamente el duende, que es más que inspiración, para

lograr que el cuadro nuevamente se abra y acepte lo que yo voy a desarrollar sobre él.

Sobre la técnica del grafito

OL: Hay en una entrevista, en que el POGO, vocalista de los Peores de Chile, dice que desde herramientas muy precarias, una guitarra y cuatro acordes, es capaz de hacer una música muy rotunda. Y ahí hace una analogía y nos dice que si le pasan 4 palos, un martillo y par de clavo logra construir una casa sólida. En ese sentido, vemos que tu técnica se basa en un elemento puntual que es el grafito, y con este elemento, sin decorativos de color, solamente utilizando las lógicas de las tonalidades del blanco al negro se logra plasmar una condición rotunda, sólida. ¿Cómo es el desarrollo de ese proceso? ¿Hay algo como ensayo/error/corrección?

TC: No, es bastante profesional y específico. El boceto se parte con el 4B, que es un lápiz blando, que me permite borrar los errores. Luego viene la definición del 4B sobre el 4B con el 2H que es un lápiz duro y una vez finiquitado eso ya no hay vuelta atrás. Así de sencillo. En un comienzo trabajaba con toda la gama de lápices H y B. Actualmente

solamente ocupo el 2H y el 4B. El uso de estas herramientas elementales es bastante específico. También tiene que ver con la sensibilidad de la mano, la presión que uno ejerce, la cantidad de fuerza que se ejerce sobre la tela para lograr gris con menos presión o un negro más profundo con mayor presión sobre la superficie. Luego el tema del fijado también es muy complicado. Para el blanco uno tiene que limpiar blanco por blanco, los intersticios. Es un trabajo bastante acucioso. Trabajo con goma de extracción, de amasar y goma milan de miga. Trabajo también con el cutter para sacarle punta a los 2h. A los otros lápices con saca-punta. Por lo tanto tengo el cutter, los lápices, la goma y el saca-punta. Esos son mis 5 elementos. Por otro lado, mi cuerpo al trabajar conjuga entre el estado nervioso y el estado mental muchos elementos. En mi caso, como yo vivo con una familia numerosa, estoy acostumbrado a los ruidos, la bulla. etc. No hay nada que exista que no me permita todos los días entrar al cuadro y hacer lo que tenga que hacer.

HP: ¿Con qué tipo de luz prefieres trabajar?

TC: Con luz natural ya que he perdido mucho la vista. Antes, cuando era joven, de 30 o 40

trabajaba con un reflector de 150 wats en talleres que eran ciegos, sin ventanas, pero ya no. Trabajo con luz natural. Lo ideal es partir a las 10 de la mañana y terminar a las 6 de la tarde.

HP: Desde estas condiciones que nos describes ¿Cuánto tiempo te demoras en tener una obra terminada?

TC: Hay cuadros que tienen 2 años de trabajo, 9 meses, un año, 3 meses los más rápido, para un formato de 70x80 cm.

HP: Sobre la misma idea de la técnica, me gustaría entrar en tu técnica de composición. Cuando uno se enfrenta a tu obra, y relacionados con el texto de Enrique Lihn sobre tu trabajo, entiendo cierta técnica de collage como una aproximación de lectura: ¿cómo lo haces?, ¿cuál es el proceso?

TC: Mi composición se basa en la fotografía, sea de autoría personal u otra referencial asociada a la búsqueda de composición que se pretende. La palabra Collage no me gusta. De los 4 textos que escribió Enrique Lihn, la única palabra en la que no coincido es collage. Mi obra no es cortar y pegar papeles.

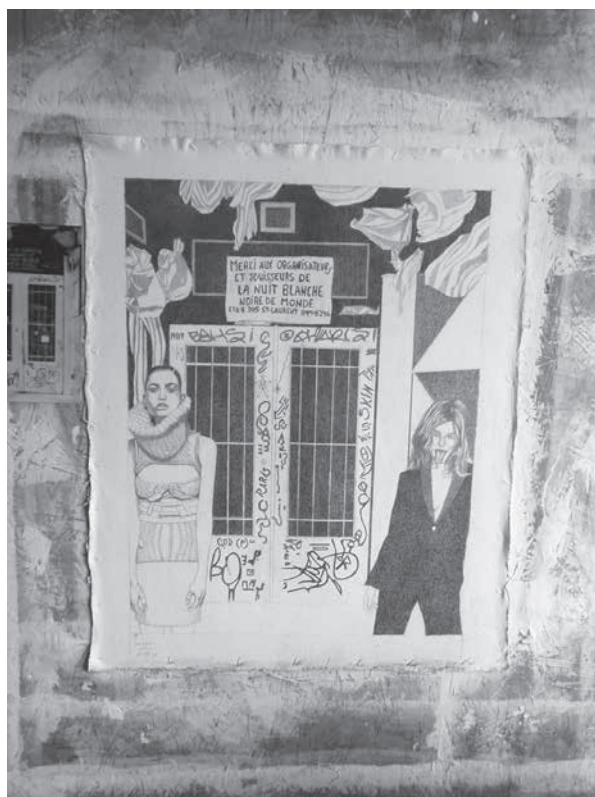


Figura 3: Dibujo en proceso.



Figura 4. Shaman, 100x123 cm - 2009 - Lapiz -Tela.

La composición de mi cuadro se basa en la composición, la estructura y el equilibrio del cuadro, en las relaciones áureas renacentistas, en geometrías de cuadrículados.

Las telas las preparo yo mismo, es una tela lona de 8 onzas, con látex y un acrílico inglés. No ocupo telas que vengan listas. Uno tiene que conocer la superficie sobre la cual se está trabajando, prepararla para saber que resistencia tiene, hasta qué punto se puede raspar, hasta qué punto se puede borrar, hasta qué punto se puede cargar el lápiz con violencia. Por lo tanto la tela debe ser lo suficientemente resistente para resistir la fuerza de la búsqueda del negro profundo. Debe resistir el proceso de las capas, pintar, lijar, limpiar, volver a retocar, y luego 4 o 5 veces para lograr un negro profundo, que se obtiene con la gradación de 5 lápices. Ahí es cuando un extraña al 6B o el 8B. Estos son lápices peligrosos, porque duran poco, uno debiese ocupar por lo menos, dos docenas con la punta de aguja, pero como son blandos y se gastan rápido, hay que comenzar con otro. Por otro lado, emiten mucho polvillo que ensucia el resto del cuadro hacia abajo.

Interiores y exteriores

HP: En la disciplina de la arquitectura se suele trabajar el dibujo como registro de observación de realidad a partir del croquis, de manera prospectiva especulando con el dibujo temas de proyecto y de manera instrumental con el desarrollo de dibujos técnicos: el dibujo es parte de nuestro quehacer también.

¿Crees encontrar vínculos entre tu arte y la arquitectura? ¿Cómo te relacionas con nuestra disciplina?

TC: En el sentido más elemental, el ser humano vive en torno a la arquitectura, de hecho nosotros estamos en mi departamento y esto es arquitectura. Somos seres sociales, todas las acciones humanas están condicionadas por la arquitectura, salvo donde no exista una construcción humana, como el campo y el desierto. Como yo vivo en un acontecer humano, mi obra no tendría ningún sentido si los personajes que pinto no están involucrados en una arquitectura interior o exterior.

Normalmente cuando es interior, también está relacionado con el exterior: busco la manera de que se proyecte el exterior. Así lo mismo si está en un exterior, intentó que se relacione con el interior.

La disciplina de la obsesión

OL: Existen dos cosas que me llamaron la atención sobre el proceso de tu trabajo: la primera fue la idea del "duende", cual ya nos



Figura 5. Andy and Mick 120x100 cm lápiz-tela 2001-2002.

comentaste y la segunda es la disciplina de la "obsesión", entendida como el "entrar al cuadro". ¿Cómo es esa obsesión?

TC: El arte es una profesión y una disciplina. Yo vivo de él desde los 24 años. Es una labor estricta que amerita obsesivamente un horario de trabajo que me permita avanzar en lo que es mi trabajo. Es lo único que sé hacer, y como es lo único que sé hacer, es mi vida, por lo tanto como es mi vida, no lo puedo apartar de mí ser. A parte de ser un trabajo es lo que me permite vivir, seguir vivo y no estar muerto. A Picasso lo encontraron muerto a los 91 años en su taller, pintaba hasta las 1 madrugada en su palacete de París. Rembrandt cambiaba sus pinturas por óleos y pinceles. Esa es la vida de un pintor, de un músico, de un artista, su vida es su existencia. Si me cortaran las manos o perdiera la vista, eso ya no sería vida. Por eso los cuadros cobran vida, porque

tú les entregas parte de la tuya. Nunca me ha interesado lo que digan o no digan de mi trabajo, simplemente lo hago, ¿por qué lo hago?, porque es mi vida y ¿qué es lo que hago?, un sello personal que me diferencia del resto de los pintores de cualquier área.

Es tan rotundo como una frase de Rafael Sanzio, "Si usted pinta un cuadro, su obligación es transformarlo en una obra de arte". Esa es más que una obsesión, ya que yo no estoy simplemente pintando un cuadro o desarrollando un trabajo gráfico, sino que estoy pintando una obra de arte que trascienda la simple creación de una imagen artística, va más allá. Yo estoy comprometido con lo que la gente no quiere "ver", con el sello de sus ojos, como dice Eduardo Vilches. Es muy distinto "mirar" que "ver". La gente normal "mira", pero no "ve", y "ver" es una acción mucho más profunda que observar y



Figura 6. El taller del pintor cachorro. 100 x 150 cm, lápiz-tela, 1998-2000 (detalle).

mirar, es penetrar en un contexto y extraer lo más profundo de esa visión o imagen para controlarla, para ejecutar un dibujo. Con los años y la práctica un logra la maestría.

Ordinario y extraordinario


OL: Tu obra parte de una fotografía de una condición cotidiana que se transforma en una condición extraordinaria. ¿Un proceso o tema de interés tuyo sería develar lo ordinario para transformarlo en algo extraordinario?

TC: Son las dos cosas, es extraordinario en el principio y es extraordinario en sí mismo, no es ordinario. Lo ordinario lo desecho automáticamente. Tengo la suficiente visión para fotografiar y elegir lo extraordinario desde el principio: personajes extraordinarios, contextos extraordinarios. Con esos elementos tengo la seguridad de que puedo lograr una meta extraordinaria. Si parto de lo ordinario

difícilmente voy a poder revertir esa ordinariedad en algo extraordinario, no tengo esa capacidad.

OL: Nosotros valorizamos lo ordinario, desde la arquitectura, en poner el acento sobre la idea de escasez acotando un espectro de posibilidades que sustentan y promueven la concepción y proyección de un hecho constructivo apropiado y razonable en función de una realidad determinada.

TC: En lo cotidiano existe lo extraordinario, hay que saberlo apreciar, saber ver y mostrar la suficiente sensibilidad para captar lo extraordinario desde lo ordinario. Parte siendo extraordinario, pudiendo ser muy sórdido, *underground* o precario. Tiene que ver con la arquitectura también, la estructura del cuerpo humano, fisonomía, postura y posición dentro del espacio, si está parado, si está sentado, o si está circulando. Existen todas

las posibilidades para sacar el mejor provecho de la imagen que tu escojas circulando en torno a ella o haciéndola circular, eso tiene que ver con la posición de los objetos en el espacio, cambia la luz, cambia la sombra, cambia la perspectiva. Puedo sacar el máximo provecho dependiendo de lo que yo quiera, y eso tiene mucho que ver con lo que ustedes enseñan. 

La observación en la enseñanza de la arquitectura

Autor: Andrés Silva Quintanilla

Editorial: Finis Terrae, Santiago de Chile, 2016

Páginas: 195

A diferencia de la percepción que emplea la totalidad de los sentidos, la observación aquí se funda en el sentido de la vista, constituyendo a partir de ahí una condición natural del ser humano, desde la cual ha tenido origen al conocimiento directo.

Tal capacidad, que ha partido en la admiración por las cosas y lo desconocido, se ha transformado en la habilidad de construir miradas para analizar e interrogar la realidad.

Esta interrogación ha nos ha conducido en la búsqueda de respuestas y soluciones a su modo de vivir, construyendo el mundo como lo conocemos.

Esta capacidad natural e inherente al hombre ha presentado desde siempre la facultad de constituir un instrumento fundamental de conocimiento atendiendo en particular a cada área del mismo y ha formado parte importante del desarrollo de cada disciplina que la ha domesticado con fines propios.

Este trabajo ofrece un proceso de instrumentalización para la disciplina de la arquitectura y la formación del arquitecto, considerando la naturaleza de esta disciplina, un ámbito de estudio y creación en el contexto de situaciones y manifestaciones de naturaleza diversa y compleja.

Sabemos ahora que observar no es ni el meramente hacer uso de la vista, ni un mero dar forma a nuestra vista (construir una mirada), sino hacer consciente lo advertido en la mirada y darle una orientación y destino.

Por ello es que observar arquitectónicamente considera una estrecha relación entre el ojo que ve, la cabeza que piensa, reflexiona e infiere, y la mano que recoge la medida de la vista, cuantitativa y cualitativamente.

En nuestra disciplina, el dibujo y la reflexión dan origen a una forma de conocimiento primero, donde se funda la libertad y la creación. Por ello, una estrecha relación entre croquis y texto determina una unidad que constituye el acto de haber observado.

(Esta glosa, copiada de la contraportada del libro, ha sido reproducida con la autorización del autor).





Arquitectura en el Chile del siglo XX: Iniciando el nuevo siglo, 1890-1930.

Autor: Fernando Pérez Oyarzun

Editorial: Ediciones ARQ, 2015

Páginas: 186

La publicación de este primer volumen (de cuatro) viene a llenar un vacío característico de la historiografía de la arquitectura en Chile. Si bien el libro identifica aquellas publicaciones que podrían convertir este vacío en escasez, podemos decir que su generalidad lo hace bastante único, similar a otras iniciativas panorámicas de la historiografía latinoamericana. Según su autor, el libro pretende “inscribir la (...) arquitectura en un panorama más amplio”, que implica establecer cruces entre política, economía, arte y cultura. Mirado contra esa autodefinición, el libro es una buena herramienta de interpretación de la arquitectura en el Chile del siglo XX, al menos en el periodo que cubre este primer volumen.

Si bien no podría ser catalogado como un libro de divulgación, el libro apela al lector no necesariamente especializado. No es ese, tampoco, el rol que ha jugado el autor en su vasta carrera académica, que lo ha instalado en un lugar preeminente de la teoría de la arquitectura en Chile. Quizás ese mismo rol habría hecho esperar una mirada algo más afinada hacia una interpretación que fuera más allá de los hechos (exigencia que, reconociendo las intenciones del libro, parece efectivamente una injusticia con el autor) e intentara una posición desde la cual iniciar un debate disciplinar.

Desde el punto de vista del lector, la división de la obra en cuatro volúmenes parece desafortunada, en parte por el problema (mencionado por el mismo autor en la introducción) de los cortes temporales arbitrarios, pero también por la necesidad de poder acceder a un panorama lineal más completo del devenir de la arquitectura durante el siglo XX y a la relevancia que una aparición como esta tiene en el contexto editorial chileno, con la necesidad de darle a libros como este el peso merecido en términos de un más extenso alcance temporal.

Por último, no deja de ser necesario referirse a la figura del autor: Fernando Pérez es uno de los referentes más versátiles en el ámbito de la teorización sobre la arquitectura moderna chilena, y ha desarrollado una amplia obra escrita. Este libro viene a saldar una deuda reconocida por todos quienes siguen su obra y esperaban una publicación general sobre este tema, del que, en otras oportunidades, ha aventurado ya visiones interpretativas que forman parte del campo teórico en el que se debate localmente.

El libro incluye colaboraciones de tres autores invitados que establecen un interesante diálogo con el contenido: Romy Hecht escribe sobre el paisaje del país del centenario y la construcción de sus grandes elementos paisajísticos; Macarena Ibarra escribe sobre la introducción de conceptos de higienismo en la ciudad y en la práctica institucional; y Rodrigo Booth escribe, por último, sobre la creación del paisaje cultural de Chile a partir de la construcción de la red de caminos impulsada por la introducción del automóvil.

Maximiano Atria

El autor de la reseña es Arquitecto, Magister y profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Arteoficio es una revista editada desde el año 2000 por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Santiago de Chile. Nace a partir de la necesidad de explorar y difundir el aprendizaje, el quehacer docente y la investigación realizada al interior de la Escuela por sus estudiantes y académicos, como puente de diálogo con el ámbito externo y como lugar de reflexión sobre el arte y la técnica, la arquitectura, el diseño y el urbanismo.

1. Modalidades de publicación

Los escritos presentados a consideración del Comité Editorial y sus árbitros, deberán ser originales e inéditos, reservándose Arteoficio los derechos de publicación y reproducción del contenido parcial o total de los mismos, de acuerdo con las siguientes condiciones:

- Artículos (A): Trabajo de investigación original de carácter tecnológico, artístico o humanístico (3000 palabras).
- Ensayos (E): Escrito breve de carácter argumentativo en el cual se reflexiona acerca de algún tema tecnológico, artístico o humanístico (3000 palabras).
- Reseñas (R): Presentación breve de un libro, revista o artículo actual y atinente con los objetivos y temas de Arteoficio (300 palabras).
- Imágenes en formato tiff con resolución de 300 dpi.

2. Contenidos del escrito

a. Identificación del trabajo

- Modalidad de publicación (A,E y R).
- Título y año del trabajo (en castellano e inglés obligatorio).
- Nombre de los autores, precisando: dirección completa de correo, teléfono, fax y correo electrónico.
- Institución a la que pertenece el autor. Grado académico y/o título profesional, nombre de la universidad en donde lo obtuvo.

b. Resumen (en castellano e inglés obligatorio, 150 palabras). Debe contener de modo conciso el propósito de la contribución, el marco teórico, los principales hallazgos o conclusiones. Debe ser inteligible, sin necesidad de consultar el texto del trabajo y debe evitarse las abreviaturas y términos excesivamente especializados. Al final del resumen deberá incluirse al menos tres palabras claves listadas en orden alfabético (en castellano e inglés obligatorio).

c. Texto

Dada la modalidad del escrito, éste se ubicará en alguna de las secciones de Arteoficio. En el texto se deben distinguir: título, resumen, introducción, subtítulos, discusión, logros, notas a pie de página, citas, referencias bibliográficas (APA). Además, es obligatorio cumplir con indicar la fuente de las imágenes y su respectiva leyenda.

Los trabajos deberán remitirse a:

Ediciones **ao**: arteoficio@usach.cl, Escuela de Arquitectura, Universidad de Santiago de Chile, Alameda 3677- Estación Central, Santiago, Fono (56-2) 7184304.

Versión electrónica en:

www.arteoficio.usach.cl

www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/arteoficio

Próximo número:

ARTEOFICIO Nº 13: CATÁSTROFE Y EMERGENCIA

NÚMEROS PUBLICADOS



1 TALLERES DE ARQUITECTURA USACH



2 MISCELANEA



3 ITINERARIOS



4 APROXIMACIONES



5 CONVERGENCIAS



6 EL OFICIO



7 TRAZAS



8 CONTINUIDAD Y RUPTURA



9 EL ESPACIO DE LA HABITACIÓN HUMANA



10 LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA



11 LA TÉCNICA



ARTEOFICIO 13
CUADERNOS

Próximo Número
CATÁSTROFE Y EMERGENCIA