

# ¡Con ustedes el dibujo! El papel del dibujo en la concepción arquitectónica (Primera parte)

José Eliseo Castillo Fuentes

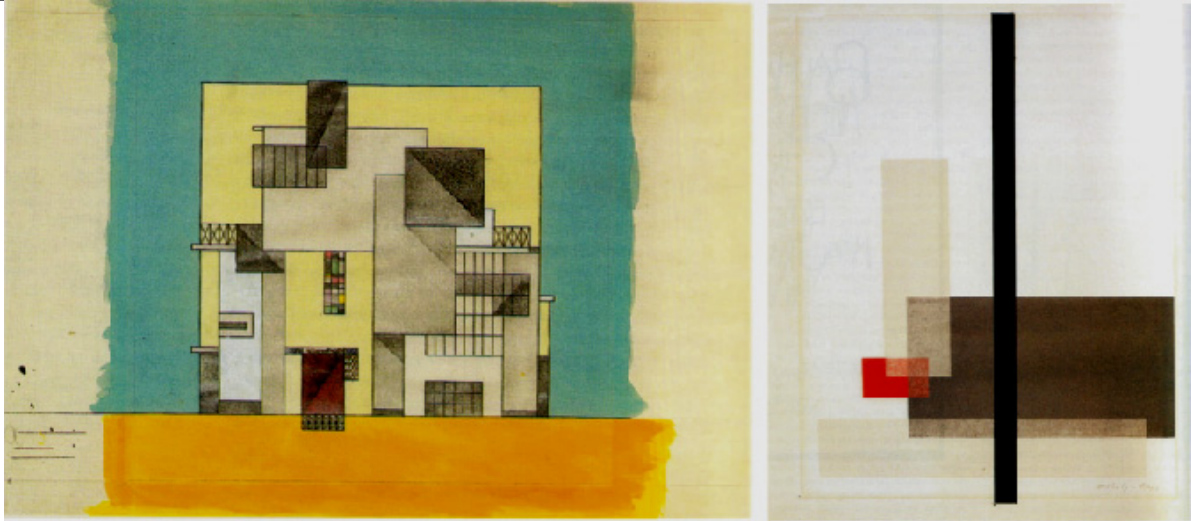


Figura 1. Casa Stijl, Fantasía de Andor Weininger, 1922. Izquierda: La obra, Composición de Moholy - Nagy, 1923.

*“El movimiento generador del espacio no despliega la trayectoria de un punto metafísico sin lugar en el mundo, sino de un cierto aquí hacia un cierto allá, por lo demás sustituibles en principio. El proyecto de movimiento es un acto, esto es, traza la distancia espacio temporal franqueándola.”*

*Maurice Merleau-Ponty*

**El dibujo es y está.** El dibujo es representación y como cosa en sí misma, es también presentación. Más allá de su contenido, el dibujo como medio está colocando ante los ojos los resultados de aptitudes y actitudes del dibujante –su pragmática- y, como producto, es una imagen plasmada sobre un campo; es una idea graficada ilustradora de una intención. El dibujo es constituido por trazos y formas que resultan de arrastrar un instrumento que permite hacer marcas sobre una superficie y son relacionadas –articulación y contigüidad- por el ejecutante para imprimir su estado situacional.

En efecto, la imagen para que sea dibujo, debe tener un sentido como percepto y una significación con respecto a alguien, y cuando se habla de ésta, se alude a dos componentes implícitos en su gestión, la sintáctica y la semántica.

En una se reconocen las cualidades estructurales constitutivas de la entidad gráfica –orden y asociación-; en la segunda, se hace referencia a su significación.

La sintáctica analiza entonces los modos en que se construye el dibujo de acuerdo a la expresividad del autor y atendiendo a reglas de coherencia entre las partes y el todo. Esto obedece a un proceso de construcción figural, de configuración de la imagen. Además debe decirse que en cada componente existe el lenguaje verbal como estructura subyacente, “... *el nombre es la esencia del objeto y reside en él al mismo título que su color y su forma.*” (Chanquía, 22). Así el dibujo puede ser descrito en su iconicidad,

estableciéndose una diferenciación interna y de jerarquización entre sus partes.

La semántica se ocupa del contenido denotativo, de los significados que transmite el dibujo y por ello es susceptible de interpretación, y ésto más allá de una exégesis en cuanto al gráfico como objeto. El dibujo es un medio de expresión y su principio productor será entonces, un sujeto que ha entrado en crisis porque ha sido increpado y tiene algo que decir, y las palabras no le son suficientes. El dibujo cobra así una nueva dimensión, es un mensaje ampliado que, dentro de una situación comunicacional, adquiere el estado de metalenguaje. De este modo, la carga argumental se incorpora a la naturaleza de la imagen; y cuando digo imagen me pregunto si la gestión del dibujo se asocia a los procesos fisiológicos propios para la constitución del pensamiento gráfico; según Anton Ehrenzweig (67), toda percepción o creación de formas está sometida a una tendencia hacia la producción de estructuras tan simples o penetrantes como sea posible; desde la fisiología, se trata de un mecanismo en el que el ojo registra un mosaico caótico y desorganizado de puntos, el cerebro proyecta una configuración definida sobre el caos percibido dando lugar así a *los gestalts* o representaciones gráficas de las cosas percibidas.

Corinne Enaudeau (136) por su parte, afirma que *“... el objeto es percibido cuando la imagen arquetipo se localiza en un dato saliente, [y] se proyecta sobre él”*. Esta fenomenología es enmarcada dentro de la Teoría de la Disonancia Cognitiva de León Festinger quien afirma que en el conocimiento y conducta humanos existe una tendencia al orden, la congruencia, la organización, es decir, hacia un estado de consonancia. La existencia de disonancia en un sistema cognitivo, resulta psicológicamente incómoda y provoca en el individuo el deseo de consonancia. Con esto, surge en el discurso una nueva consideración que reafirma la condición

sintáctica en la elaboración del dibujo, la consonancia que, para hacerle asociable con el caso, se sustituirá por euritmia, porque la intención en este vocablo corresponde a lograr la combinación armónica<sup>1</sup> de las líneas y proporciones que interactúan en la composición de una obra de arte.

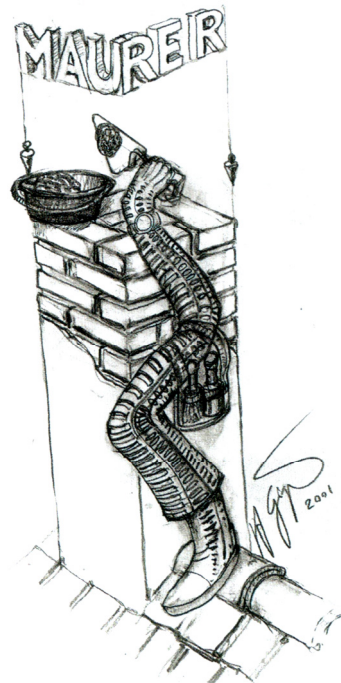


Figura 2. HR Giger. Ed. Taschen, col. Icons, 2002. *Maurer*, pág. 29

Pero debo ahora retornar hacia la situación comunicacional, donde el dibujo como fenómeno representacional constituye un mensaje y, más allá del discurso explicativo de su construcción, posee una significación, corrijo, significaciones. Esto lleva a considerar un segundo momento de presencia de la palabra, que se manifiesta en el correlato que dimane del observador, más allá de las razones del ejecutante. Es el punto de cruce entre el discurso visual y el discurso verbal, donde el dibujo adquiere su mayor potencia pues ahora es objeto de

<sup>1</sup> Para Kandinsky (102): *“La armonía general de una composición puede consistir de varios complejos que van creciendo hasta un máximo antagonismo. Si bien estos antagonismos pueden tener un carácter disarmónico, su aplicación no deberá ser de carácter negativo, sino que podrán operar positivamente en cuanto a la creación de una armonía general.”*

interpretación, porque su significado sólo se constituye a través de la recepción, necesariamente lingüística y comportamental, formulada o actuada por el intérprete. Así, el dibujo como objeto es disectado, como imagen es causa de percepción y como discurso es motivo de especulación.

**La trascendencia del dibujo.** El dibujar es un acto intelectual, en su gestión se enlazan e interponen recursos de diversa índole que hacen posible su expresión. En el movimiento configurador es evidente la participación del ojo y la mano, incluso se dice que ésta es conducida por el primero; pero el acto no se reduce a ésto, pues el sistema es regido por instancias neurales que dan lugar al pensamiento productor fundado en la correlación de representaciones mentales –imágenes y proposiciones- continentes de modelaciones y reglas compuestas que provocan tendencia hacia ellas durante el proceso configural. Sin embargo, el individuo está inmerso en un constante aprendizaje, lo cual permite que durante el dibujo descubra nuevos patrones que adquiere por empatía y que se suman a su pragmática. Así, la función primaria del dibujo consiste en reproducir la realidad, como tal, es testimonio de ella y permite su apropiación; en otras palabras, colabora en el fortalecimiento y la consumación de la captura cognitiva.

En una segunda función, produce nuevas instancias gráficas que aproximan su contenido al límite de la realidad; el dibujo es un apoyo del pensamiento conceptual cuando es ejecutado dentro de un proceso creador, o de concepción. Y es también homologador de lo pensado y lo dicho y, de la correlación entre ambos, se refrenda la contundencia del sentido y la significación de la intención comunicativa. Para Boudon (101): *“Es hacer un objeto visible a los sentidos y al espíritu.”* Merleau-Ponty (398) citando a Cludel: *“Por medio de los vocablos [...] queremos con un espectáculo, una emoción o incluso una idea*

*abstracta, constituir un tipo de especie soluble al espíritu.”*

En la articulación del discurso visual - discurso verbal (ambos como correlato de un mismo tema) se conforma un modelo de lenguaje trascendental<sup>2</sup> que puede decirse constituye el auténtico rasgo distintivo de la especie humana. En este punto se pueden diferenciar algunas funciones del dibujo: como gesto libre de una necesidad expresiva, como expresión estética de una voluntad artística y como medio para la presentación de un proyecto; es aquí donde se da la posibilidad de precisar su enlace con la concepción arquitectónica



**Figura 3.** Giovanni Battista Piranesi. Ed. Taschen, col. Icons, 2001. *Carcere VII*, pág. 37

**El dibujo en la concepción arquitectónica.** El dibujo constituye un medio del pensamiento en tanto es producto de un acto reflexivo, porque el ejecutante se sitúa con respecto de lo que representa a través de la gráfica sobre la que actúa. Esta proyección situacional del autor al dibujar con una finalidad, supone una serie de operaciones intermedias en las cuales es increpado constantemente por su misma producción. Para Thom Mayne fundador de *Morphosis* (apéndice 1.5): *“Nuestro proceso es a través de una constante oscilación entre lo que existe y lo que puede ser,*

<sup>2</sup> Desde Merleau-Ponty (400) se distingue la expresión empírica que sólo designa sentido, de la trascendental que provoca la significación.

*realismo e idealismo.*” La imaginación entra en juego cuando se escrutan y combinan imágenes y proposiciones que por su pertinencia son convocadas para ser recreadas sobre el campo visual; en él se debaten invenciones, préstamos y hallazgos, en un movimiento casi ritual que desenlaza en un momento culminante, cuando la configuración adquiere sentido y significación.

**Momentos del dibujo de concepción arquitectónica.** El proceso de concepción arquitectónica a través del dibujo se puede escindir, según Seguí de la Riva (29), en tres actitudes diferenciadas: *“Una exploratoria, activa. Otra reproductiva, descriptiva, y otra interpretativa, activamente explicativa.”* Ahora, dimanada de esas primeras categorías, se puede hacer una disección de la poética del proyecto que supone reconocer momentos del proceso creador, relacionados a situaciones personales. El registro parte de un primer momento consistente en *la liberación del silencio asociada a una pragmática urgente*, con búsqueda inquieta, imprecisa e inacabada de configuraciones oportunas; acto seguido, procede *el reconocimiento del género y la diferencia*, asistido por exploraciones alternadas entre la tipología y la analogía, con ejecuciones más templadas; llega el momento *del radiante descubrimiento*, empatía por significación y pertinencia, con labor acuciosa y de mayor detalle; *de plenitud creadora*, explayamiento en la descripción, donde el hallazgo se ajusta y construye como acción clarificadora para el ejecutante y para el intérprete; y de *representación trascendental*, explicación de índole canónica, altamente convencional y dirigida al intérprete para la construcción de la obra.

He empleado el término ejecutante porque se refiere a *quien pone por obra una cosa y para lograrlo persigue una finalidad*, alude también al *que lleva a cabo un proyecto* y, por extensión semántica, a *aquél que practica para depurar su arte*. Es en esta última

acepción donde deseo detenerme; la acción de concepción arquitectónica requiere de constante ejercitación. Si se asume que en cada caso de proyectación se elaboran sinnúmero de exploraciones gráficas para concebir el esquema que conducirá la gestión del proyecto, entonces se está ante la necesidad de un código figural vasto y, además, de una destreza configural habituada por la producción constante. Por estos motivos el ejecutante debe tener un enfrentamiento permanente con la creación del experimento creativo que se ocupa para concebir la obra.



**Figura 4.** La imagen corresponde a la fotografía de una torre de radioemisión, vista desde abajo; la toma fue hecha por Laszlo Moholy-Nagy y fue presentada por Vasili Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano*. Aunque Moholy-Nagy participa activamente dentro de la Bauhaus, se afirma la influencia constructivista en su primera época.

**El ejercicio de la concepción arquitectónica.** El enfoque en este apartado se orienta a establecer la relación entre las artes gráficas y la arquitectura, como una dialogía estimuladora de intercambios productivos, soportados por una plataforma analógica. Desde el planteamiento de Seguí de la Riva (43), en

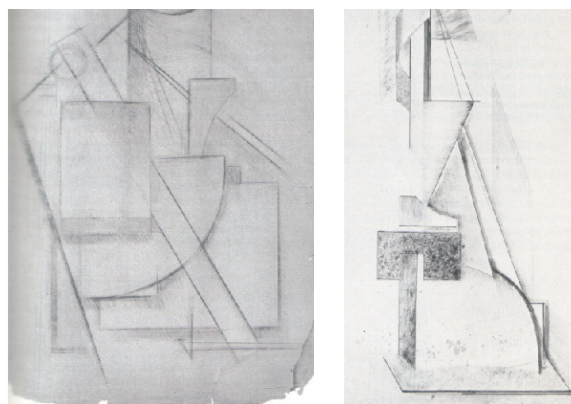
el acto de la concepción arquitectónica existe una necesidad apremiante por encontrar temas que estimulen desencadenar el proceso creador; presentados como desencadenantes imaginarios productivos, movilizan la voluntad configuradora. En este sentido y en apelación a la figura del ejecutante, se puede suponer como práctica depuradora del arte, a la producción de desencadenantes formales. A opinión de Boudon (99): *“Considerar que existe identidad entre representación arquitectónica y representación gráfica, más allá del objeto representado, es establecer la hipótesis de que la representación gráfica es una forma de expresión del pensamiento. Dicha hipótesis permitiría pensar en los intercambios numerosos y regulares entre los campos de las artes gráficas y el de la arquitectura de una manera que no fuera histórica o temática.”* Según lo ha demostrado Juan Antonio Ramírez en su libro *Construcciones ilusorias*, existe una arquitectura literaria referida a la descripción de edificaciones perdidas o inventadas; asimismo, la arquitectura como lugar es frecuente en el contexto narrativo, como marco espacial de referencia.

En otro aspecto, a partir del Renacimiento se intensifica la presencia escénica de la arquitectura en la pintura como exigencia de la experimentación de la perspectiva: *“Esta nueva ciencia sólo podría aplicarse con rigor a la representación de estructuras arquitectónicas, y de ahí que éstas se hicieran necesarias...”* (11) Pero la liberación a la que apela Boudon, surge en las escuelas Modernas y coincide con la aparición de la fotografía como sucedánea de la misión que hasta entonces cumplía la pintura.

**El adiestramiento del ejecutante.** A continuación se exponen ejemplos de dialogía provechosa entre las artes gráficas y la arquitectura y se podrá constatar que el intercambio aporta desencadenantes productivos para ambas.

## **El laboratorio ruso de desencadenantes formales.**

En el Constructivismo se aplicó el concepto *“trabajo de laboratorio”* para dar un sentido práctico a la investigación de la forma en sus dos y tres dimensiones; las indagaciones se emprendían como un modo de adiestramiento y no como un propósito inmediatamente utilitario, la idea central consistía en reconocer que la actitud productiva, en tanto experimentación, contribuiría a la solución de alguna tarea creadora.



**Figura 5.** Las imágenes son de A. Babichev; elaboradas en 1922, *Composición 22* y *Construcción*, se correlacionan como parte de un proceso de concepción espacial; la voluntad constructiva de este movimiento no se reflejó del todo en la constructibilidad de sus propuestas.

*“El “trabajo de laboratorio” consistía en exploraciones artísticas de los elementos componentes de la forma, material, color, espacio y construcción, exploraciones que eran iniciadas no por sí mismas, sino con el propósito de establecer a más largo plazo las bases objetivas de los criterios artísticos y las leyes generales de sus interrelaciones, de modo que éstas pudieran ser explotadas después en el proceso de diseño.”*<sup>3</sup>

Aunque el trabajo de laboratorio no era necesariamente aprovechado en la labor de diseño o en la solución de una tarea de diseño específica,

<sup>3</sup> LODDER, Christina. *El Constructivismo Ruso*, p.7. Ed. Alianza Forma, Madrid 1988.

proporcionó las bases artísticas para dicha labor, y a menudo sugirió por entero nuevos enfoques.

**VOCABULARIO.** Se presenta como desenlace de términos a partir de la palabra *dibujar*, por lo tanto no hay orden alfabético.

**Dibujar:** representar mediante líneas, esbozar, bosquejar (dibujo: figura o imagen representada mediante líneas) –sentidos anteriores: representar, pintar, esculpir, esculpir en madera- probablemente del francés antiguo *deboissier*: esculpir en madera, procede de: *de* -separar- y *bois* –madera-, del germánico *busk* -mata o bosque.

**Trazar:** hacer una línea o raya sobre..., arrastrar; del latín vulgar *tractiare*; declina en *tractus*: acción de arrastrar.

**Diseño:** traza o delineación de un edificio o de un aparato; del italiano *disegno*: diseño, dibujo; de *disegnare*: dibujar, indicar; del latín *designare*: designar, indicar con un signo, marcar con una señal.

**Signo:** señal, marca, huella.; del latín *segno*.

**Figura:** del indoeuropeo *dhigh-ura*; de *dheigh*: dar forma a la arcilla, *ura*: resultado de; resultado de dar forma a la arcilla; del latín *figura*: forma.

**Configurar:** representar cabalmente una forma; de *con*: cabalmente o junto con, *figurare*: representar; juntar formas, formar.

**Forma:** contorno, aspecto exterior; del latín *forma*: belleza; del griego *morphé*: forma, belleza; del indoeuropeo *mor-bh-*: brillar.

**Conformar:** dar proporción, corresponder las formas; del latín *con*: cabalmente o junto con; *formis*: forma.

**Componer:** formar o crear con varias partes o elementos, arreglar; del latín *componere*: poner

juntos; de *com*: juntos, *ponere*: poner, colocar, situar en un cierto orden.

**Gráfico:** relativo a la escritura, a la representación en imágenes o a la imprenta; del latín *graphicus*: dibujo, pintura.

## BIBLIOGRAFÍA

BOUDON, Phillipe *et al.* *El dibujo en la concepción arquitectónica* Ed. LIMUSA. México 1993

CHANQUÍA, Diana. *Lo enunciado y lo visible* Ed. CONACULTA. México 1998

GROPIUS, Walter. *Alcances de la arquitectura integral* Ed. Isla. Buenos Aires 1977

KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano* Ed. Letras Vivas. México 1998

EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la Percepción Artística* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1976

ENAUDEAU, Corinne. *La paradoja de la representación* Ed. Paidós. Buenos Aires 1999

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción* Ed. Altaya. Barcelona 2000

MAYNE, Thom *et al.* *Morphosis, buildings and projects, 1993-1997* Ed. Rizzoli International Publications, Inc. Nueva York 1999

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias* Ed. Alianza Editorial. Madrid 1988

SEGUÍ DE LA RIVA, Javier. *Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico* Ed. Departamento Ideación Gráfica Arquitectónica; E. T. S. A. Madrid 1996

VASARI, Giorgio. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* W. M. Jackson Inc. Editores; Buenos Aires, 1950