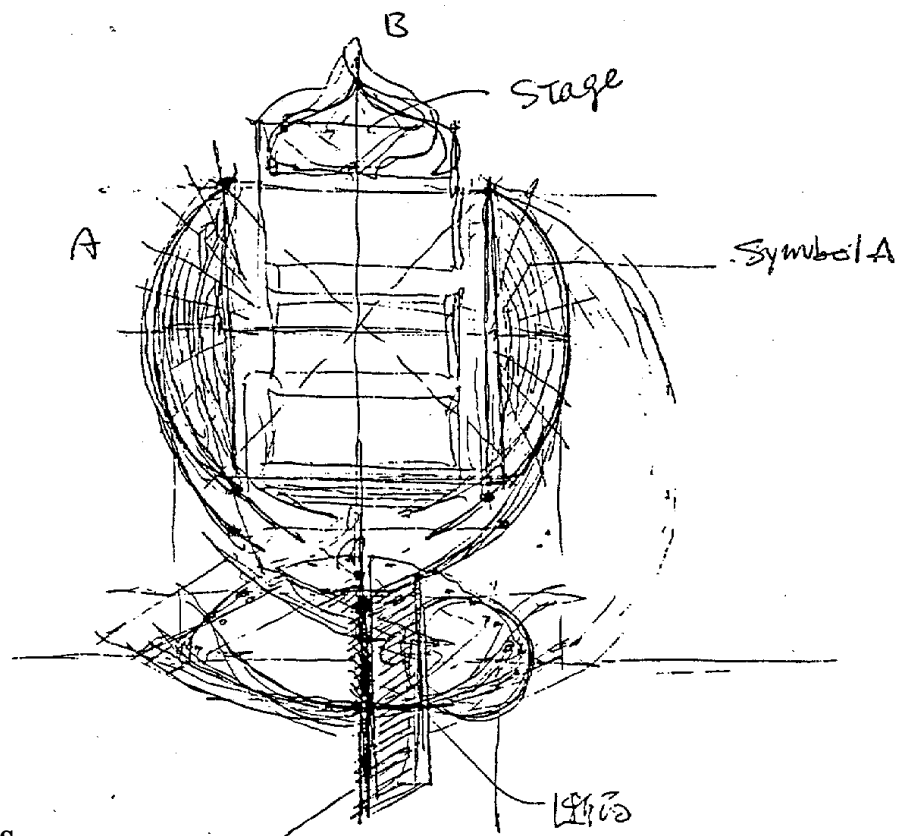


EL DIBUJO ARQUITECTÓNICO: CRISOL DE INTENCIONES



tesis
doctoral

EGA I
ETSAB/UPC

M^a ISABEL
RUIZ
CASTRILLO

**EL DIBUJO ARQUITECTÓNICO:
CRISOL DE INTENCIONES**

M^a ISABEL RUIZ CASTRILLO

**EL DIBUJO ARQUITECTÓNICO:
CRISOL DE INTENCIONES**

TESIS DOCTORAL

EGA I/ETSAB/UPC

1996

El presente trabajo de investigación es una
TESIS DOCTORAL,
realizada, en el marco del Departamento EGA I de la ETSAB / UPC,
y bajo la dirección del profesor ANTONIO MILLÁN GÓMEZ,
catedrático de EGA / UPC, por

M^a ISABEL RUIZ CASTRILLO,
arquitecta,
profesora TEU de Dibujo Arquitectónico en el Dep. EGA I de la ETSAB / UPC

Barcelona, agosto 1996

PRESENTACIÓN

No hace tanto se anunciaba el final de una larga catalogación de parte de los depósitos y archivos de una muy relevante institución estatal, y por enésima vez pasé por la tristeza de comprobar que excelentes dibujos de arquitectura aparecían, por mor de su calidad plástica, asignados a materias bien diversas, al tiempo que, por el solo hecho de contar con un motivo arquitectónico, otros se atribuían al dibujo de arquitectura. Ninguna novedad, pero sí una clara muestra del desconocimiento mutuo hoy existente entre la arquitectura y otros saberes.

Por razones que no vienen al caso, el dibujo me acercó a la arquitectura. Ya como estudiante en la ETSAB, el dibujo arquitectónico empezó a ser para mí una pre-ocupación, y acabada la carrera, al dedicarme a la enseñanza, pasó a ser de lleno una ocupación, tanto dentro como extramuros de la universidad. Esta investigación tiene pues sus raíces en una inquietud ciertamente antigua. El tema de la tesis, para mí, venía anunciado.

El dibujo de arquitectura es en efecto el objeto de este trabajo. El dibujo arquitectónico en toda su amplitud y profundidad, en toda su potencialidad. Quiero decir considerado, más allá de su evidente valor instrumental o técnico, como un genuino lenguaje, como el medio simbólico imprescindible para la manifestación de la razón arquitectónica. Y en consecuencia, afirmando su papel constituyente y determinante en todas las fases del proceso proyectual, de la misma arquitectura por tanto.

Hago hincapié en ese carácter de totalidad de la participación del dibujo en el proyecto porque hay un momento en la realización de éste en que el dibujo arquitectónico muestra todo su poderío: el momento inicial, el de concepción. Y no obstante parece evidente que es el menos tratado e investigado hasta hoy. En mi opinión, sin la consideración racional de este estadio por fuerza resulta imposible

comprender el dibujo arquitectónico. Pioneros en tal estudio como lo es Philippe Boudon aseguran que quizás no hace más de veinte años que se viene tratando rigurosamente. Tengo la convicción de que en muy variados lugares y desde muy diferentes enfoques se está trabajando en la actualidad sobre este tema, y que muy pronto habrá una auténtica eclosión de publicaciones esclarecedoras y que serán muy fructíferas para comprender el dibujo de arquitectura en su verdadera dimensión, y en consecuencia para la enseñanza del mismo.

Para la realización de este trabajo he acudido a muy distintos campos del saber, campos no para mí ajenos pero que no entran en la especialidad que me es propia: ésta es la investigación de una arquitecta. Quiero dejar claro, con todo, que soy muy consciente de la diferencia entre «incursión» y «excursión»: nada más lejos de mi intención que el oportunismo o la obtención de «botín». La ética y la responsabilidad están siempre en la base de mi acercamiento a autores o materias; esa responsabilidad se despliega en un doble sentido: por una parte, acudo a aquellas fuentes en las que veo afinidad con mi inquietud; por otra, pretendo ser coherente en mi interpretación de esos saberes otros que la arquitectura.

Años de investigación han generado una cantidad ingente de documentos y material. Como es lógico, para su presentación era obligado un proceso de selección y síntesis, sin desvirtuar el objetivo previsto ni limitarlo en sus pretensiones. Se precisaba pues de una estrategia.

Se ha articulado la tesis en dos Partes, acompañadas de una Introducción, unas Conclusiones y una Bibliografía. La Parte Primera tiene por cometido aclarar ciertas cuestiones fundamentales y mi posición ante ellas, para evitar que en la Parte Segunda, núcleo del trabajo, se den por supuesto o bien sean necesarios digresiones y excursos que, sin duda, dada la densidad del texto, dificultarían o incluso impedirían la unidad del discurso, y desde luego su seguimiento.

Hay un punto más que he de explicar. Los dibujos que acompa-

ñan al texto escrito en absoluto tienen un carácter ornamental, ni siquiera una misión de ilustración; bien al contrario, constituyen un discurso propio e interdependiente del verbal, de tal modo que ambos, cada uno en su lenguaje, responden a una misma intención, sin reflejarse puntualmente página a página.

Finalmente, todos sabemos que una tesis empieza y acaba pero en sus conclusiones no es concluyente. El ámbito de investigación en el que nace y está inmersa continúa abierto, por lo cual en definitiva una tesis no es sino un paso entre otros pasos.

Cumple cerrar esta Presentación con un párrafo de agradecimientos. Ciertas personas de mi entorno que, de un modo u otro, me han prestado su colaboración saben que tienen de antemano mi reconocimiento, y no es preciso citarlas aquí. Estoy obligada, sin embargo, a hacer mención a mi director de tesis, el profesor Antonio Millán Gómez. Porque en este cometido que le solicité ha respondido con creces a todas mis expectativas. Sus sugerencias e indicaciones me han orientado y facilitado la navegación por territorios del saber que no son de mi cotidianeidad; sus comentarios y correcciones han sido básicos para mantener la coherencia de mi trabajo. Y ello respetando siempre mis inquietudes y mi libertad de acción. Al cabo me ha dado dos lecciones: una, en la calidad humana de su función como director de tesis, y otra, demostrando la clara diferencia entre enseñanza e instrucción. Quede aquí públicamente de manifiesto mi sincero agradecimiento.

María Isabel Ruiz Castrillo

SUMARIO

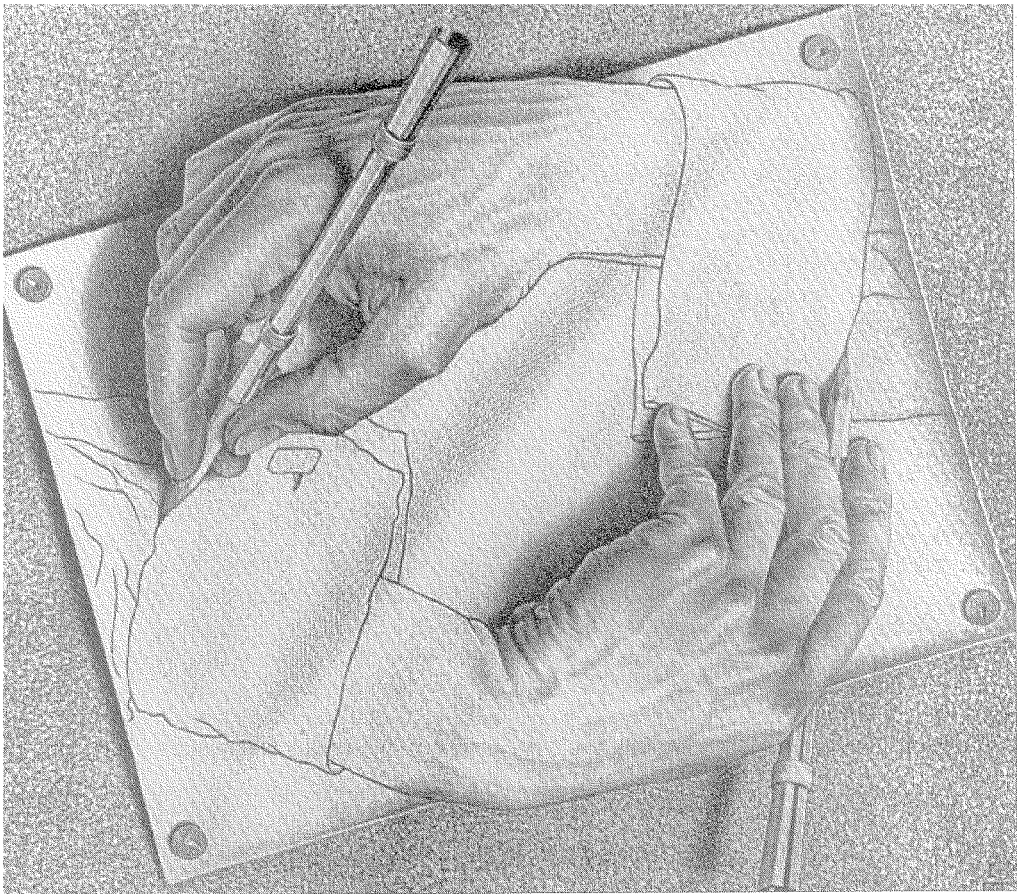
PRESENTACIÓN	7
SUMARIO	11
INTRODUCCIÓN	15
PARTE PRIMERA: EL DIBUJO Y EL ARQUITECTO	21
CAPÍTULO I: OBSERVAR Y PERCIBIR	23
La visión y la inteligencia en la psicología moderna (<i>Percepción. Representación</i>)	25
La exploración visual del espacio (<i>Categorizar, reconocer, construir imágenes</i>)	35
CAPÍTULO II: LAS REPRESENTACIONES ICÓNICAS	41
Comunicación visual y verbal (<i>Función «ostensiva». Función «inductiva»</i>)	43
La representación icónica, imitación <i>versus</i> sustitución (<i>Signo de una ausencia</i>)	53
Imitación, simbolismo y arbitrariedad (<i>Escala de iconicidad</i>)	59
Significación y comunicación visual (<i>Obra. Autor-lector. Contexto</i>)	77
CAPÍTULO III: LA IMAGEN GRÁFICA	95
Estilo y expresión (<i>Modos objetivos y subjetivos</i>)	97
El encuadre como convención (<i>Soporte y marco</i>)	105

Semiología gráfica (<i>Monosémica. Polisémica</i>)	113
CAPÍTULO IV: EL DIBUJAR, ACTIVIDAD PROPIA DEL ARQUITECTO	121
La «vida activa» del arquitecto (<i>Labor-trabajo-acción</i>)	123
El dibujo en la labor y el trabajo del arquitecto (<i>Formación y aprendizaje</i>)	135
PARTE SEGUNDA: EL DISCURSO DE LA ACCIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA	145
CAPÍTULO I: LA ACCIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA	147
Planteamientos primeros de la acción de dibujar (<i>El sentido: expresión simbólica de la intención</i>)	149
El dibujo es constitutivo de la acción arquitectónica (<i>Dibujar-percibir-actuar</i>)	155
Ámbito de posibilidades de la acción de dibujar (<i>Interacción dinámica entre dibujo y arquitectura</i>)	159
Modos de experiencia (<i>Provisión y anticipación de saber</i>)	165
Entre la justificación convencional y la justificación esencial (<i>Estructuras superficiales y subyacentes</i>)	173
Acción intencional (<i>Interacción simbólicamente mediada</i>)	179
El contexto de la acción (<i>Situación. Temas y recursos</i>)	185
De la acción comunicativa al discurso de la acción (<i>Inteligibilidad. Verdad. Veracidad. Rectitud. Crítica</i>)	189
CAPÍTULO II: ANÁLISIS CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN DE DIBUJAR	195
El concepto de intención respecto al dibujo de arquitectura (<i>El qué: proyecto de posibilidades</i>)	197

La motivación en la acción arquitectónica (<i>El porqué: razón de ser de la intención</i>)	205
El arquitecto, agente de la acción de dibujar (<i>El quién: revelación de identidad y diferencia</i>)	215
La red conceptual de la acción arquitectónica (<i>Agente-intención-motivo</i>)	225
El dibujo como referencia identificadora del arquitecto (<i>Neutra. Solipsista. Intersubjetiva</i>)	233
CAPÍTULO III: EL DIBUJO DE CONCEPCIÓN	245
Cuando el dibujar es «hacer arquitectura» (<i>Dibujo: campo de acción de la arquitectura</i>)	247
Bocetos prefigurativos: declaración de intenciones (<i>Dibujo-en-diálogo</i>)	263
El dibujo de concepción «hace sentido» (<i>Representación. Expresión. Interpretación. Sentido</i>)	277
Tipología como ámbito de referencia de la figuración (<i>Memoria. Imaginación</i>)	293
Concebir, expresión simbólica (<i>Apertura espacio proyectual. Prefiguración significativa. Anticipación del límite</i>)	311
Extrañamiento y juicio a la luz de la intención (<i>Crítica de prejuicios. Transgresión. Consenso</i>)	325
Donación de sentido (<i>Donación. Fundamento. Inicio</i>)	339
CAPÍTULO IV: LA ARTICULACIÓN DEL DISCURSO PROYECTIVO	355
De la prefiguración a la configuración (<i>Precomprensión. Explicación. Argumentación</i>)	357
El modelo figurativo: interacción simbólicamente mediada (<i>Articular. Investigar. Examinar. Distinguir</i>)	371
Estructura de la expresión gráfica significativa (<i>La triple mimesis: prefiguración, configuración y refiguración</i>)	389
De la configuración hacia la refiguración (<i>Innovación y sedimentación. Fusión de horizontes</i>)	405

CONCLUSIONES	419
BIBLIOGRAFÍA	429
ÍNDICES	453
ÍNDICE GENERAL	455
ÍNDICE DE REFERENCIA DE ILUSTRACIONES	459

INTRODUCCIÓN



Lo que me propongo en los capítulos siguientes es una reconsideración del dibujo arquitectónico desde el ventajoso punto de vista de mis más recientes temores y experiencias. Evidentemente, es el dibujo de arquitectura una materia digna de consideración y meditación, y la falta de tal consideración o meditación —la dejación o imprudente repetición de «verdades» que se han convertido en triviales y vacías— me parece una irresponsabilidad en el momento actual. Por tanto, lo que me propongo es muy sencillo: nada más que pensar en eso que los arquitectos siempre hacemos, dibujar.

El tema de esta tesis es, obviamente, el dibujo de arquitectura, que para mí es el «crisol» donde el arquitecto, mediante la acción de dibujar, trabaja sus intenciones arquitectónicas y depura sus propuestas proyectuales. El objetivo de esta investigación es, pues, analizar y conocer las materias y teorías que influyen en la cultura gráfica arquitectónica, así como estudiar sistemáticamente los ámbitos de actividad del arquitecto en los que el dibujo está presente (Parte Primera), aquellos que conforman un mundo de saberes de fondo desde donde nos entendemos. Para pasar a tratar el discurso de la acción gráfica arquitectónica (Parte Segunda) como ese mundo concreto del saber del arquitecto en el que el dibujar es ya «hacer arquitectura». Esta parte, por así decirlo, constituye el meollo de esta investigación: el dibujo como acción constitutiva de los procesos de generación, comunicación y diálogo arquitectónicos.

PARTE PRIMERA

En el Capítulo I se estudia la percepción humana, para tratar de comprender los mecanismos de recepción, elaboración y almacenamiento de la información a través de los sentidos, información que constituye el poso del saber empírico, la aprehensión subjetiva del mundo que nos rodea y que, en la interacción con el pensamiento abstracto y el lenguaje, forma el universo cognoscitivo individual en el horizonte del contexto cultural.

El Capítulo II se destina al análisis de la comunicación visual, la percepción y representación de imágenes icónicas, productos elaborados específicamente para dicha comunicación visual, dentro del marco de convenciones propias de cada época o cultura. Se estudian los tipos de imágenes icónicas y su función, frente y con el lenguaje, en la comunicación. Y

finalmente, a la luz de la teoría semiótica, se investiga la posibilidad de codificar el signo icónico.

Las convenciones de la expresión gráfica es la materia que se trata en el Capítulo III. Ciñéndome ya a las imágenes gráficas, repaso ciertas teorías sobre el estilo y la expresión, la importancia del encuadre, o la semiología gráfica, que tienen una relación directa con el dibujo de arquitectura, que es la base de este trabajo.

En el Capítulo IV se aborda el marco de las actividades del arquitecto en las que participa el dibujo. Se intenta, primero, situar el horizonte del mundo del arquitecto con relación al mundo de la arquitectura, para después, ya en este ámbito, diferenciar en la «vida activa» del arquitecto tres esferas: labor, trabajo y acción. Y así, analizar el dibujo, como actividad propia del arquitecto, en cada una de esas facetas de su quehacer. El último apartado, el de la *acción de dibujar*, será el tema central de la Segunda Parte.

PARTE SEGUNDA

Lo que me propongo en definitiva es una revisión y consideración de los procesos mediante los cuales el arquitecto *dibuja su hacer* como interacción simbólicamente mediada. El Capítulo I es una aproximación al contexto de la acción en general y la acción de dibujar en particular, que, más detalladamente, se desarrollan a lo largo de esta Segunda Parte; es un primer esbozo, una declaración de intenciones, en fin, una toma de postura ante los aspectos que considero más relevantes de esa acción por la que el arquitecto *dibuja su hacer*. En los capítulos siguientes, tal acción es aprehendida desde varios niveles: nivel de los conceptos puestos en juego en la descripción de la acción de dibujar; nivel de las propuestas conceptivas en las que la propia acción de dibujar es proyectar y nivel de los argumentos en que se articula una estrategia proyectiva.

La tarea del análisis conceptual, Capítulo II, consistirá en elaborar las nociones primeras o categorías sin las cuales no sería posible darle al dibujar su sentido de acción. Los conceptos de *intención*, de *motivo* y de *agente* se consideran como principales, frente a otros conceptos, de fin, de razón de actuar, de responsabilidad, de elección, etc., en la medida en que el análisis conceptual se aplicará al contenido del sentido de los conceptos clave y de su alcance transcendental. Para proceder a este análisis conceptual de lo que significa dibujar para un arquitecto, intento contestar a una serie de preguntas del tipo ¿qué hago?, ¿por qué?, ¿cómo?, ¿con qué intención?, cuyas respuestas, hechas práctica por la acción reflexiva de dibujar,

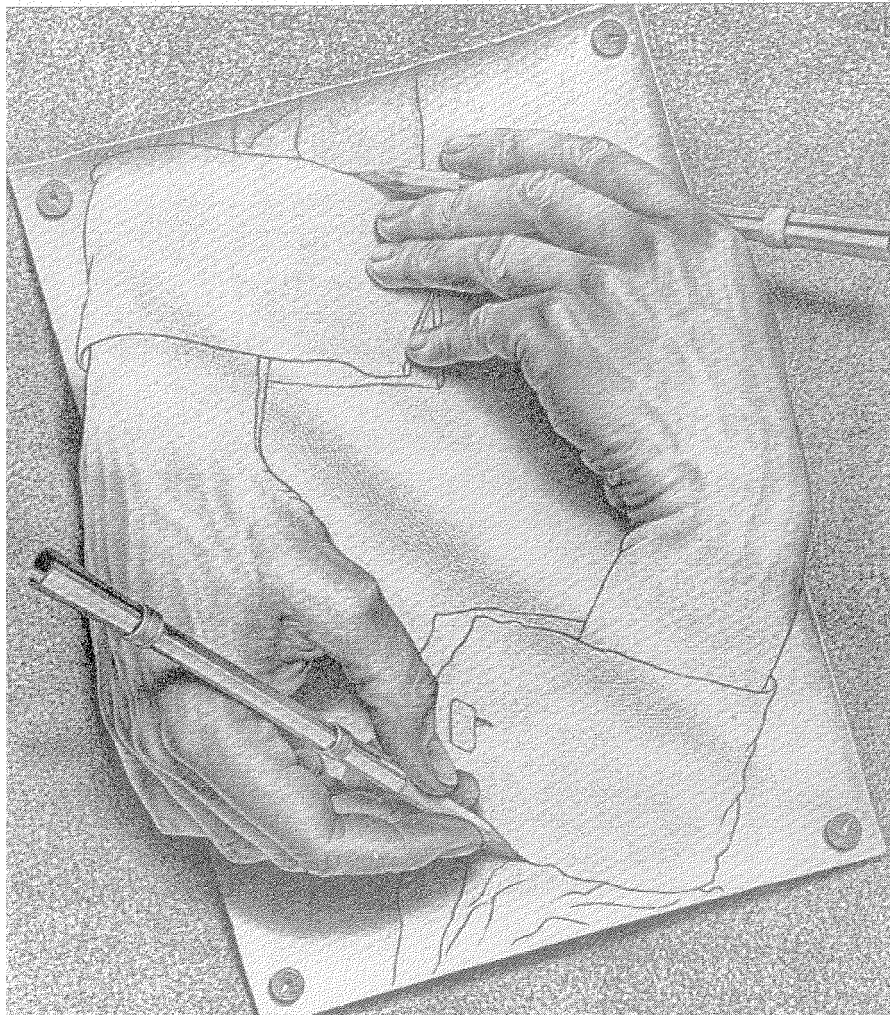
crean una red de relaciones motivo-intención-arquitecto que son la sustancia de la acción arquitectónica.

El acto de dibujar, de poner en práctica los motivos y las intenciones en una primera estructura figurativa, es la concepción arquitectónica, prefiguraciones que se presentan a la percepción y a la reflexión del sentido. De tal forma que el dibujar es también pensar. De aquí la importancia del dibujo de concepción, que estudiaremos en el Capítulo III. Pues, cuando el dibujar es hacer arquitectura, el sentido de la misma orienta la mano para esbozar las intenciones del arquitecto, trazos que adquieren una significación, una fuerza diferente al percibirlos y que se ofrecen a la reflexión, interpelan para una nueva prefiguración. Este juego entre el magma difuso de las intenciones y los motivos, que pretendemos manifestar dibujando, y la potencia del dibujo para devolver propuestas cargadas de otros indicios de sentido que, por tanto, vuelven a desencadenar procesos similares, es lo que nos llevará a estudiar el papel constitutivo del dibujo en la concepción arquitectónica.

En el Capítulo IV se investiga la articulación, la concatenación, de esas prefiguraciones, no como descripción de los hechos, sino como verificación empírica de las intenciones, dada la enorme ventaja del dibujo que informa al actuar mismo en el propio proceso de transacción entre la mente y la mano. Es el ámbito de la configuración del proyecto como discurso abierto a la refiguración intersubjetiva. Que no es un método de comprobación de laboratorio, sino más bien de explicación y comprensión de uno mismo, hasta definir una propuesta gráfica que explique, que argumente la acción arquitectónica.

La configuración gráfica arquitectónica se puede entender como campo de conocimiento o como campo de comprensión, de operaciones técnicas de configuración, teniendo en cuenta la norma, el contexto, o de acción configurativa para comprender e interpretar normas y contextos a la luz de la intención. La práctica se desarrolla, en el primer caso, según unas reglas dadas, conocidas, y en el otro, es el sentido el que orienta las reglas compartidas desde la intención y motivos del arquitecto hacia el diálogo discursivo. En esta investigación interesa la segunda actitud, que es la que se elige como base para el estudio de la articulación del proyecto arquitectónico.

Parte Primera
EL DIBUJO Y EL ARQUITECTO



Capítulo I

OBSERVAR Y PERCIBIR

La dimensión de profundidad, sea espacial o de tiempo, sea visual o auditiva, se presenta siempre en una superficie. De suerte que esta superficie posee en rigor dos valores: el uno cuando la tomamos como lo que es materialmente; el otro cuando la vemos en su segunda vida virtual. En el último caso la superficie, sin dejar de serlo, se dilata en un sentido profundo. Esto es lo que llamamos escorzo.

El escorzo es el órgano de la profundidad visual, en él hallamos un caso límite, donde la simple visión está fundida con un acto puramente intelectual.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Meditaciones del Quijote*

LA VISIÓN Y LA INTELIGENCIA EN LA PSICOLOGÍA MODERNA

Se dice que nuestros sentidos son órganos de selección. Nuestros sentidos eligen, se dice, entre los infinitos estímulos del mundo externo, aquellos en que nuestra propia vida se interesa. La palabra elegir o selección es impropia y nos lleva a graves errores. La selección supone conciencia de lo que se toma y de lo que se deja. Mis ojos no eligen las vibraciones etéreas que van del rojo al violeta, sino que son las únicas que percibo. Así pues, no son elegidas, sino impuestas. Conviene deshacer este equívoco, porque en él se basa gran parte de la psicología moderna. La imagen de la criba o del cedazo, aunque grosera, puede aceptarse, siempre que a este instrumento no se le conceda más significación que la que por su estructura material tiene. Tampoco la criba elige el grano, sino que, por su estructura, es lo único que retiene. La selección, ciertamente, la hace el cribador, merced a un utensilio construido ad hoc, pero no la criba.¹

Las vivencias que la psicología denomina *sensaciones* son la fuente principal de información y de conocimiento del mundo exterior y de nuestro propio cuerpo, y tienen la particularidad de poder interrelacionarse. Por medio de los *sentidos* se logran esas vivencias.

Como señala Merleau-Ponty, «cada órgano de los sentidos interroga al objeto a su manera».² La vista, el oído y el olfato permiten captar sensaciones a una cierta distancia del emisor; los otros dos, tacto y gusto, necesitan del contacto físico con el objeto. Las vivencias son, en cada caso, distintas y diferenciadas, y es por eso por lo que su interrelación es la que proporciona la *percepción*. La vista es el sentido que aporta la información más compleja y el que tiene mayor capacidad de autonomía en sus representaciones. El tacto es su más poderoso auxiliar y complemento (corrector), junto con el oído, que ayuda a determinar distancias y direcciones. El olfato y el gusto son sentidos poco activos en la percepción intelectual del humano actual, limitándose sobre todo al ámbito emocional.

La adquisición del lenguaje articulado fue un factor fundamental e irreversible en la jerarquización de los sentidos, desfavoreciendo a los menos complicados y más emocionales en favor de los más complejos y con mayor

¹ ANTONIO MACHADO: *Los complementarios*, Cátedra, Madrid, 1987 (3ª ed.); p. 154.

² MAURICE MERLEAU-PONTY: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994 (3ª ed.); p. 238.

potencial intelectual. La consideración de este hecho, la transformación de la función y la nueva jerarquización de los sentidos en el hombre moderno, nos lleva a uno de los temas centrales de la reflexión evolucionista, a saber, la constatación de la evolución del órgano de la vista. Sin entrar en la descripción fisiológica de dicho órgano y su funcionamiento, sí interesa aquí valorar la importancia de los procesos neurológicos visuales en el cerebro, y preguntarse por qué y cómo el hombre ve el mundo circundante.

Para empezar, reflexionemos sobre lo que nos dice Román Gubern:

La falacia del cerebro entendido como un terminal neurológico se derrumba cuando comprendemos que el cerebro no es propiamente un *terminal* de los circuitos nerviosos, ya que en la teoría y en la práctica de la comunicación los terminales suponen un sujeto humano observador de los mensajes que llegan hasta ellos, circunstancia que no se da en el cerebro, que es el sujeto o destinatario final de la información, sin ningún observador posterior. En este punto deben callar los fisiólogos y los psicólogos, para ceder la palabra a los filósofos, invitándoles a explicar cómo una excitación eléctrica se convierte en un escenario visual, externo y tridimensional.³

La percepción visual no es un fenómeno estático; tampoco estable. Es una vivencia sensorial evolutiva, y sobre todo en la edad infantil. La polémica entre nativistas —la percepción está determinada de modo innato por estructuras neutras (fundamento de la Gestalt)— y empiristas —la experiencia es necesaria para desarrollar los modelos de percepción— sigue en pie, pero hay que decir que ambas posturas no son antagónicas, como ellas se presentan, sino complementarias. La percepción es fruto de una combinación entre las capacidades innatas, la maduración del sistema nervioso y el aprendizaje.

La psicología evolutiva ha estudiado con bastante precisión las fases de evolución de la percepción y de la inteligencia en los seres humanos desde su nacimiento, con conclusiones similares en todas las culturas estudiadas, conclusiones que refuerzan la teoría de la complementariedad entre lo congénito y lo adquirido.

Un niño recién nacido no diferencia entre el yo y el mundo exterior, al no tener una consciencia del yo diferenciado del entorno.⁴ Pese a esto, la

³ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987; p. 14.

⁴ Según J. J. Gibson, una descripción aproximativa de este estadio perceptivo, en su dimensión visual, se obtiene de los ciegos de nacimiento operados de cataratas en edad adulta, que son víctimas de una gran confusión producida por el flujo excesivamente denso y continuamente cambiante de sus impresiones ópticas, hasta el punto de resultarles

imagen retiniana del bebé es igual que la del adulto con una visión educada. La diferencia no está en la información recibida, sino en la diferenciación y discriminación que de la misma hace el adulto, merced a su aprendizaje y experiencia visual.

El proceso de aprender a ver, de diferenciar e identificar los elementos del campo visual, no es tanto una operación sensorial como intelectual.

[...] Pero la evolución del aprendizaje va de lo indefinido a lo definido, no de la sensación a la percepción. No aprendemos a tener perceptos sino a diferenciarlos. Es en este sentido que aprendemos a ver.⁵

Sin detenernos en cada paso del proceso, podemos decir que, hacia los cuatro o seis meses, un niño normal adquiere la visión estereoscópica, reconociendo la *profundidad* y el *relieve*, lo que le permite captar transformaciones topológicas. Entre los nueve y dieciocho meses el niño consolida los mecanismos psicológicos de reconocimiento de las formas del espacio exterior, concretamente, la *constancia de tamaño* y la *constancia de la forma* de los objetos.

La construcción del objeto, que es previa al lenguaje, lleva al niño a organizar el espacio que percibe y a «situarse como un objeto entre otros, en un universo formado por objetos permanentes, estructurado de manera espacio-temporal y sede de una causalidad a la vez espacializada y objetivada en las cosas».⁶

La construcción del *espacio visual*, hacia el final del segundo año, ha sido calificada por Piaget como «revolución perspectiva copernicana». En esta fase, el espacio es percibido como un todo continuo y como un marco general y estable de relaciones.

En el último estadio de la constitución de la inteligencia senso-motriz en el niño (sexto para Piaget), a partir de los dieciséis meses, aparecen las primeras *imitaciones diferidas*, es decir, la reproducción de conductas u objetos en ausencia de los modelos y a un cierto tiempo de la percepción. Son las primeras *representaciones*, lo que Piaget llama *interiorización de la imitación*, como fenómeno clave en el desarrollo intelectual del niño. Pues alcanzar este nivel supone un aprendizaje, una interiorización, tanto de la producción de la imi-

y continuamente cambiante de sus impresiones ópticas, hasta el punto de resultarles del bebé, quien ni siquiera posee la educación sensorial (táctil, acústica, etc.) que al adulto operado ayuda a imponer un cierto orden y sentido en su nueva y caótica visión, ni posee la conciencia del yo diferenciado de su entorno, que existe en cambio en el adulto ciego. (JAMES J. GIBSON: *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974; cap. 12, pp. 289-301.)

⁵ JAMES J. GIBSON: *La percepción del mundo visual*, op. cit.; p. 301.

⁶ JEAN PIAGET y BÄRBEL INHELDER, *Psicología del niño*, Morata, Madrid, 1980; p. 24.

Aspectos Analizados Fases	Noción sociofísica de lugar para vivir	La noción de tiempo	Organización y representación espacial
Fase IV Formal-operativa	Creación simultánea de un lugar físico y de un lugar social usando un simbolismo ideológico que relaciona y equilibra la experiencia pasada con las expectativas de futuro sociofísico.	Coordinación relativa de dos series independientes de acontecimientos a partir de un observador neutral.	Coordinación de los puntos de vista y de las coordenadas euclídeas para medir cualquier situación espacial.
Fase III-B Concreto-operativa	Construcción de edificios según la experiencia pasada, coordinando a través de la manipulación del material los itinerarios funcionales y las interpretaciones de células vacías.	Si dos acontecimientos A-B siguen a otros dos A' - B', A' - B' siempre precederá A-B (asimetría temporal) Si la duración entre A-B y C-D (dos pares de acontecimientos) es 12, todo lo que ocurre entre 12 ocurre entre 21 (temporal simetría).	Coordinación de los puntos de vista, e, independientemente, uso de las coordenadas cartesianas rectangulares. Coordinación de los cuerpos o personas en movimiento y de los objetos manipulados (sin pasar a una medición ideal).
Fase III-A Concreto-operativa	Principio de la operatividad concreta. Lugares vacíos irregulares construidos a partir del punto de vista individual. Inicio de los espacios de uso social.		Ordenación reversible del espacio euclídeo a través (o alrededor) del punto de vista propio. Consolidación de las conservaciones de forma, paralelismo, etc.
Fase II Intuitiva-funcional e idéntica	Lugares vacíos tridimensionales, formados por yuxtaposición de células vacías e iguales. No comunicación entre los espacios vacíos.	Una serie de acontecimientos puede diferenciarse de otra serie, pero los tiempos pueden ser diferentes en las dos series incluso si las dos empiezan y acaban simultáneamente.	Primeras identificaciones o pseudoconservaciones euclídeas: paralelismo, ángulos, etcétera. Construcción de la línea proyectiva, como alineación libre de objetos. Topología completa de objetos simples.
Fase I Transductiva-ritual	Lugares macizos en dos formas preponderantes de alineaciones y agrupamientos sociofísicos.	Dos acontecimientos sucesivos no se distinguen de dos acontecimientos simultáneos.	Espacio topológico sin exploración sistemática. Representación universal a dos dimensiones. Compacidad representativa.

JOSEP MUNTANOLA: Esquema general de la evolución del proceso mental, en diversos aspectos, en el ni-

<i>Reglas de convivencia social</i>	<i>Representación gráfica o dibujo</i>	<i>Causalidad física y el concepto de casualidad</i>	<i>Nivel lógico operativo</i>
Codificación de las reglas sobre un mutuo acuerdo ideal.	Representación estético ideal, a partir de ideas preconcebidas.	Explicaciones lógicas a partir de un sistema ideal de referencia.	Lógica formal uso del INRC grupo de reversibilidades lógicas (Piaget).
Reglas de colaboración basadas en un mutuo acuerdo sobre lo real.	Anticipación figurativa. Simbolismo social, y visión del dibujo como medio de comunicación realista y equilibrado.	La causalidad como síntesis entre lo necesario y lo posible a partir de una transformación de la realidad.	Reversibilidades por inversión y reciprocidad, pero sin establecer el grupo INRC completo, excepto en algunos casos especiales como son las proporcionalidades.
Reglas de cooperación imitadas de la realidad sociofísica compartida, copia de las reglas existentes.	Inicio del simbolismo muy esquematizado, inicio de la comprensión del propio punto de vista y de la propia experiencia como única.	Antítesis entre la causalidad entre objetos manipulados y las primeras nociones lógico operativas.	Primeras anticipaciones en clasificación y seriación, pero sin relacionarlas en ningún caso, y sin conseguir total reciprocidad en casos negativos o correlaciones.
Reglas de origen mágico, egocentrismo y competencia. (Entender lo mágico en sentido lógico mental.)	Primeras representaciones idéntico-funcionales. Creación de medio-ambientes sobre su propia experiencia.	Relaciones mágicas entre los acontecimientos, basadas en identidades funcionales. No hay distinción entre lo posible y lo necesario.	Clasificación a partir de la forma, color, etc., siguiendo criterios de identificación funcional. Clasificación exhaustiva, y siguiendo un criterio unidireccional.
Convivencia sin reglas, asimilación e imitación motoras sensitivas. Importancia de las emociones.	Garabatos y primeras formas topológicas sin distinción entre el propio movimiento y los objetos representados, libre interpretación asociativa.	No hay ni causalidad ni casualidad propiamente hablando.	Clasificación parcial en relación a las características perceptivo gráficas del material considerado.

ño de entre dos y trece años. (*La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974; pp. 66-67.)

tación como del significado de la misma, lo que implica un acto de una inteligencia simbólica en ciernes.

El término «representación» es usado como vocablo general que puede referirse a diversos tipos de aprehensión del objeto (intencional).

Dentro de la psicología (tradicional) puede distinguirse entre las siguientes acepciones de «representación»:

1) La representación como aprehensión del objeto efectivamente presente. Es usual equiparar entonces la representación con la percepción, o alguna de sus formas.

2) La representación como reproducción en la conciencia de percepciones pasadas. Se trata entonces de las llamadas «representaciones de la memoria» o recuerdos.

3) La representación como anticipación de acontecimientos futuros a base de una combinación de percepciones pasadas, reproductiva o productiva. Es usual equiparar entonces la representación con la imaginación.

4) La representación como la unión en la conciencia de varias percepciones no actuales (pero tampoco pasadas ni anticipadoras). En este caso se habla asimismo de imaginación o hasta de alucinación.

Los cuatro sentidos indicados se refieren a lo que se ha llamado «cualidad de la representación». Pueden considerarse, además, los siguientes dos tipos:

1a) Representaciones basadas en el predominio de un sentido, hablándose de representaciones ópticas, acústicas, etc.

2a) Representaciones basadas en la forma, hablándose de representaciones eidéticas, conceptuales, afectivas, volitivas, etc.

Dentro de la epistemología, la representación puede entenderse en dos sentidos básicos:

1b) Representación como contenido mental. La representación es entendida entonces como un acto y las más de las veces se le da un sentido «subjetivo» y «privado».

2b) Representación como aquello que se presenta en el acto de representar, es decir, como el objeto intencional de semejante acto.⁷

La acepción (1) se refiere a la recepción de información, a la aprehensión intencionada del objeto a través de los sentidos; su cualidad es plenamente la (1a). El sentido de la (2) es la capacidad de evocar, de hacer presente vivencias pasadas, lo cual evidencia un conciencia de las mismas. La opción (3) es la intuición, esa especie de sabiduría subjetiva que guía las actividades espontáneas, esa memoria de lo vivido que relaciona las situaciones presen-

⁷ JOSÉ FERRATER MORA: *Diccionario de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991; pp. 673-674.

tes, pasadas y futuras. Y finalmente, la acepción (4) comprende un amplio abanico entre la fantasía y la alucinación, entre la capacidad de inventar, de sugerir formas nuevas, y la anomalía perceptiva (no orgánica), la perturbación (el *ruido*, en terminología comunicativa) que distorsiona la representación. La cualidad de representación de las tres últimas se inscribe en el tipo (2a).

El sentido epistemológico (1b), la representación como contenido mental, viene a coincidir, en cuanto al ámbito de acción, con el concepto psicológico de representación. En cambio el sentido (2b) se refiere al acto de representar, de mostrar la forma, el objeto; es un acto público, comunicativo, mientras que el primer sentido era particular, subjetivo, sería algo así como construir el modelo mental. Esta división tan radical entre ambos sentidos no es tal, hay intermedios, existen actos de representación formal que son privados. Más adelante se retomará esta cuestión fundamental, sobre todo en el campo del dibujo arquitectónico.

Volviendo a la reflexión sobre la evolución del niño, conviene ahora decir que éste, a la vez que va poblando su mente de imágenes —de forma privada, subjetiva—, comienza a ensayar representaciones públicas, ya sean gestuales, orales, gráficas o lúdicas,

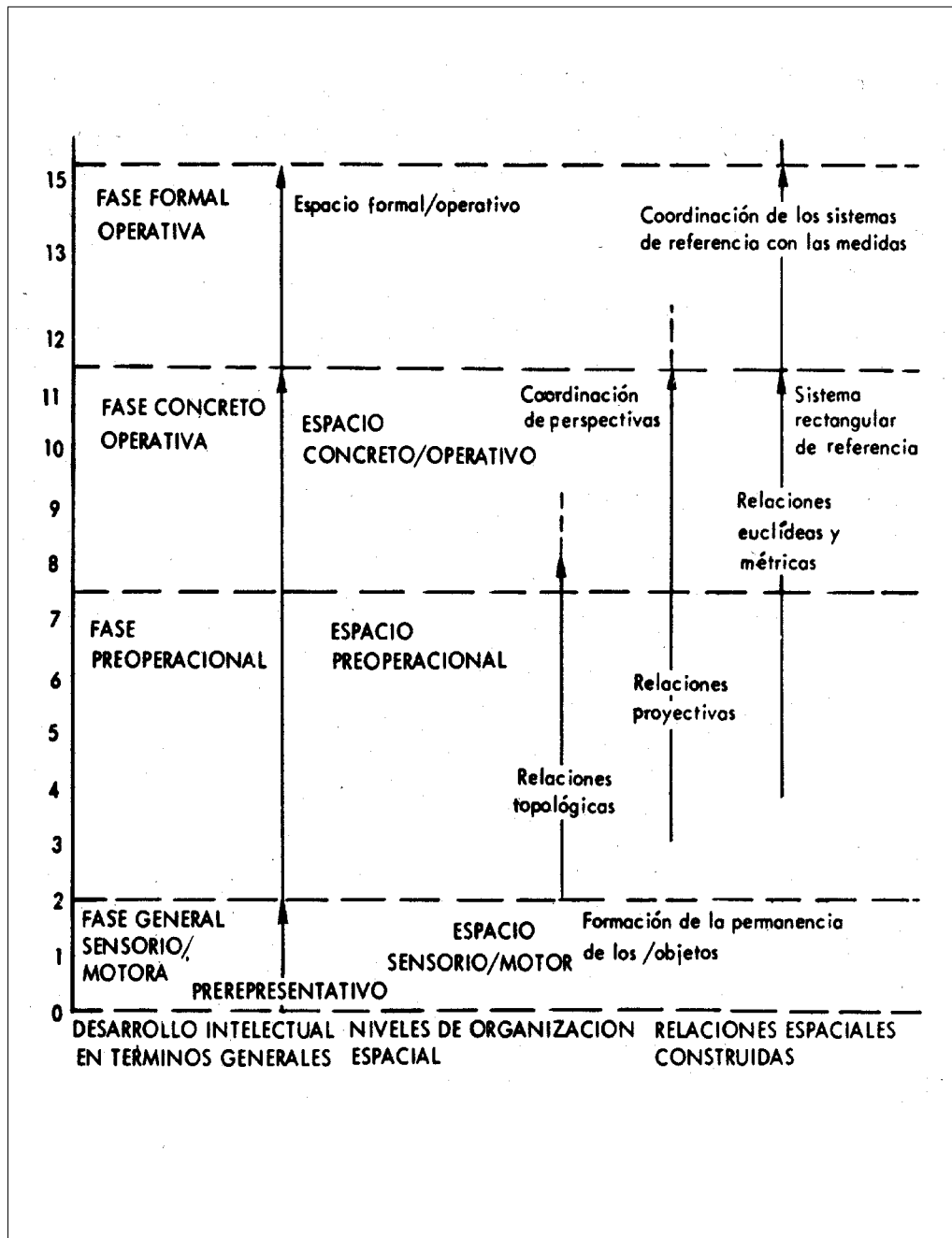
[...] que constituyen el contenido de su naciente *función semiótica*, ejercida por mediación de *símbolos* (motivados) y de *signos* (arbitrarios pero socializados). A partir de estas realidades, podríamos definir el concepto no mentalista de representación como *toda actuación de origen imitativo, en ausencia del modelo a imitar, en la que el sujeto inviste voluntariamente una significación determinada con finalidad comunicativa*.⁸

La comunicación interpersonal se funda en la socialización, y

El «signo» es de fundamental importancia, porque pasa por alto pequeñas diferencias, y mediante un «significado» estable hace posible la comunicación, que es un requisito previo a toda interacción diferenciada. Los signos se caracterizan por ser comunes a todos e inmediatamente disponibles; no se inventan de nuevo en cada interacción individual. Por lo tanto, la socialización consiste primordialmente en una adaptación a aquella parte de la tradición que comprende todos los complejos de signos o «*sistemas de símbolos*». Es imposible obtener un conocimiento individual de todos los objetos de nuestro entorno, pero, en su lugar, podemos recoger las experiencias de otros a través de los sistemas de símbolos.⁹

⁸ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; p. 18.

⁹ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 27.



JOSEP MUNTAÑOLA: Esquema de las fases generales de desarrollo mental en la infancia y preadolescencia. (*La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974; p. 65.)

La formación del *símbolo* precede, en el niño, a la del *preconcepto*, imagen imitativa, y a la del *concepto* como generación abstracta libre ya de la imagen. Entre los dos y los siete u ocho años, los niños desarrollan el lenguaje verbal, el pensamiento con lenguaje, la imagen mental, la función simbólica y el juego.

En el mundo del niño no se da una distinción clara entre la realidad y la apariencia. Puede usar las más inverosímiles herramientas para los más inverosímiles fines: un velador cabeza abajo como nave satélite, un orinal como casco de acero. En el contexto del juego, este último artefacto puede resultar muy adecuado a sus fines. No «representa» un casco, *es* una especie de casco improvisado, incluso puede tener utilidad como tal. No hay división rígida entre el fantasma y la realidad, entre la verdad y la falsedad, o por lo menos no en los dominios en que los propósitos y los actos humanos son dueños. Lo que llamamos «cultura» o «civilización» se basa en la capacidad del hombre para ser un hacedor, para inventar usos inesperados, y para crear sustitutivos artificiales.¹⁰

El dibujo o imagen gráfica, que no aparece antes de los dos o dos años y medio, es un proceso a medio camino entre la imagen mental y el juego. Desde el garabato a la representación espacial, las sucesivas fases que se reflejan en el cuadro que reproduzco (pág. 32) revelan que la maduración figurativa en el niño evoluciona pareja a la psíquica e intelectual. Pero como ya observó Wölfflin, «todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza»,¹¹ o lo que es lo mismo, un mundo rico en imágenes propiciará más capacidad de generar otras imágenes. Todo lo cual es aplicable al pensamiento abstracto y a la comunicación lógico-verbal.

¹⁰ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 98. (Sobre este tema de la función de la forma simbólica en el juego es muy interesante el artículo, del mismo autor, «Meditaciones sobre un caballo de juguete, o de las raíces de la forma artística», en el libro del mismo título, Seix Barral, Barcelona, 1967.)

¹¹ H. WÖLFFLIN: *Principios fundamentales de la historia del arte*. (Citado por Ernst Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, op. cit.; p. 20.)



ÁLVARO SIZA: Dibujando Venecia.

LA EXPLORACIÓN VISUAL DEL ESPACIO

Percibir es *categorizar*. Percibir es *reconocer*. Percibir es *construir*.¹²

En el acto de mirar, los ojos humanos realizan unos movimientos rápidos y precisos, para barrer el campo visual; el proceso se estructura en trayectorias oculares que se detienen en los puntos de mayor densidad de información visual. El itinerario de esas trayectorias no es en absoluto al azar, bien al contrario, es plenamente funcional, obedeciendo a factores determinantes de orden cognitivo y motivacional.

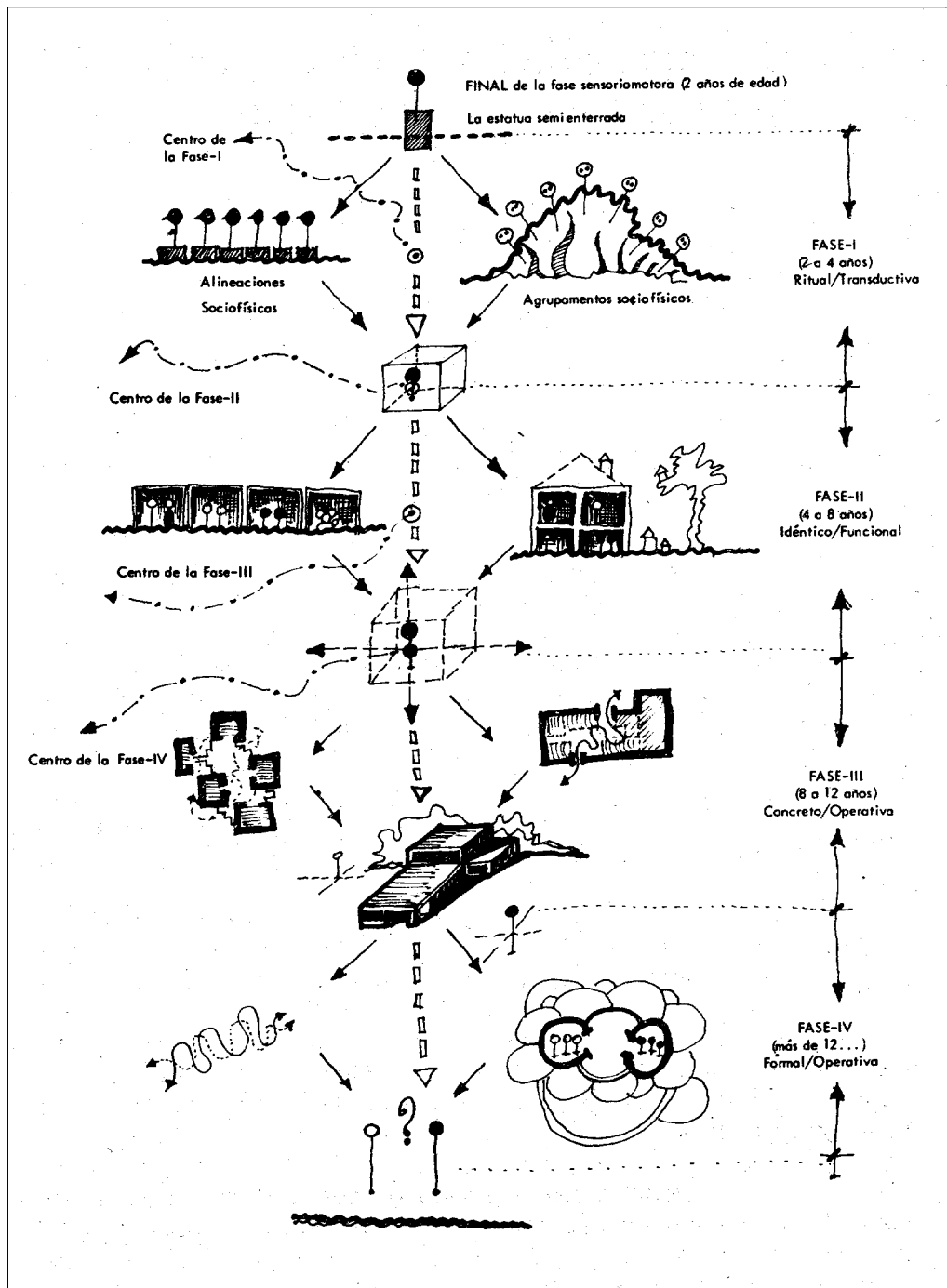
Según Gubern,¹³ se ha recurrido a la mirada menos contaminada, la del bebé, para comprobar que: a) el niño, ante dos imágenes, una sencilla y otra compleja, prefiere la compleja; y b) si se le muestra un objeto tridimensional y una representación bidimensional del mismo, decanta su mirada por el objeto. Esto viene a demostrar que existe algo así como una *mirada preferencial* hacia lo complejo e informativo, en detrimento de lo simple y poco informativo.

En consecuencia, no es extraño que las formas complejas y poco habituales necesiten de un mayor número de pautas de observación; es decir, que las trayectorias de la mirada deban intensificarse para el proceso de identificación, en comparación con el de formas familiares. Esto implica un aprendizaje en el mirar que jerarquiza la información que recibe el ojo, discriminando lo regular de lo novedoso. La memoria va registrando experiencias de reconocimiento, lo que hace que la acción de mirar sea, con la edad, más sistemática y activa, a la vez que más efectiva. De todas formas, a pesar de alcanzar mayor perfección y fiabilidad, la actividad exploratoria del adulto también está sometida a más equívocos o ilusiones convencionales propias del entorno cultural.

Los psicólogos de la Gestalt no comparten esa teoría, la del proceso de reconocimiento secuencial y analítico de las formas visuales, pues defienden la idea del reconocimiento global o sintético. Postulan que las formas son percibidas como totalidades o conjuntos con toda inmediatez, y que tales formas nacen de la organización, ordenación o agrupación por el sujeto de

¹² JOSÉ ANTONIO MARINA: *La teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1994 (5ª ed.); p. 263.

¹³ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; pp. 23-24.



JOSEP MUNTAÑOLA: Esquema general de las fases evolutivas de la noción de lugar para vivir en la infancia y preadolescencia. (*La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974; p. 158.)

los estímulos presentes, según el principio biológico del mínimo esfuerzo perceptivo. Por eso algunos «gestaltistas», como Arnheim,¹⁴ piensan que ver (analizar con la mirada) no es un fenómeno meramente sensorial, sino que ya es un acto de la inteligencia.

Aun siendo cierto que el modo global y sintético funciona muy bien cuando las formas son muy sencillas, y para medios muy homogéneos, es en cambio poco eficaz para medios heterogéneos, no unitarios. Piaget considera la teoría de la Gestalt sólo como una buena descripción de estructuras de la percepción sin ir más allá, es decir, ignorando completamente su proceso genético. Por eso la califica como un «estructuralismo sin génesis».¹⁵

Gombrich también se desmarca de la escuela de la Gestalt porque «desean minimizar el papel del aprendizaje y de la experiencia en la percepción».¹⁶ Para este autor, la prueba de coherencia de la visión espacial se basa en la interacción de indicios: la conciencia de la diferencia, la presunción de la regularidad, la permanencia de la textura, del tamaño, del color, del contorno-fondo, la profundidad, etc. Y dice que la auténtica maravilla del ojo es precisamente la rapidez y la seguridad con que interpreta la interacción de un número infinito de indicios.¹⁷

La información que recibimos por los sentidos, las sensaciones, y la percepción a veces se confunden. Sabemos que los datos que proporcionan los sentidos se elaboran en el cerebro dando lugar a lo que conocemos como *imágenes*, que no se corresponden precisamente con la sensación pura de los sentidos. El humano posee la capacidad de interpretar, con su inteligencia conceptual y abstracta, los signos sensitivos o imágenes, de relacionarlos con otros del registro interior de la memoria o con estímulos externos, de realizar operaciones complejas, en el llamado sistema nervioso superior, que son la esencia de la percepción, esto es, la transformación de la información registrada por los sentidos en información cognitiva.

La palabra «imagen» en ciertos casos se presta a confusión, pues se utiliza, además de en el sentido antes expuesto, también para designar una sensación, óptica generalmente, y la evocación mental (*endoimagen*) que no se debe a estímulo sensorial alguno registrado en ese momento. Esto nos lleva a diferenciar entre *imaginación reproductora* e *imaginación creadora*, la primera como resultado de revivir la experiencia inmediata, y la segun-

¹⁴ RUDOLF ARNHEIM: *El pensamiento visual*, Eudeba, Buenos Aires, 1971; pp. 13 y ss.

¹⁵ JEAN PIAGET: *Seis estudios de psicología*, Seix Barral, Barcelona, 1981; p. 182.

¹⁶ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; p. 230.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 235 y ss.

da trascendiendo los límites de esta acción, al combinar imágenes elementales con otras fruto de la propia imaginación.

En primer lugar, es evidente que los tipos de imágenes no preexisten, que es necesario crearlos. Podríamos decir que tanto la imagen plana como la profundidad de campo deben ser creadas y recreadas en cada momento, los signos remiten siempre a una rúbrica. Es por ello que un análisis de las imágenes y los signos debe comportar estudios monográficos acerca de los grandes autores. Pongamos un ejemplo: creo que el expresionismo es una concepción de la luz en su relación con las tinieblas, y esta relación es una lucha. En la escuela francesa de la preguerra sucede algo muy distinto: en lugar de lucha hay alternancia, no solamente la luz es movimiento por sí misma, sino que hay dos luces que se alternan, la solar y la lunar. [...] Hay toda una historia. Pero no creo que esta historia de las imágenes sea evolutiva. Creo más bien que todas las imágenes combinan los mismos elementos y los mismos signos de modo distinto. Pero no todas las combinaciones son posibles en todos los momentos: se precisan ciertas condiciones para que se desarrolle un elemento, pues de lo contrario queda atrofiado o en posición secundaria. Hay, por tanto, más que líneas de descendencia o de filiación, grados de desarrollo, cada uno en el límite de su perfección. En este sentido hablo de una historia natural en lugar de una «historia histórica».¹⁸

La percepción, por tanto, es todo menos una recepción pasiva de impresiones. El mecanismo de la percepción de cada persona está construido sobre una base de intenciones generales, sobre una actitud frente al mundo que pretende aprehender. Por eso, «“aprender a ver” significa, sobre todo, adquirir esquemas que permitan una profundidad intencional adecuada».¹⁹ Estos esquemas, en su mínima expresión, podemos concretarlos en dos: identificar y diferenciar. Ambas acciones necesitan de un sujeto con intención y capacidad de aislar y comparar objetos y seres, y una imagen que sirva de modelo, de prototipo a los intereses del proceso.

Aunque en ocasiones el lenguaje resulta ramplón para expresar sensaciones, y más aún percepciones, en la mayoría de los idiomas existen las parejas de verbos: ver y mirar, oír y escuchar, tocar y palpar, oler y olfatear, así como gustar y saborear, que de forma primaria indican ya dos acciones diferenciadas, la involuntaria y la plenamente intencionada. Pero —y siguiendo con la sabiduría de la lengua oral— decimos, a veces, que vemos sin mirar, o que oímos sin escuchar; que captamos información que nos interesa sin

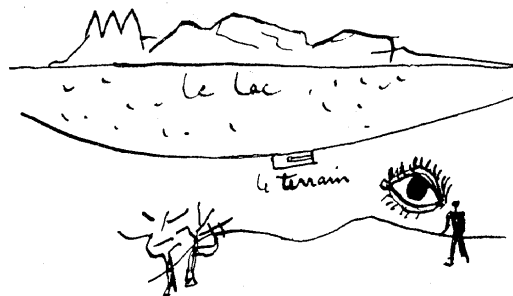
¹⁸ GILLES DELEUZE: *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1995; pp. 81-82

¹⁹ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, op. cit.; p. 29.

haberlo pretendido. Y esto es así porque las intenciones, las expectativas, son consustanciales de cada persona, y por eso actúan incluso sin que nos demos cuenta. Lo cual tiene incidencia en el depósito de vivencias que es la memoria, pero con la particularidad de que no tenemos control, registro de entrada, de estas informaciones, y no sabemos de ellas ni qué son, ni dónde están. Aparecen de vez en cuando y nos sorprenden. Claro está que siempre se presentan en relación a un contexto consciente o inconsciente, aunque también es verdad que, como no conocemos esa relación, a menudo no llegamos a interpretar qué función tienen.

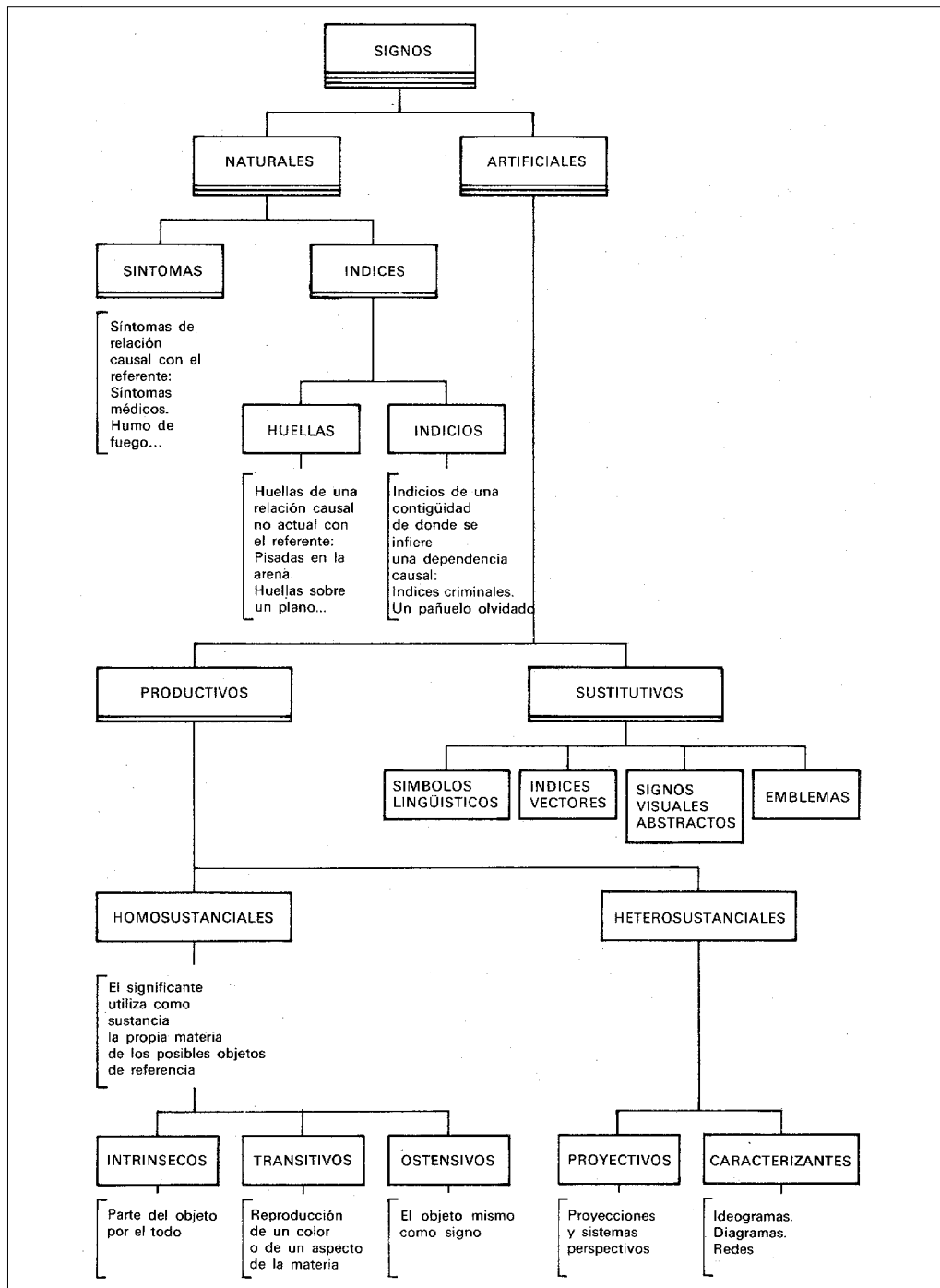
[...] La mirada humana ni es objetiva, ni es neutra, ni es inocente, porque detrás de ella hay una larga historia colectiva (la del grupo social al que pertenece quien mira) y una densa historia personal y subjetiva, cargada de expectativas, de proyecciones, de deseos, de temores, de afectos y de desafectos que contribuyen a organizar y a construir nuestras percepciones visuales.²⁰

Todo ello pone de manifiesto que la percepción de cada individuo es distinta de la de los demás, pues cada persona efectúa una integración, en el cerebro, de sus sensaciones, a las cuales inviste de sentido, llevándole a un reconocimiento que, una vez bien confrontado con sus experiencias, le proporciona un conocimiento o juicio de la realidad. Algo muy distinto de un realismo ingenuo común a todo humano. Gombrich dice que es la razón la que se empeña en señalar la diferencia entre la clase restringida de lo real y la más ancha clase de lo metafórico, la barrera entre imagen y realidad. Y que el criterio de valor de esa imagen no es su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro del contexto de la acción.²¹



²⁰ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; p. 42.

²¹ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; pp. 101-107.



COLECTIVO PARA EL ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN GRÁFICA: Cuadro general de clasificación de signos que tienen que ver con la representación visual, siguiendo a Umberto Eco.
 (Dibujo Técnico, Bruño, Madrid, 1978; p. 320.)

Capítulo II

LAS REPRESENTACIONES ICÓNICAS

[...] La *representación* sensible, el recuerdo, la persistencia de las imágenes que cada contemplación introduce en la conciencia, donde son ordenadas en categorías generales y donde se establecen entre ellas, por la fuerza de la imaginación, unas relaciones y una unidad tales que a partir de entonces la realidad exterior asume una existencia interior y espiritual, mientras que lo espiritual, por su parte, asume en la representación una forma exterior y llega a la conciencia en forma de existencias particulares y yuxtapuestas.

HEGEL, *La Arquitectura*

COMUNICACIÓN VISUAL Y COMUNICACIÓN VERBAL

Lo que caracteriza a la mirada inteligente es que aprovecha con suprema eficacia los conocimientos que posee. Pero, sobre todo, que dirige su actividad mediante proyectos. Cada vez que elegimos dónde mirar y la información que queremos extraer, dejamos que el futuro anticipado por nuestras metas nos guíe. Ésta es la estructura básica de todo comportamiento inteligente, incluido el artístico. Lo que caracteriza la creación poética es estar dirigida por un proyecto poético.¹

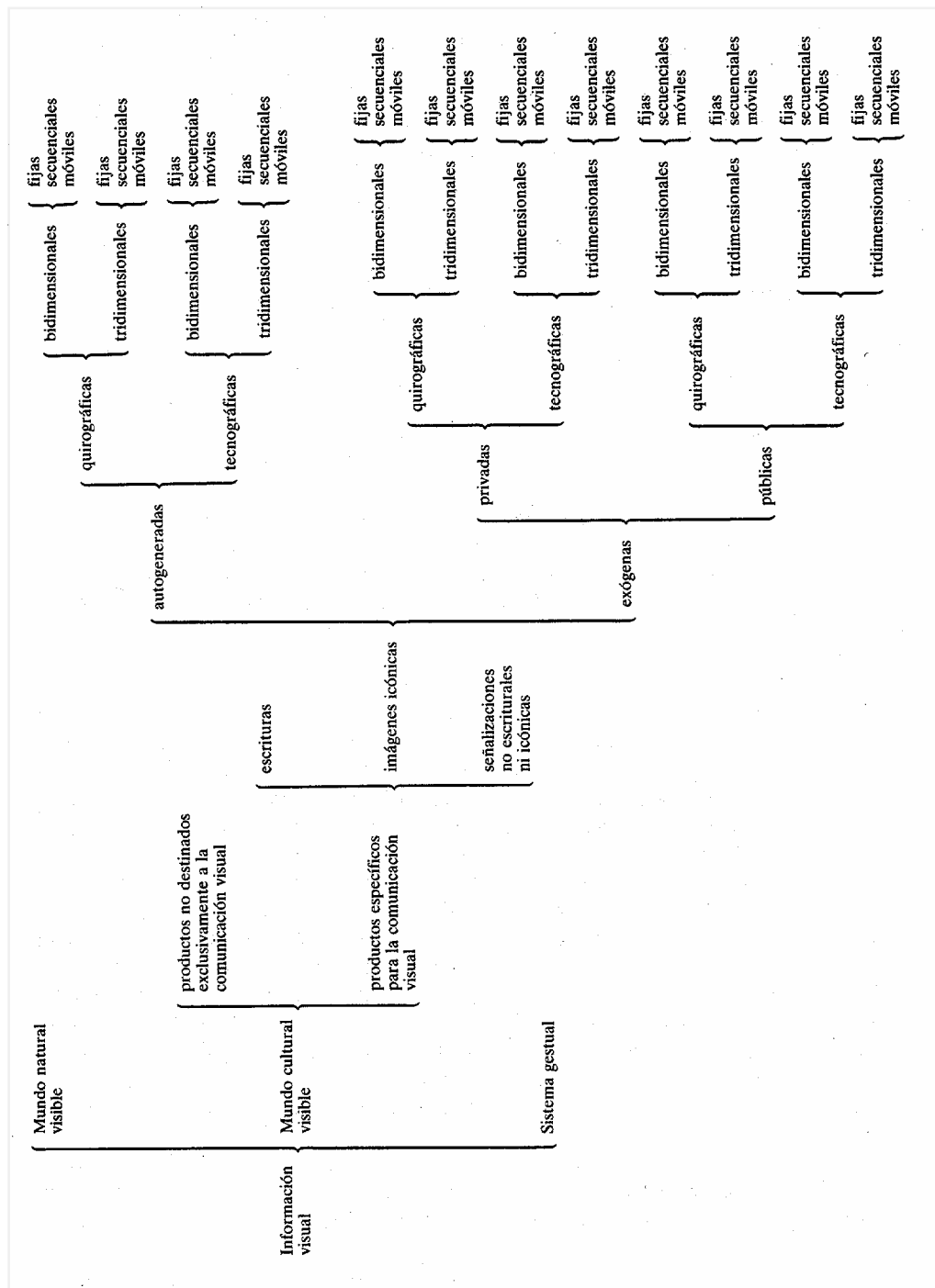
Parece propio preguntarse por la naturaleza de la información visual que el ojo humano recibe y procesa, después de haber hecho un repaso general al complejo proceso psicológico de percibir. Siguiendo el esfuerzo de clasificación y agrupación realizado por Román Gubern (véase cuadro en la página 44), los estímulos visuales se ordenan en tres categorías:

1) Estímulos que proceden del mundo natural visible, es decir, de los seres, productos y fenómenos de la naturaleza.

2) Estímulos procedentes de los productos culturales visibles, de los entes artificiales creados por el ser humano. Podemos distinguir aquí dos amplios apartados no siempre diferenciados. El primer gran grupo estaría constituido por aquellos productos culturales cuyo fin exclusivo no es la comunicación visual, lo cual no quiere decir que no participen de dicha comunicación; así, edificios, vehículos, armas, trajes, etc. (Es evidente que un edificio no es un producto cultural cuya única función sea la transmisión de mensajes visuales, e igualmente un coche, aunque a veces se reduzca a esa sola posibilidad.)

En el segundo grupo se recogen los productos cuya finalidad es la comunicación visual. En este apartado podemos diferenciar tres grandes grupos de productos culturales: a) las escrituras, tanto las pictográficas, como las ideográficas, fonéticas, matemáticas, o las notaciones musicales; b) las imágenes icónicas fijas o móviles, bidimensionales o tridimensionales (dibujo, pintura, escultura, maquetas, decorados, fotografía, cine, vídeo, etc.), que constituyen el objeto de este capítulo; y c) las señalizaciones que no son propiamente escriturales ni icónicas, como los maquillajes, los galones de los militares, los semáforos de tráfico, las banderas, etc.

¹ JOSÉ ANTONIO MARINA: *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1994 (5ª ed.); p. 34.



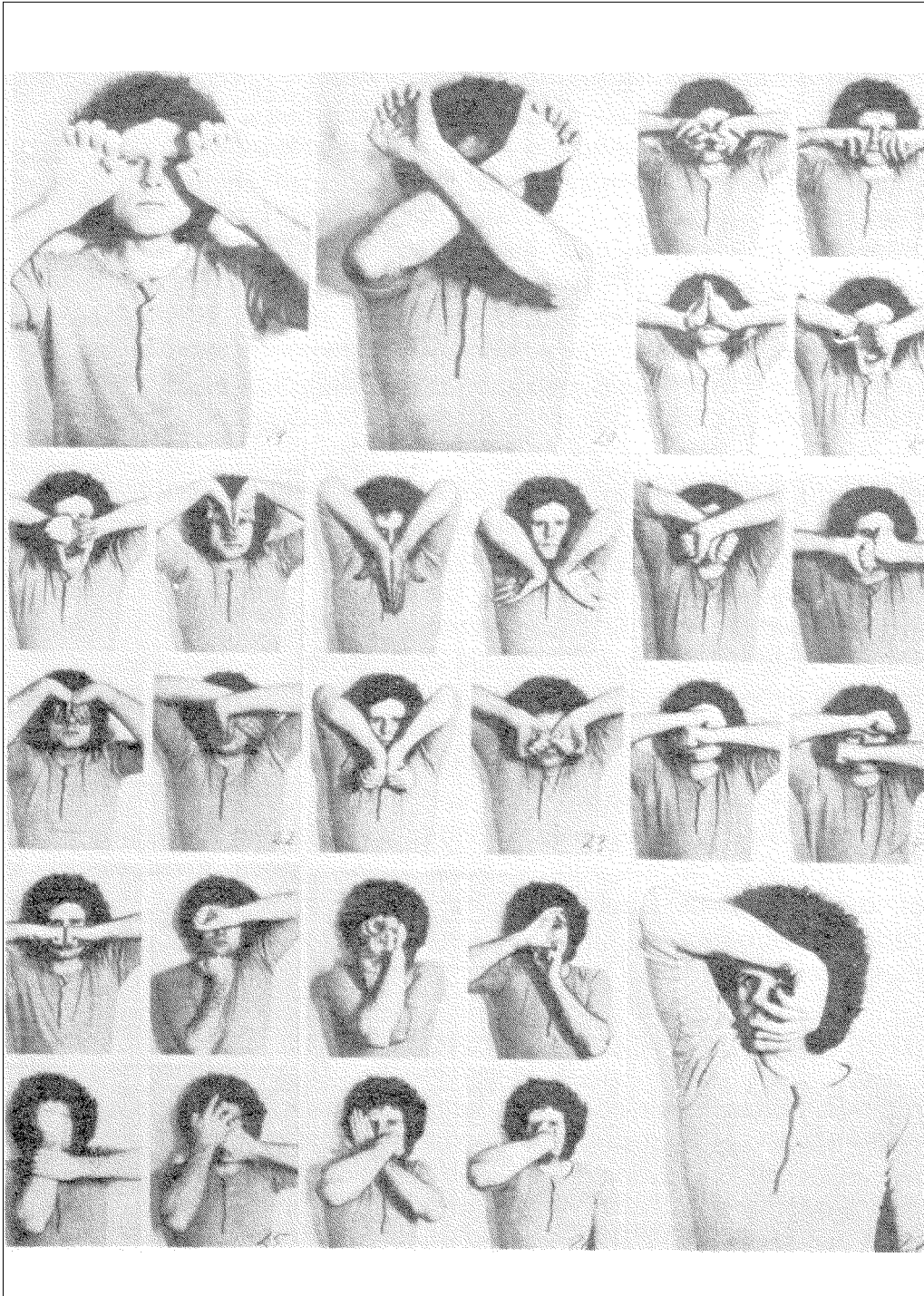
ROMÁN GUBERN: Cuadro general de clasificación y agrupación de los estímulos visuales. *(La mirada opulenta, Gustavo Gili, Barcelona, 1987; p. 47.)*

3) Estímulos visuales cuya procedencia aparece como intermedia entre lo natural y lo cultural. Comprende esta categoría básicamente los gestos que tienen un origen netamente natural —por ejemplo, el cuerpo humano—, pero que transmiten señales cuyo código se refiere a lo social, a lo cultural. Aun no siendo de interés en este trabajo el estudio de la comunicación por gestos, sí es importante resaltar la relación del gesto de la mano y el dibujo, y no sólo en la calidad del trazo según el gesto de la mano al dibujar con un instrumento sobre un soporte, sino al dibujar con la mano, sin instrumento ni soporte, en el aire. Arnheim expresa sus agudas observaciones de esta manera:

La diferencia entre las formas miméticas y no miméticas, tan clara a primera vista, es sólo una diferencia de grado. Esto es evidente, por ejemplo, en los ademanes descriptivos, esos precursores del dibujo lineal. También en este caso uno se siente tentado de distinguir entre los ademanes pictográficos y los que no lo son. En realidad, cuando se retrata un objeto mediante ademanes rara vez se utiliza más de alguna cualidad o dimensión, el tamaño grande o pequeño de la cosa, la forma de reloj de arena que tiene la mujer, la nitidez o indefinición de un contorno. Por la naturaleza misma del medio propio del ademán, la representación es extremadamente abstracta. Lo que interesa para nuestro propósito es cuán corriente, satisfactoria y útil resulta no obstante esta clase de descripción.²

Siguiendo con las clasificaciones, Gubern distingue también entre imágenes autogeneradas e imágenes exógenas, según que sean producidas o no por el sujeto de la comunicación. Las imágenes autogeneradas hacen del comunicador un emisor, y las exógenas un receptor. La primera representación icónica cultural producida por el humano es la del espejo. Para el pequeño que observa en el espejo duplicados de su madre, su padre, hermanos, y también de su mano, pie, etc., y que cada movimiento se refleja puntualmente en el cristal, se inicia un proceso (al que Lacan definió como el «estadio del espejo») que le lleva a constatar la diferencia entre la realidad corpórea y la virtual. Así, más tarde ensayará gestos y buscará encuadres que, además de ser sus primeras creaciones o producciones de imágenes, serán los medios con los que interiorice la unidad entre cuerpo y apariencia. Medios mucho más sofisticados como la fotografía o el vídeo le presentarán una realidad virtual en otro espacio-tiempo distinto del actual, y cuando llegue a reconocerla, ello supondrá ya una maduración en las relaciones de identidad entre sujeto e imagen.

² RUDOLF ARNHEIM: *El pensamiento visual*, Eudeba, Buenos Aires, 1971; pp. 111-112.



KLAUS RINKE: El lenguaje de los gestos, básico en los procesos de comunicación, 1970.

Las imágenes autogeneradas pueden ser *quiográficas*, realizadas directamente con la mano (y a veces con el pie), como hasta ahora la mayoría de los dibujos, y *tecnográficas*, generadas por medio de un instrumento, y es el caso del vídeo o la fotografía. Estas dos categorías establecen una diferencia muy importante, que no estriba en el grado de facilidad que supone disponer de un modesto lápiz o en la dificultad de tener una cámara de vídeo, sino en la habilidad para crear imágenes con un medio u otro. Para dibujar o modelar una figura que refleje lo que se pretende representar, es necesario un lento proceso de aprendizaje, que va desde la realización de construcciones poco satisfactorias a la de otras más convincentes después del dominio progresivo de técnicas y procedimientos. Por el contrario, con una cámara de vídeo o de fotografía se consiguen imágenes espectaculares desde el primer momento.

En cuanto a las imágenes exógenas, podemos diferenciar dos tipos en función de que el destinatario sea uno o varios; y así serán privadas aquellas que se elaboran para un solo receptor, y públicas las que se hacen con la intención de llegar a un número amplio de destinatarios (es éste el campo de los medios de comunicación). Esta diferencia sutil en la intención al efectuar un dibujo o una fotografía, puede parecer peregrina, pero no lo es: una imagen realizada para un ámbito privado puede ser una bomba en un medio de comunicación de masas, o simplemente en las manos de una persona otra que el realizador.

Para acabar con la clasificación de imágenes —y con independencia de los modos de producción empleados, manuales o tecnológicos—, digamos que existen, según el medio de representación espacial, imágenes icónicas bidimensionales y tridimensionales; así, dibujos, pinturas, fotografías, etc., en el primer caso, y maquetas, relieves, esculturas, etc., en el segundo. Y, atendiendo a la representación temporal, pueden ser fijas (dibujos, fotografías...), secuenciales (cómic, fotonovelas, etc.) o móviles (vídeo, cine, televisión...). El tiempo se simula al disponer una imagen detrás de otra, provocando así en su lectura la impresión de continuidad temporal; pero tanto en las secuenciales, donde el observador crea el nexo de progresión temporal entre viñeta y viñeta, como en las móviles, donde el ojo puede no apreciar el paso de imágenes y percibir un *continuum* análogo a lo real, el material base son imágenes fijas.

Todo este proceso de ordenación del mundo gráfico lleva a Gubern a concluir con la definición:

La imagen icónica es una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un

fragmento del entorno óptico (percepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia.³

Algunos especialistas han concentrado sus estudios de los últimos años en la denominada *imagen funcional*, imagen intencional dirigida especialmente a la comunicación social. Este concepto delimita claramente el territorio de acción del comunicólogo, excluyendo ciertos tipos de imágenes, las no construidas intencionalmente; así, las huellas sobre la arena, o el garabato que se dibuja sin prestar atención. Son éstas lo que Peirce denominó *índices*, es decir, algo que dirige la atención sobre el objeto indicado por medio de un impulso ciego.⁴ Signos no intencionales debidos a una causalidad física que, debido al azar o el inconsciente, alcanzan iconicidad. Eco defiende que si hay un adiestramiento apropiado estos índices pueden ser signos, como sería el caso de los cazadores que identifican las huellas de los animales. En la interpretación de los garabatos, o de ciertas formas visuales como nubes, manchas, etc., está muy interesada la teoría psicoanalítica del subconsciente.

Las imágenes icónicas y las palabras del lenguaje verbal, aun contando con características y funciones diversas, coinciden en tener detrás componentes emotivo-figurativos directos, la imagen concreta que sugieren, y también un sistema de conexiones lógicas. Este paralelismo, con todo, precisa de una matización, hay diferencias, que cabe sintetizar en tres enunciados complementarios:

1) Las palabras tienen funciones genéricas o categoriales, mientras que las imágenes icónicas tienden a concretar, se caracterizan por la precisión de lo representado. Así, la palabra «perro» alude a todos los animales de esta especie, pero un perro dibujado o fotografiado es un único y concreto perro.

2) El pensamiento visual es isomórfico, esto es, los modelos mentales son análogos al modelo evocado; el pensamiento verbal, en cambio, es lineal, se articula en secuencias de conceptos lingüísticos. «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.»⁵

3) El lenguaje da nombres a los objetos, cuando la representación

³ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987; p. 48.

⁴ CHARLES S. PEIRCE: *Obra lógico-semiótica*, Taurus, Madrid, 1987; pp. 216-271.

⁵ JORGE LUIS BORGES: *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1979 (8ª ed.); p. 169.

icónica los reproduce en su apariencia. Parece demostrado que los nombres de los objetos son arbitrarios, que no tienen relación con el objeto designado en sí. Por esa razón, las imágenes no tienen las limitaciones de los idiomas.

Resumiendo lo antedicho, nos encontramos en realidad con que: las representaciones icónicas tienen una clara función «ostensiva» (del latín *ostendere*: mostrar, exhibir, presentar) y, en cambio, la comunicación verbal tiene ciertamente una función «inductiva» (en el sentido de desencadenar conceptos o representaciones).⁶

Tal diferencia pone de manifiesto un problema: el de la traducción o transcodificación que implica pasar de un código a otro. Por un lado podemos decir que una imagen vale más que mil palabras, pero, por otro, que una frase desencadena mil imágenes. La precisión de la fotografía de un perro es mucho más exacta y económica que su descripción, mas no admite interpretaciones: la imagen fijada es única.

Las artes visuales presentan cosas, y la poesía únicamente símbolos. Por tanto, el carácter de una es directo, y el de la otra no; mientras que una es siempre concreta y gráfica, la otra puede y debe operar con abstracciones.

[...] En una, el origen de la experiencia, de la emoción y del placer es el mundo visible; la otra no lo representa en absoluto directamente, sino que únicamente lo sugiere por medio de símbolos. Esa es la diferencia fundamental que existe entre el arte visual y la poesía.

[...] El arte visual se basa en la percepción, el arte verbal en la imaginación.⁷

Cuando el lenguaje se convierte en escritura, en *grafía*, comparte con la imagen no sólo la función comunicativa, sino también la de signo gráfico. Sin detenerme en aquellos casos específicos del tipo de las escrituras pictográficas o jeroglíficas, en que la relación entre palabra e imagen no es arbitraria, sí parece interesante analizar aquí la palabra grafiada. Lyotard diferencia entre *espacio textual* y *espacio figural*, y dice que esto «denota que el texto y la figura engendran, cada uno respectivamente, una organización propia del espacio que habitan». Define por espacio textual «el espacio en el que se inscribe el significante gráfico», y por espacio figural, el ámbito de la figura, donde la figuratividad «es una propiedad relativa a la relación del objeto plástico con lo que representa. Desaparece si el cuadro ya no

⁶ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; p. 52.

⁷ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1990 (2ª ed.); p. 151.

tiene función de representar, si él mismo es objeto. Entonces vale por la sola organización del significante».⁸

La escritura representa la posibilidad de oír otra voz que no sea la propia, o la del otro que, desde el mismo presente, nos habla. La escritura es, pues, la presencia de otro pasado que no es el propio, un pasado que no sólo puede tener la misma dimensión que el nuestro, sino que, como historia, llega infinitamente más lejos. Y ese pasado histórico, o sea ese pasado sin otra sujeción al presente que las letras que lo «transcriben», es una vez más la ruptura de los límites de nuestro propio tiempo y la ruptura de la monotonía de nuestro propio lenguaje.

No habría escritura que pudiese aglutinar la experiencia de la que es símbolo, sin ese lector que es, en lo más personal de su ser, un lenguaje; pero tampoco habría lector si éste no supiese también romper el cerco de su mundo personal con las voces que, a través de las letras, le llegan.⁹

La letra es el soporte de una significación convencional, inmaterial, en todos los aspectos idéntica a la presencia del fonema. La importancia de la letra, o de la palabra, está detrás de su aspecto; el reconocimiento rápido del significado es su función. «El texto hace rostro. Está situado como un rostro frente a quien lo lee. [...] Leer es oír y no ver. El ojo se limita a barrer las señales escritas, el lector ni siquiera registra las unidades distintivas gráficas (no ve las cáscaras), capta las unidades significativas, y su actividad empieza, más allá de la inscripción, cuando combina estas unidades para construir el sentido del discurso.»¹⁰ Cuando se conoce una lengua y se sabe leer, la resistencia que ofrece la escritura a la inteligencia del discurso es la misma que pueda ofrecer el habla.

De ello se deduce que cuanto menos reconocible sea un trazo, más visible es; se aleja de lo textual para acercarse a lo figural. El ojo lee con rapidez cuando conoce un signo; debe ir lento, en cambio, cuando pretende captar la forma: el pensamiento tiene que modificar su discurso racional por el sensible.

La línea es un trazado no reconocible, por cuanto no remite el ojo a un sistema de connotación, donde este trazado estaría dotado de una significación detenida, invariante. Es no reconocible cuando no tiene sitio en un orden de relaciones que establecería sin falta su valor. Por lo tanto, es figural cuando por su artificio el pintor o el dibujante la coloca en una configuración donde su valor no puede ser objeto de una actividad de reconocimiento (reconocer sin duda es conocer).¹¹

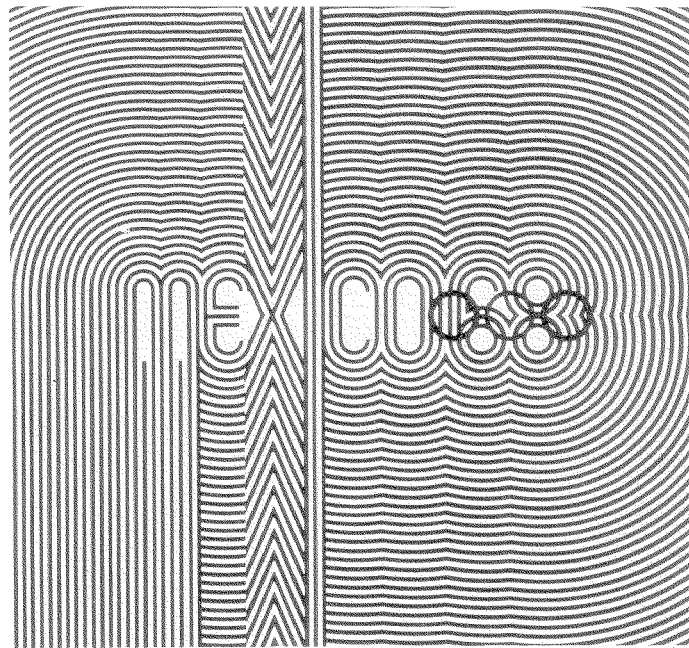
⁸ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 219.

⁹ EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992 (2ª ed.); pp. 98-99.

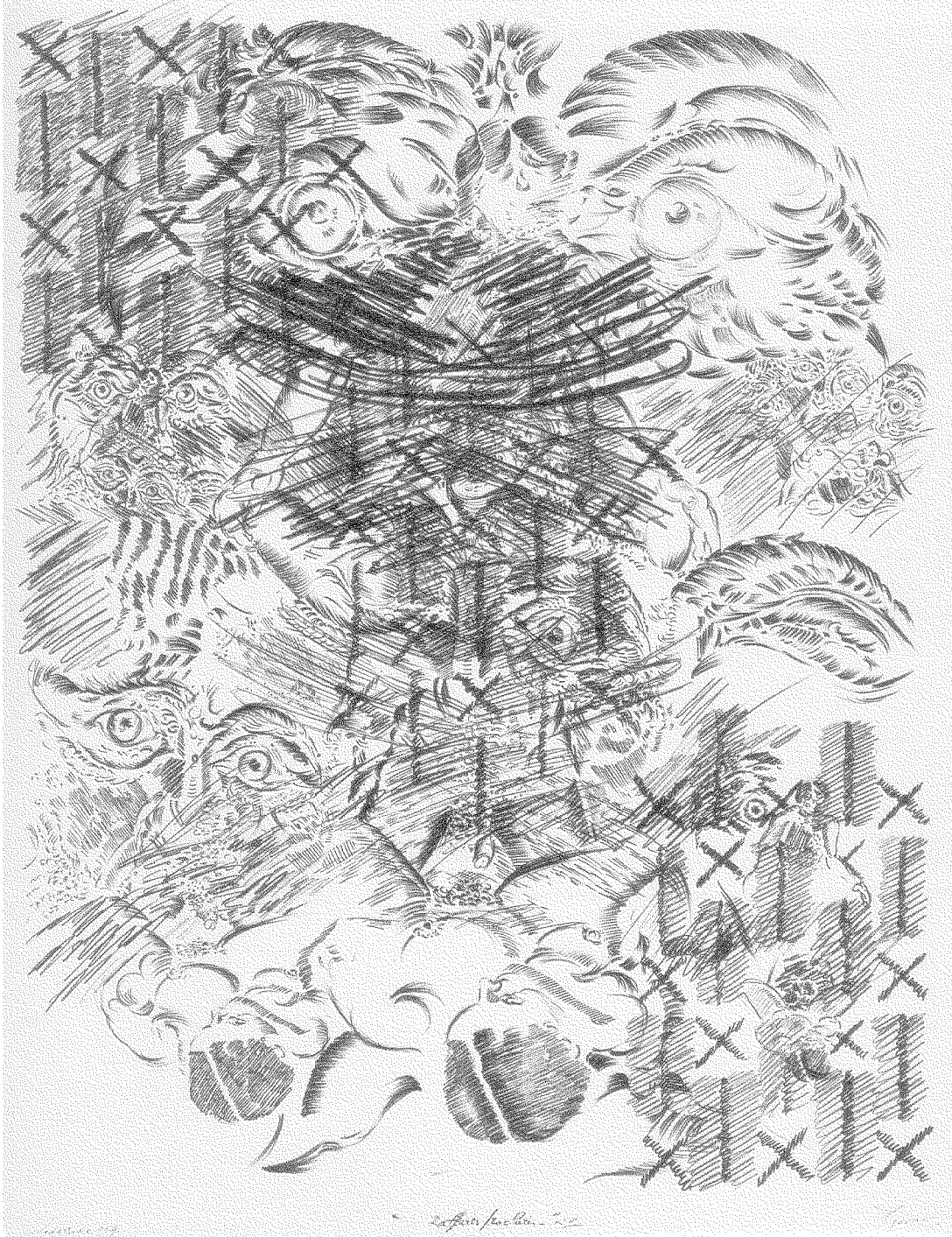
¹⁰ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, op. cit.; p. 223.

¹¹ *Ibíd.*, p. 225.

El trazo sobre el papel, no es más que eso, el rastro que deja el lápiz; pero tal gesto puede transformar el papel en espacio textual o figural. Lo esencial está en decidir para qué fin se ejerce esta actividad, si para que lo trazado sea visible o para que sea audible.



LANCE WYMAN y EDUARDO TERRAZAS: Logotipo olímpico 1968.



FRANÇOIS ROUAN: «Ratures / Raclures», 1994; mina de plomo sobre papel japon.

LA REPRESENTACIÓN ICÓNICA, IMITACIÓN *VERSUS* SUSTITUCIÓN

[...] En realidad, nuestro caballo de madera no se sometería a ninguna otra interpretación. Conforme a la lógica del razonamiento de Reynolds, tendría que representar la idea más generalizada de «caballidad». Pero cuando el niño llama «caballo» a un palo, evidentemente no quiere decir nada de esa índole. El palo no es un signo que significa el concepto «caballo», ni es un retrato de un caballo individualizado. Por su capacidad para servir como «sustitutivo», el palo se convierte en caballo por derecho propio, pertenece al grupo de los «arre-arre» y hasta quizá puede merecer un nombre propio.¹²

«Toda representación icónica es, antes que nada, signo de una ausencia: la del objeto o sujeto representado y al que sustituye simbólicamente en el plano de la información.»¹³ El referente, real o imaginario, es mostrado mediante artificios que lo re-presentan y que adquieren sentido comunicativo.

El hombre primitivo, a través de las manchas, vio imágenes, reconoció figuras que se asemejaban a las que conocía de la experiencia de su mundo, de lo vivido. Es lo que en psicología se llama «proyección» de imágenes familiares en las formas difusas de las manchas o de las nubes.¹⁴ Luego, cuando descubrió el trazo o el modelado, pasó a producirlas él; unas veces aprovechando accidentes naturales como el resalte de una roca o uniendo piedras, maderas, etc.; otras, dibujando siluetas proyectadas, como reza la vieja historia de la hija del alfarero;¹⁵ y otras, en fin, simplemente reproduciendo lo que sabía con los medios que tenía. «Todo lo que sabemos de los comienzos de la construcción de imágenes confirma la constante conexión entre descubrir y hacer.»¹⁶

¹² ERNST GOMBRICH: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1967; p. 13.

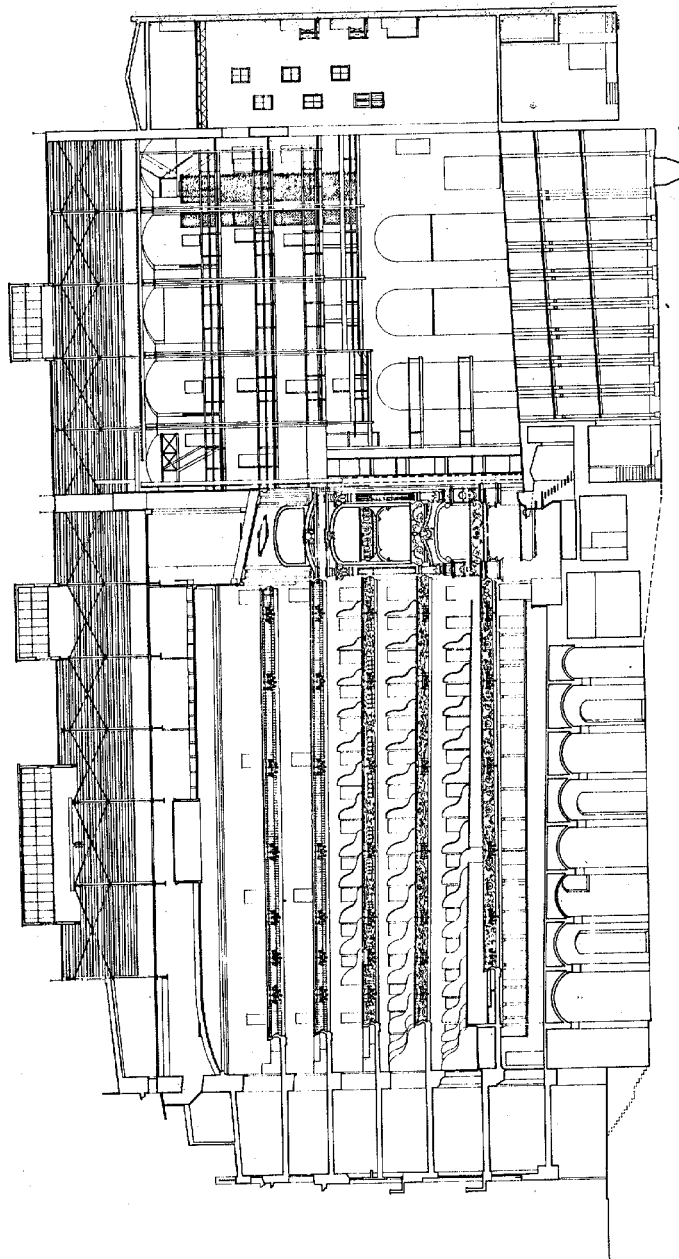
¹³ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; p. 59.

¹⁴ En psicología se hace uso de esta propiedad de las manchas para recordar formas en el conocido como «test de Rorschach», donde la interpretación de una mancha de tinta hace exteriorizar fantasmas internos. Como si sólo existiese una diferencia de grado entre la percepción ordinaria, el archivo de impresiones en nuestra mente, y las interpretaciones debidas a «proyección».

¹⁵ En el s. XIX se hizo muy famosa la romántica leyenda, relatada por Plinio en su *Historia Natural*, según la cual el dibujo nació cuando la hija del alfarero Dibutades trazó sobre un muro el contorno de la sombra de su amado para no olvidarle.

¹⁶ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 107.

GRAN TEATRE DEL LICEU



SECCIO

AQUILES GONZÁLEZ RAVENTÓS y ANTONIO MILLÁN GÓMEZ: «Gran Teatre del Liceu»,
Barcelona; sección longitudinal de la sala, 1986.

El signo icónico, desde siempre, hallado al azar o construido, ha tenido como función primera re-presentar, sustituir la experiencia visual directa de algo por medio de artificios diversos. Así como el lenguaje puede, al nombrarlos, hacer presentes objetos, sujetos, situaciones, etc., la imagen icónica nos muestra las formas, nos representa el aspecto del mundo y sus objetos en ausencia de éstos. De tal modo que la experiencia directa no es necesaria para tener un conocimiento de ese mundo. Todos sabemos muchas cosas de países que nunca hemos visitado, y aunque la representación no es equiparable a la experiencia en ciertos casos como el mar o el espacio arquitectónico, en otras ocasiones es precisamente la forma de conocer cosas difíciles de experimentar, bien porque no están a nuestro alcance, bien porque ya no existen: hay obras de arte particulares que no se pueden ver al natural y otras, como el «Pabellón Alemán de Barcelona», de Mies van der Rohe, que sólo conocemos por los dibujos, las fotografías y la reconstrucción actual. (Es tristemente el caso, ya hoy, del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, cuya reciente destrucción por un incendio convierte en valiosísimos los documentos gráficos existentes.)

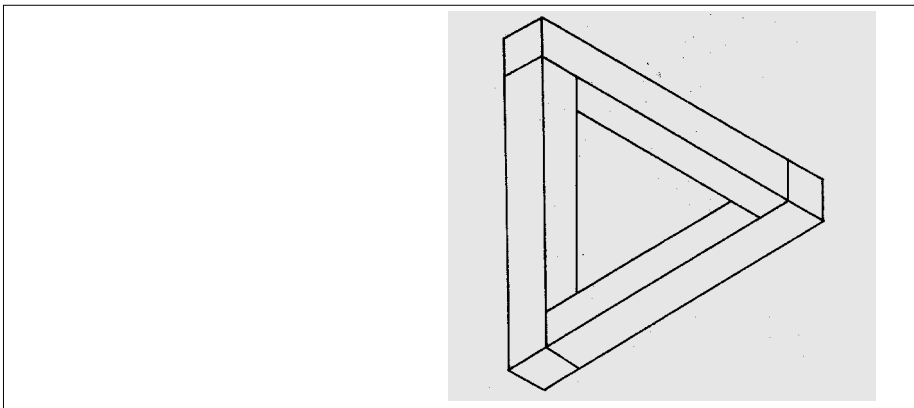
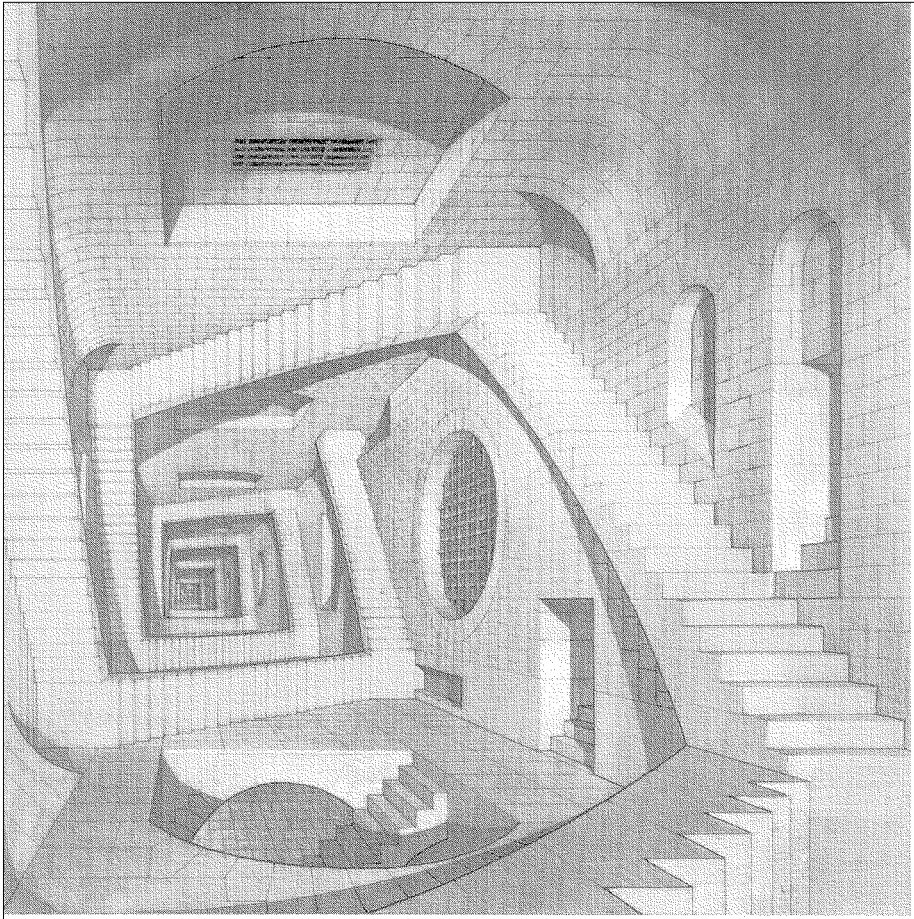
La representación, por lo tanto, no es una réplica. [...] El criterio de valor de una imagen no es su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro de un contexto de acción.¹⁷

La magia de la sustitución no está en la información fidedigna de lo representado que la imagen nos transmite, por contra, se aloja en esos pocos rasgos que son capaces de satisfacer las expectativas del observador. Y es aquí, en la ambigüedad, donde residen todos los atributos mágicos y rituales de las representaciones. Por supuesto, en toda representación, teatral, religiosa, plástica, etc., el espectador debe prestarse al juego y participar. Pero no sólo en el campo del arte o los ritos, sino en toda comunicación.

Las representaciones, y también el lenguaje, pueden incluso tener poco que ver con la realidad empírica y mucho con el mundo imaginario, mitológico, y así, dragones, centauros, dioses benignos o malignos, cielos o infiernos, etc., o seres fantásticos modernos como supermán. Cabe asimismo dibujar formas imposibles de contruir, como el famoso triángulo de Penrose, aunque Wittgenstein advierte: «Podemos sin duda representar espacialmente un estado de cosas que vaya contra las leyes de la física, pero no uno que vaya contra las de la geometría»;¹⁸ pero sobre todo podemos pretender ser hacedo-

¹⁷ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; p. 107.

¹⁸ LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus Logico-Philosophicus* [3.0321], Altaya, Barcelona, 1994; p. 29.



E. C. NERVAL: Construcciones imposibles: «Escalones de pesadilla»,
y PENROSE: «El triángulo imposible».

res de cosas y de sueños. A veces estos sueños pasan a la realidad, otras se quedan en imágenes icónicas. Y de ello sabemos mucho los arquitectos, espacialistas si los hay, no sólo en soñar y combinar la dimensión visionaria y el pragmatismo terreno, sino de soñar también para otros, para terceros, como la Frau Frida de García Márquez, que decía: «Me alquilo para soñar».¹⁹ Donde además de sustituir el objeto por su representación, también se transmuta el sujeto, por el hacedor de sueños por encargo.

¿No deberíamos decir —escribió Platón en el *Sofista*— que hacemos una casa mediante el arte de la albañilería, y que mediante el arte de la pintura hacemos otra casa, una especie de sueño que el hombre produce para los que están despiertos?²⁰

No es de extrañar que, en latín arcaico, *imago* significara: aparición, fantasma, sombra, para más tarde convertirse en: copia, imitación, reproducción. La imagen, pues, no es otra cosa que la cara externa de un palimpsesto que esconde otras imágenes, otros fantasmas. Ya Roland Barthes se refirió a la imagen como «la forma de resurrección de los objetos»²¹ y hay que añadir que también la génesis de otros nuevos.

[...] podemos afirmar que toda representación icónica es la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante unas configuraciones artificiales (dibujo, barro de una escultura, etc.), que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa. Lo icónico deja de serlo, naturalmente, cuando rompe toda relación representativa de un referente real o imaginario, sin que importe en cambio que tal referente tenga entidad lingüística (sea denominable) o no.²²

Hay una cierta confusión entre los términos lingüísticos vinculados a los procesos de percepción y representación. Ello se debe no sólo a que las palabras han de captar fenómenos que muestran múltiples matices, sino también a cierta indolencia a la hora de acercarse a las contribuciones de los especialistas más rigurosos, pero sobre todo porque empleamos —y hemos de emplear— metáforas para expresar conceptos dado que las imágenes son, en sí mismas, metáforas, y asimismo, metonimias o alegorías, de la realidad. Y esto es aún más cierto cuando nos referimos a objetos arquitectónicos.

¹⁹ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *Doce cuentos peregrinos*, Mondadori, Madrid, 1992; pp. 91-101.

²⁰ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; p. 23.

²¹ ROLAND BARTHES: «Rhétorique de l'image», *Communications* n° 4, 1964; p. 40.

²² ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; p. 63.

*Cualquier intento de describir la arquitectura en términos lingüísticos sólo puede lograrse a nivel de la analogía, o más concretamente de la metáfora [...] los edificios no se construyen a partir de los elementos del lenguaje ni existen correspondencias claras, obvias y generalmente admitidas entre los elementos de la arquitectura y los elementos del lenguaje.*²³

La ciencia semiótica ha intentado racionalizar el análisis de imágenes, pero a pesar del esfuerzo y su buena voluntad, la transposición de una ciencia que nace para el lenguaje oral no acaba de funcionar para la comunicación visual: «[...] la primera cosa que debemos advertir es que *no todos los fenómenos comunicativos pueden ser explicados por medio de categorías lingüísticas*». ²⁴ De todas formas, las investigaciones en este campo son muy útiles para deshacer ciertos mitos, como por ejemplo la confusión constante entre significante y referente (que ha dado pie durante siglos a la magia imitativa). Eco la dejó definitivamente resuelta al escribir: «Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto [...]». ²⁵

Otra confusión, en la comunicación icónica, está en no distinguir entre significante y significado —base de la tradicional ilusión naturalista, que valora únicamente la dimensión denotativa de la imagen icónica y desprecia la dimensión connotativa. Eco de nuevo nos resuelve el problema:

La semiótica sabe que el mensaje crece, pero ignora cómo lo hará. Todo lo más, comparando el mensaje-significante, que no cambia, con los mensajes-significado que ha originado, puede delimitar un *campo de libertad*, más allá del cual no pueden pasar lecturas, y reconocer en la obra como mensaje-significante, un *campo de determinación* que constituye su necesidad orgánica, la fuerza de su diagrama estructural, su capacidad para ofrecer, junto a la forma vacía, las indicaciones para rellenarla. ²⁶

²³ G. H. BROADBENT, en: VV. AA, *Arquitectura, historia y teoría de los signos*, COAC, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1974; p. 160.

²⁴ UMBERTO ECO: *La estructura ausente*, op. cit.; p. 187.

²⁵ *Ibíd.*, p. 202.

²⁶ *Ibíd.*, p. 179.

IMITACIÓN, SIMBOLISMO Y ARBITRARIEDAD

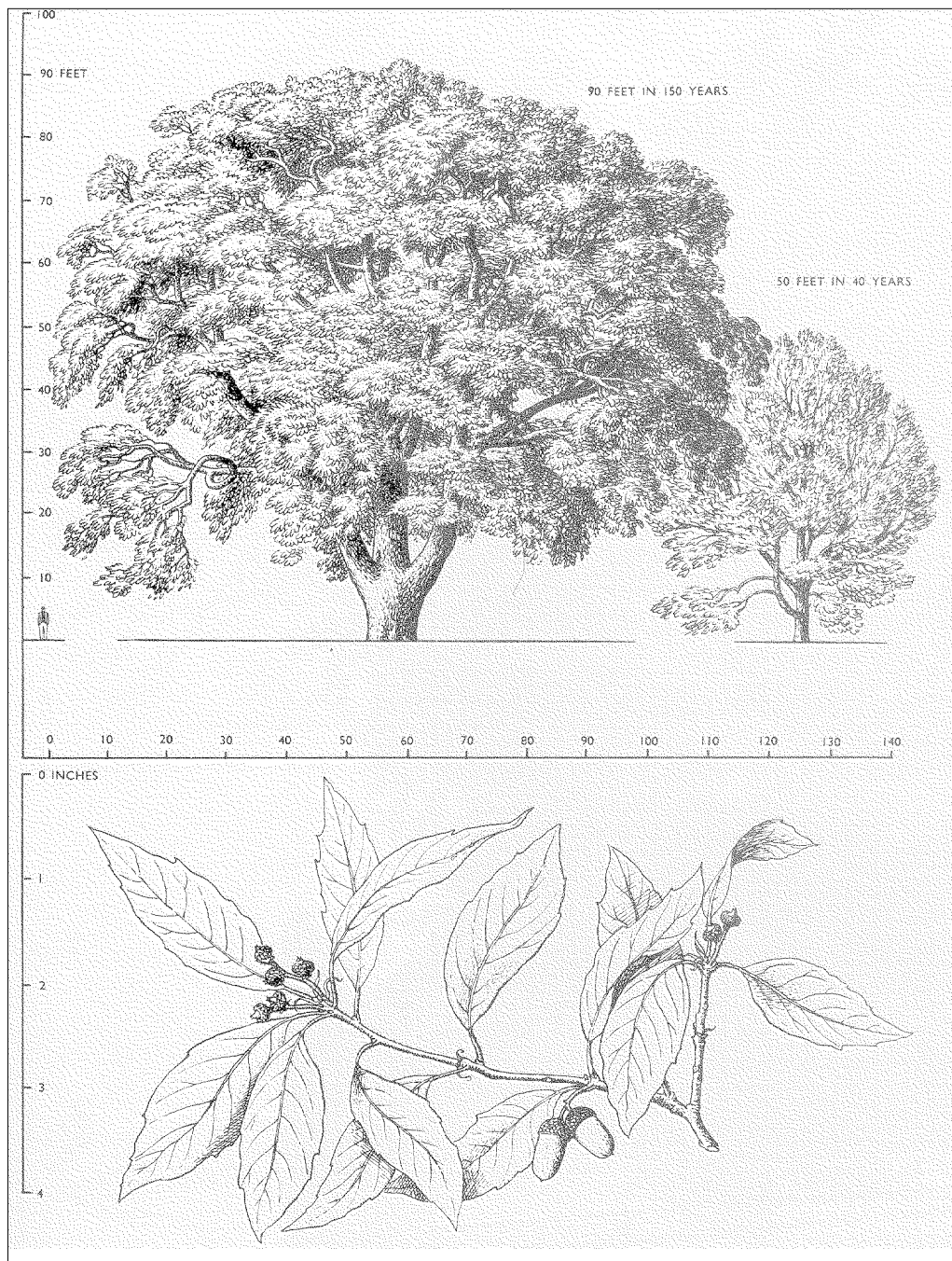
Una imagen que se haya dibujado con una perspectiva invertida, o que se haya distorsionado por cualquier otro sistema, puede ser tan correcta bajo ese sistema dado como una imagen que podamos considerar realista según los criterios acostumbrados en el sistema de representación occidental. Mas es el momento de recordar que hay dos usos distintos del término «realismo»: según el uso más frecuente, una imagen es una imagen realista en la medida en que es correcta según el sistema normal de representación, y, así, en nuestra cultura se suele considerar más realista una imagen de Durero que otra de Cezanne. En ese primer sentido, una representación será realista o correcta si sigue una costumbre y tiende a correlacionarse vagamente con otros juicios semejantes referentes al parecido, los cuales también descansan sobre hábitos, [...] Pero cuando topamos, como aquí, con una representación que opera bajo un sistema correcto que nos es desconocido la noción aplicable de realismo no será ya la del hábito, sino una segunda que significaría, más bien, revelación.²⁷

Existe desde hace años un esfuerzo de clasificación de las imágenes, tarea que se ha acometido desde muchos puntos de vista. Así, si atendemos a la génesis de su elaboración, tenemos tres grandes grupos: *imagen imitativa* o mimética de las formas visuales, base del isomorfismo y de la ilusión realista; *imagen simbólica*, representación con mayor grado de abstracción y componente subjetivo; e *imagen arbitraria*, convención iconográfica que sólo tiene sentido dentro de un contexto cultural.

La cultura occidental ha estado dominada por la mimesis aristotélica y el simbolismo mágico, pero las imágenes arbitrarias se han producido siempre para suplir aquellas funciones que las imágenes miméticas o simbólicas no cubrían; esta función es idéntica a la de las palabras nuevas que se inventan para designar elementos o situaciones no previstos. En nuestra sociedad, por ejemplo, muchas señales de tráfico son arbitrarias, su función comunicativa es pura convención; así, los semáforos, el triángulo que advierte peligro, etc.

Esta clasificación de las imágenes icónicas es similar a la propuesta por R. Arnheim, que hace una diferenciación entre réplicas, objetos estandarizados y formas no miméticas, en una escala de abstracción creciente, que desempeñarían las funciones de representación, símbolo y signo respectivamente.²⁸

²⁷ NELSON GOODMAN: *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990; pp. 176-177.



«Podemos reconocer un árbol, aun de una especie desconocida, en relación al prototipo de árbol que tenemos en la memoria ... » (LEONARDO BENEVOLO: *Diseño de la ciudad-1. La descripción del ambiente*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977; p. 188.)

Estos tres componentes de las imágenes icónicas han sido reformulados por Eco, al clasificar los rasgos que conforman las representaciones icónicas en: de orden óptico (visibles), de orden ontológico (aspectos o propiedades conocidas, aunque no sean visibles, del objeto representado) y de orden convencional (rasgos arbitrarios que modelizan culturalmente la representación para el reconocimiento del objeto).²⁹

Existen otras muchas clasificaciones; pero, basándonos en las antedichas, interesa ahora analizar el grado de iconicidad de las imágenes. Moles definió su famosa *escala de iconicidad decreciente*,³⁰ de trece niveles, que van de la máxima iconicidad a iconicidad cero, en un proceso que parte de la imagen como réplica mimética y realista del objeto, y que, al perder gradualmente semejanza y ganar abstracción, va convirtiéndose en simbólica, para acabar en arbitraria o de nivel cero de iconicidad. La iconicidad se pierde, pues, cuando se entra en el campo de la expresión no figurativa, aunque ésta no tiene por qué ser arbitraria: puede ser arte, pero aicónico.

LOS COMPONENTES MIMÉTICOS

[...] el mundo no puede nunca parecerse del todo a un cuadro, pero un cuadro puede parecerse al mundo.³¹

Llamamos imágenes realistas, miméticas, naturalistas, etc. a aquellas que hacen posible la ilusión óptica de mostrarnos un trozo del mundo que reconocemos, y que desencadena el recuerdo de experiencias vividas. No es que posean cualidades comunes, pues un retrato dibujado, pintado, o incluso una fotografía, del más puro estilo realista, no es nada más que un soporte plano, con líneas, puntos, o manchas; nada que ver con una persona. Y, sin embargo, reconocemos a la persona retratada; es algo habitual en nuestra cultura. Para ello, realizamos un proceso de comparación entre las imágenes que guarda la memoria y la del papel, y es ahí, donde pueden aparecer ciertas cualidades que las relacionen. «Pero si bien el reconocimiento es sin duda un acto de recordación, no hay que confundirlo con otro aspecto de la memoria, a saber, nuestra facultad de recordar.»³²

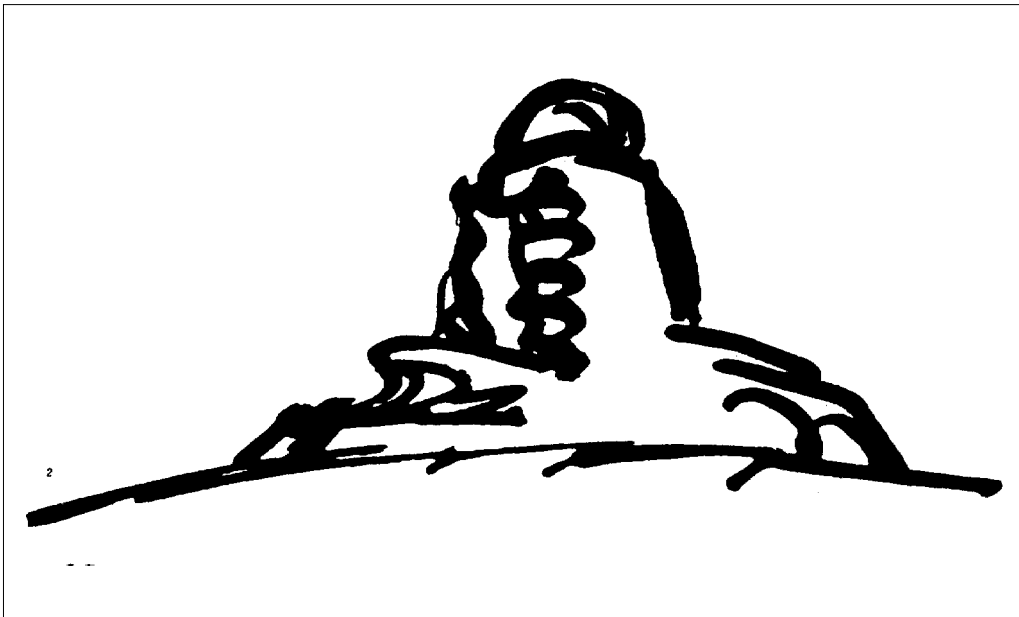
²⁸ RUDOLF ARNHEIM: *El pensamiento visual*, op. cit.; p. 133.

²⁹ UMBERTO ECO: *Tratado de semiótica general. Una teoría global de los sistemas de significación y comunicación*, Lumen, Barcelona, 1977; p. 347.

³⁰ ABRAHAM A. MOLES: *L'Image. Communication fonctionnelle*, Casterman, París, 1981; p. 101.

³¹ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; p. 335.

³² ERNST GOMBRICH: *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1987; p. 14.



ENRICH MENDELSON: «Torre Einstein», Postdam; croquis definitivo (1920) y fotografía.

Por tanto, para que se dé la ilusión del parecido, es necesario que exista un sujeto que realice la comparación —y, como dice Gombrich, un sujeto *afinado*— y, además, que tenga modelos mentales que le sirvan de referencia. Podemos reconocer un árbol, aun de una especie desconocida, en relación al prototipo de árbol que tenemos en la memoria (tronco, ramas, hojas, etc.), pero no puedo reconocer el árbol de mi jardín si observo una fotografía hecha a cinco centímetros del tronco. Esto quiere decir que el sujeto que realiza la comparación ha de tener, no sólo modelos de la especie árbol registrados en la memoria, sino también distintos puntos de vista de tales modelos, para en un proceso claramente intencional ir casando punto a punto y estableciendo relaciones analógicas, de modo que, si su grado es relevante, proporcionará un sustituto aceptable.

La imagen icónica mimética pretende, pues, la presentación especular, conseguir la transparencia del medio y alcanzar el reflejo del mundo real. Engañar al ojo y provocar un estímulo comparable al de la experiencia directa: que el haz de rayos luminosos recibidos sea similar al que emitiría el propio objeto. Escribió Eco, refutando todas las teorías ingenuas de propiedades comunes de semejanza entre objeto e icono:

Los signos icónicos no tienen las mismas propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva semejante a la que estimularía el objeto imitado.³³

La paradoja del mimetismo icónico reside en que no son más convincentes las representaciones realistas, como un decorado teatral naturalista (que es tridimensional, cuenta con materiales reales y una escala coincidente con la realidad), sino aquellas otras que tienen aspectos relevantes del objeto representado. (Véase la fotografía y el croquis de la «Torre de Einstein», de Mendelsohn, que se reproduce en la página 62.) Un dibujo, con su economía de medios, puede ser mucho más eficaz que una fotografía en color, entre otras cosas porque un dibujo puede representar algo que no existe y una fotografía no.

Para lograr la ilusión óptica de las imágenes se han desarrollado, a lo largo de la historia, técnicas y artificios derivados de la *tékne* formativa de cada medio icónico; además, la tradición cultural de cada época ha dotado de valor propio a ciertas formas y colores. La adquisición de habilidad en un medio determinado exige formación y dedicación; pero, consolidado un período histórico, lo que se ha dado en llamar un estilo, una forma de hacer,

³³ UMBERTO ECO: *Tratado de semiótica general*, op. cit.; p. 328.

la dificultad está en innovar, en inventar nuevos modos de producción. Y en estos casos la habilidad puede llegar a ser, incluso, una dificultad para evolucionar. Gombrich, refiriéndose a Picasso, dice:

Si mi interpretación es correcta, hasta que no abandonó durante algún tiempo su propio medio, que tan fatalmente fácil se le había vuelto, o sea, hasta que no se dedicó a la escultura, donde podía explorar su falta de habilidad, no le era posible a Picasso encontrar el camino hacia unas formas regresivas de que se hubiera expulsado toda huella de Bouguereau, y que, por consiguiente, hicieran tal impresión en su época.³⁴

En el estudio de la historia del arte se aprecian oscilaciones conceptuales y estilísticas, pero en general se ve un proceso inverso al del lenguaje: así como éste evoluciona del pictograma al fonograma, las artes plásticas han pasado de lo abstracto y simbólico a lo imitativo, pero no de forma lineal, sino con regresiones e inversiones. Los rasgos relevantes de la imagen icónica para representar un objeto cambian de una época a otra y entre culturas. Asegura Gombrich que el libro de Riegl *Arte industrial romano tardío* representa el más ambicioso intento jamás hecho de interpretar el curso entero de la historia del arte en términos de cambiantes modos de percepción.³⁵

La tesis de este autor, en el resumen que hace Gombrich, «es que al arte antiguo le interesó siempre la representación de objetos individuales, y no la infinidad del mundo en conjunto». El mejor ejemplo es el arte egipcio, «ya que en él sólo se concede a la visión una función muy subsidiaria; los objetos se traducen según se presentan al sentido táctil, el más “objetivo” de los sentidos, que comunica la forma permanente de las cosas, con independencia del mudable punto de vista. Es también la razón por la que los egipcios evitaron el expresar la tercera dimensión, ya que la perspectiva y el escorzo hubieran introducido un elemento subjetivo». Esta pluralidad simultánea de puntos de vista diversos, entroncará pasados los siglos con la revolución cubista. En la cultura griega se alcanzó la tercera dimensión, según se observa en su pintura; con el descubrimiento del escorzo se conquistó el espacio, y después la luz; eso sí, tuvo que ser en su tercera y última etapa. «Lo paradójico es que aquel avance le parece una regresión al observador moderno, porque da a los objetos un aspecto plano e informe, y ya que sólo se representan objetos individuales, sin consideración del ambiente [...] En el contexto de la historia artística universal, sin embargo, el tardío arte anti-

³⁴ ERNST GOMBRICH: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, op. cit.; pp. 61-62.

³⁵ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; p. 30.

guo no fue una decadencia, sino una necesaria fase de transición.» Los logros del ilusionismo griego fueron sustituidos por una iconografía más austera, la bizantina; el cambio de fórmula se debió a la necesaria adaptación a las exigencias de una sociedad distinta, que no narra los imaginativos acontecimientos del pasado, sino la revelación divina. «La intervención de las tribus germánicas, a las que Riegl consideraba más inclinadas a la subjetividad, hizo posible que el arte prosiguiera sus transformaciones en un plano superior, desde una concepción táctil del espacio tridimensional, según lo concibió el Renacimiento, hasta otro acrecentamiento de la subjetividad visual en el Barroco, y de allí hasta el triunfo de las sensaciones puramente ópticas en el impresionismo: “Todo estilo aspira a una traducción fiel de la naturaleza y no a otra cosa, pero cada estilo tiene su propia concepción de la naturaleza [...]”».»³⁶

Entre los múltiples artificios utilizados en las técnicas de representación, el más estudiado es la *perspectiva*, método geométrico que permite plasmar la profundidad y el volumen espacial en las composiciones bidimensionales. Y que ni siquiera la fotografía consiguió neutralizar, pues permite situar el punto de vista del observador en cualquier punto del espacio tridimensional. Fue, en todo caso, el cubismo, con su propuesta polifocal y relativista, el que revolucionó el concepto clásico de espacio.

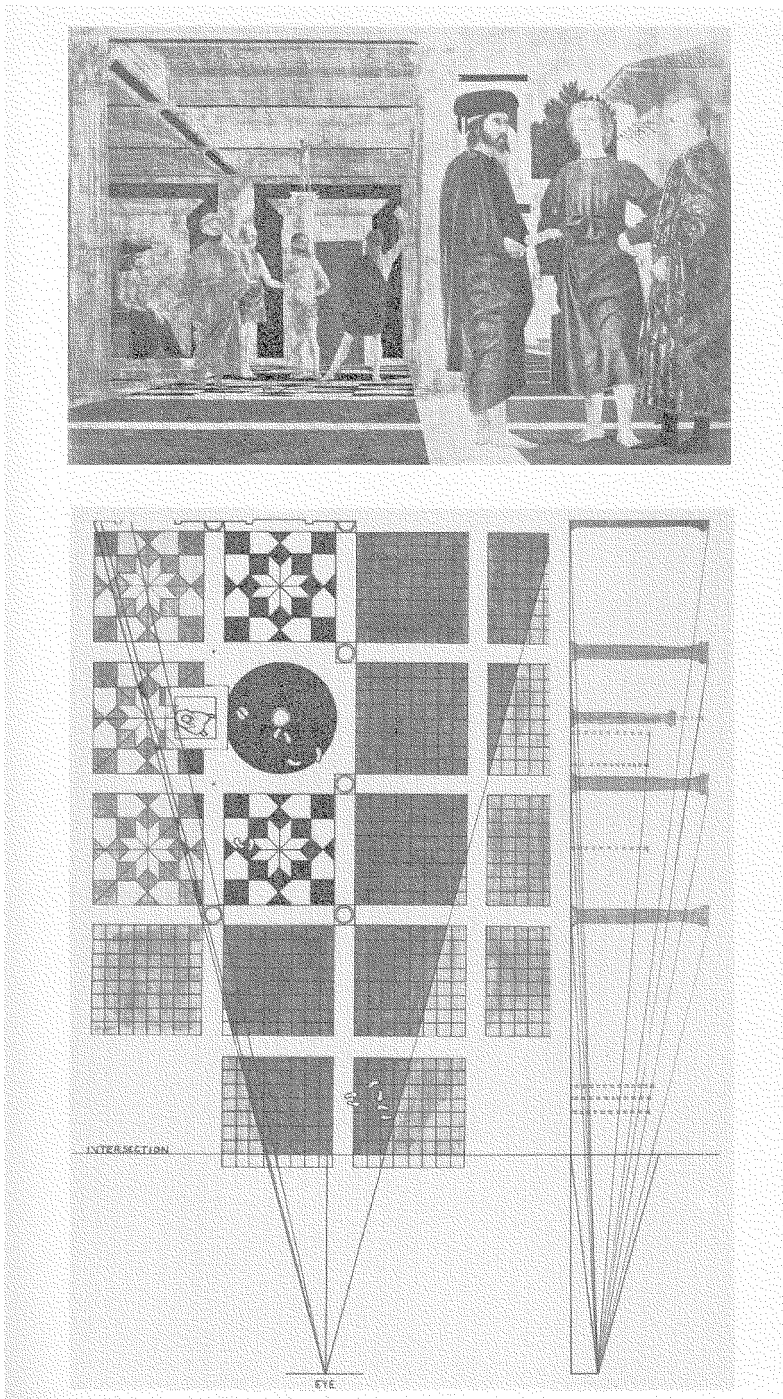
El cubismo es, pienso, el esfuerzo más radical por pisotear la ilusión y para obligar a una sola lectura del cuadro: como una construcción obra del hombre, una tela coloreada.³⁷

El significado latino primitivo de «perspectiva» nada tenía que ver con lo que nosotros denominamos con la misma palabra, entendamos *perspectiva* como efecto visual o como el modo de representarlo. Etimológicamente procede del infinitivo *perspicere*: ver claramente o mirar a través de. *Ars Perspectiva* corresponde al antiguo vocablo griego *optike*, ciencia de la vista u óptica, algo muy distinto al arte de la pintura y el dibujo geométricos.³⁸ Es sabido que Brunelleschi descubrió, o mejor, consiguió formular y demostrar empíricamente, con sus famosas tablillas, lo que tantos otros intentaron y no alcanzaron. Alberti, en la primera parte de *De Pictura*, fue quien expuso un método práctico y razonado para construir perspectivas; definió el cuadro como una ventana a través de la cual ve el mundo exterior un observador inmóvil, y cambió el cono visual de Euclides por la pirámide de rayos visuales

³⁶ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; p. 31.

³⁷ *Ibíd.*, p. 246.

³⁸ LAWRENCE WRIGHT: *Tratado de perspectiva*, Stylos, Barcelona, 1985; p. 17.



PIERO DELLA FRANCESCA: «La Flagelación»,
B. A. R. CARTER: reconstrucción de planta y sección del edificio imaginario.

que intercepta un plano imaginario, que llamó plano del cuadro. Más tarde se perfeccionó y simplificó el método constructivo, aunque sus premisas y fines no se alteraron hasta la época de Desargues, que lo transforma en una geometría proyectiva general.

La perspectiva parece poder figurar objetos porque es la vista misma la que está figurada. En la perspectiva clásica, se nos informa sobre el objeto representado, pero asimismo sobre el punto desde donde se le ve, el cual, sin embargo, es un punto que no vemos.

De todas formas, no deberíamos reducir la perspectiva a la sola dimensión de la vista. Como demuestra H. Damisch, el tema del punto de vista es de una gran complejidad, tanto histórica como filosófica: «la perspectiva, si se la relaciona con la vista, no es tanto por lo que informaría o en tanto propusiera un modelo: estamos aquí ante un asunto de la óptica geométrica; con la que, sin duda, tiene algo que ver, pero a lo cual no se la podría reducir. La *perspectiva artificialis* no imita ya la vista más que como la pintura imita el espacio, como ha tenido el acierto de escribir Michel Foucault. Está hecha para dar ver, y no tiene sentido más que en tanto que participe del orden de lo visible y recurra, como tal, al ojo».³⁹

Francastel ha resumido la organización geométrica perspectiva en lo que llama la «doble regla de unicidad»,⁴⁰ a saber, unifocalidad o punto de vista único, y la conservación de las relaciones de posición de los objetos. Si partimos de la convención de que la perspectiva geométrica muestra las cosas como se observan, hay que precisar lo siguiente:

- 1) Considera la visión humana como monocular, a pesar de ser binocular.
- 2) El punto de vista queda determinado en la propia perspectiva.
- 3) Ese punto de vista es rigurosamente estacionario.
- 4) Y, por tanto, todo ello significa que no presenta las cosas como las vemos.

La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico: La percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio. Y, puesto que no se puede hablar de la infinitud del espacio perceptivo, tampoco puede hablarse de su homogeneidad.⁴¹

³⁹ PHILIPPE BOUDON y FRÉDÉRIC POUSIN: *Figures de la conception architecturale*, Dunod, París, 1988; p. 84.

⁴⁰ PIERRE FRANCASTEL: *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1975; p. 130.

⁴¹ ERWIN PANOFSKY: *La perspectiva como «forma simbólica»*, Tusquets, Barcelona, 1985 (5ª ed.); p. 10.

Pero, a pesar de esas importantes diferencias, dice Panofsky que «la construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático. Esta estructura niega, por lo tanto, la diferencia entre delante y detrás, derecha e izquierda, cuerpos y el medio interpuesto (“espacio libre”), para resolver todas las partes del espacio y todos sus contenidos en único *Quantum continuum* [...]».⁴²

Una vez que se alcanzó el pleno control del proceso geométrico de construcción perspectiva, consiguiendo la objetivación del espacio subjetivo, no es de extrañar que el interés se desplazara hacia consideraciones de tipo artístico. Que se plantearan preguntas sobre la relación del sujeto y el objeto de la representación, esto es, por la situación del punto de vista, de las distancias, etc., que determinarían distintas concepciones perspectivas, no sólo de la construcción geométrica, sino también del espacio. Así, momentos culturales del arte con una concepción subjetiva del espacio, en los que ha predominado el sujeto frente a la obra, se han enfrentado a otros en que la obra tiende a alcanzar mayor objetividad, desligándose del sujeto, lo cual ha dado resultados totalmente diferentes —como los del Renacimiento y el Barroco—, y aún, en otras ocasiones, ha sido el artista quien ha desechado la perspectiva por su carácter de limitación realista.

[...] la concepción perspectiva, bien sea valorada e interpretada en el sentido de la racionalidad y el objetivismo, bien en el sentido de la contingencia y el subjetivismo, se funda en la voluntad de crear el espacio figurativo (a pesar de la continua abstracción de lo psicofisiológicamente «dado») a partir de los elementos y según el esquema del espacio visual empírico. La perspectiva matematiza este espacio visual, pero es precisamente este espacio visual aquello que ella matematiza. La perspectiva es un orden pero un orden de apariencias visuales.⁴³

⁴² ERWIN PANOFSKY: *La perspectiva como «forma simbólica»*, op. cit.; p. 11.

⁴³ *Ibíd.*, p. 55.

LOS COMPONENTES SIMBÓLICOS

[...] En realidad, a espaldas de la conciencia se ha dado entretanto un segundo paso, infinitamente más importante de nuestra experiencia y acumulación de experiencia: se han constituido formas superiores, *simbólicas*, vale decir, abreviadas y, por ende, aliviadoras de la percepción y del saber vital en general, que ahorran largas series de experiencias reduciéndolas considerablemente, como quien dice resumiéndolas.⁴⁴

La mente humana, al percibir y elaborar las imágenes del mundo visible, conserva, como hemos visto, registro de la apariencia de lo vivido, que le permite reproducir formas miméticas o reconocerlas.

Las imágenes simbólicas, pues, nos permiten representar el mundo de otra manera distinta a la de las imágenes realistas. Es el paso de la descripción de los rasgos relevantes del objeto a la síntesis de los mismos; de la imagen nítida a entornar los ojos frente al espejo; de la descripción a la metáfora. En este proceso de abstracción, de interpretación de la información, «[...] los objetos adquieren distintos *valores*. Dependiendo del contexto fenoménico al que pertenezcan, tienen distintos objetivos y transmiten objetos superiores diferentes».⁴⁵ La pérdida de información que supone una imagen simbólica, redundante en su valor como documento, pero no necesariamente en su valor de representación e ilusión.

El valor de comunicación de los símbolos depende de su proyección, en lo social, en lo universal o en lo individual. Así, hay imágenes simbólicas de carácter universal —la paloma de Picasso, por ejemplo, que ha alcanzado el estatuto de emblema de la paz para toda la humanidad— y otras que, concerniendo sólo a una determinada comunidad —como la letra griega «J» para ciertas asociaciones masónicas—, son de categoría social, además de aquellas que —como la caricatura que te hace un amigo— únicamente poseen sentido en el ámbito personal.

[...] el símbolo —tanto si es pictográfico como si no lo es— presupone un alto grado de capacidad de abstracción, en dos planos posibles:

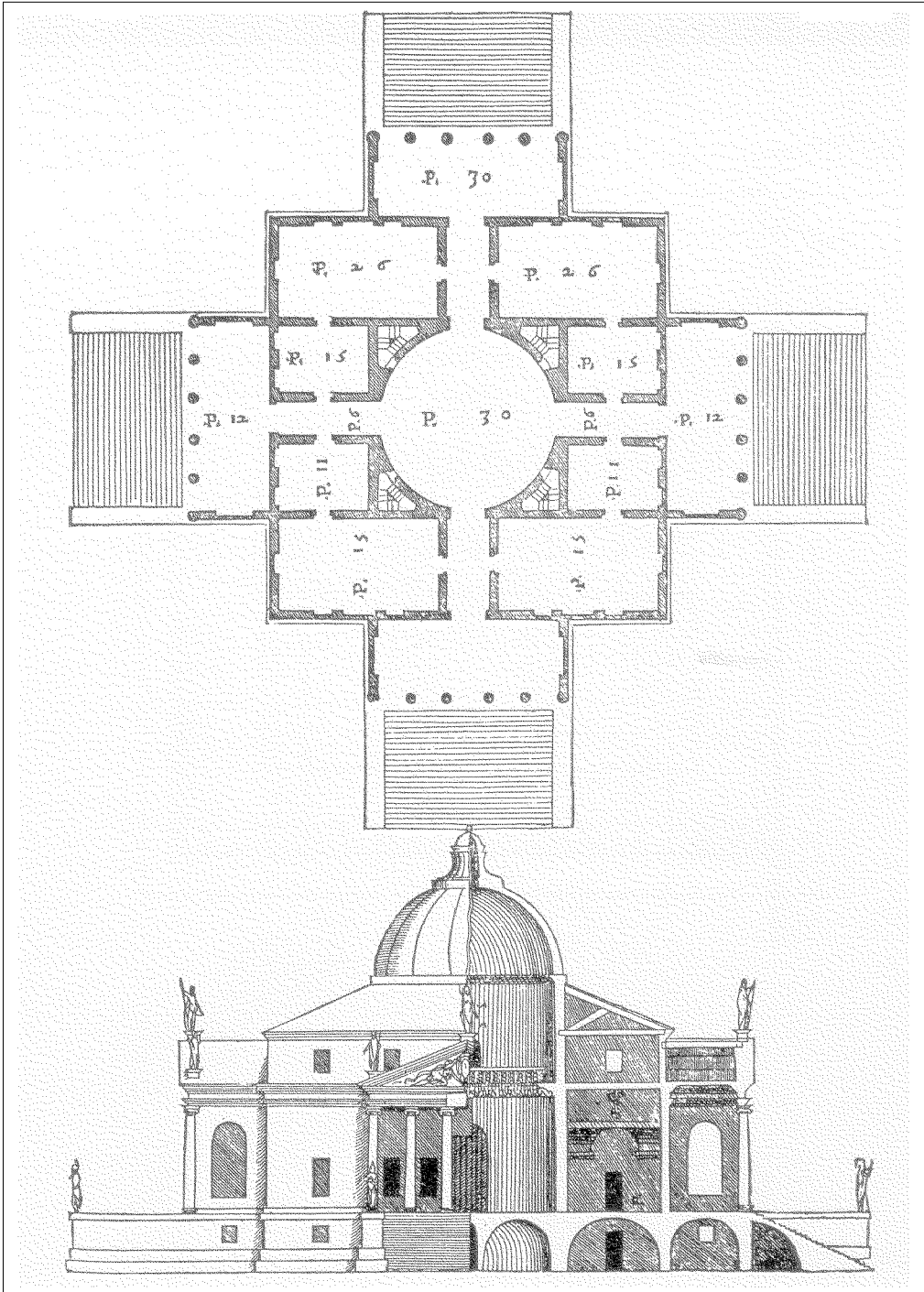
1) Abstracción en el plano *significante*: tanto más cuanto menos mimética o más antinaturalista sea la representación, siempre que esta característica no sea debida a la inhabilidad o producto de una frustración técnica.

2) Abstracción en el plano del *significado*: tanto más cuanto más genérico y menos individual sea el contenido expresado, o más inmaterial o conceptual sea el contenido expresado.⁴⁶

⁴⁴ ARNOLD GEHLEN: *Antropología filosófica*, Paidós, Barcelona, 1993; p. 50.

⁴⁵ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 43.

⁴⁶ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; p. 88.



PALLADIO: Villa Almerico, «La Rotonda»; planta y alzado-sección.

Lo esencial de una imagen simbólica es representar el sentido, y el sentido tiene que ver con el motivo y con la intención del autor en el contexto de la acción. Aquí se hace necesario apuntar que existen aspectos controlados por el sujeto, conscientes, y otros incontrolados, inconscientes; y que las operaciones de construcción se realizan (siguiendo a Freud) por condensación, por desplazamiento o por transformación. Parece lógico pensar que, dado el alto grado de subjetivismo que caracteriza la elaboración de estas imágenes, fuesen necesariamente difíciles de interpretar, y curiosamente no sólo no es así, sino que la catarsis, en ocasiones, es más efectiva que la mimesis, eso sí, dentro de un contexto, condición ésta del todo necesaria, pues si no tales imágenes son inútiles.

La proyección diédrica, por su carácter deconstructivo del objeto, es altamente abstracta, pero la representación arquitectónica en planta y alzado, a pesar de participar de ese grado de abstracción, tiene también un componente intuitivo; así el concepto de planta, como huella en el terreno del edificio, como esquema distributivo trazado en el suelo, existe ya en los juegos de los niños, e incluso en los pueblos más primitivos; es un símbolo en todas las culturas sedentarias. El alzado, como abstracción de la «piel» visible del edificio, es el de más fácil reconocimiento, el de mayor parecido y por tanto de mayor iconicidad, a pesar de la proyección plana, y por eso, el alzado principal de un edificio suele ser su símbolo, su carácter. Otra cosa distinta es relacionar planta y alzado o interpretar una sección o una planta compleja. Las abstracciones conscientes, de significación por convención asociativa como éstas, son las que Peirce llamó *iconos lógicos*, y que Bertin⁴⁷ ha recogido y estructurado como la *semiología gráfica*.

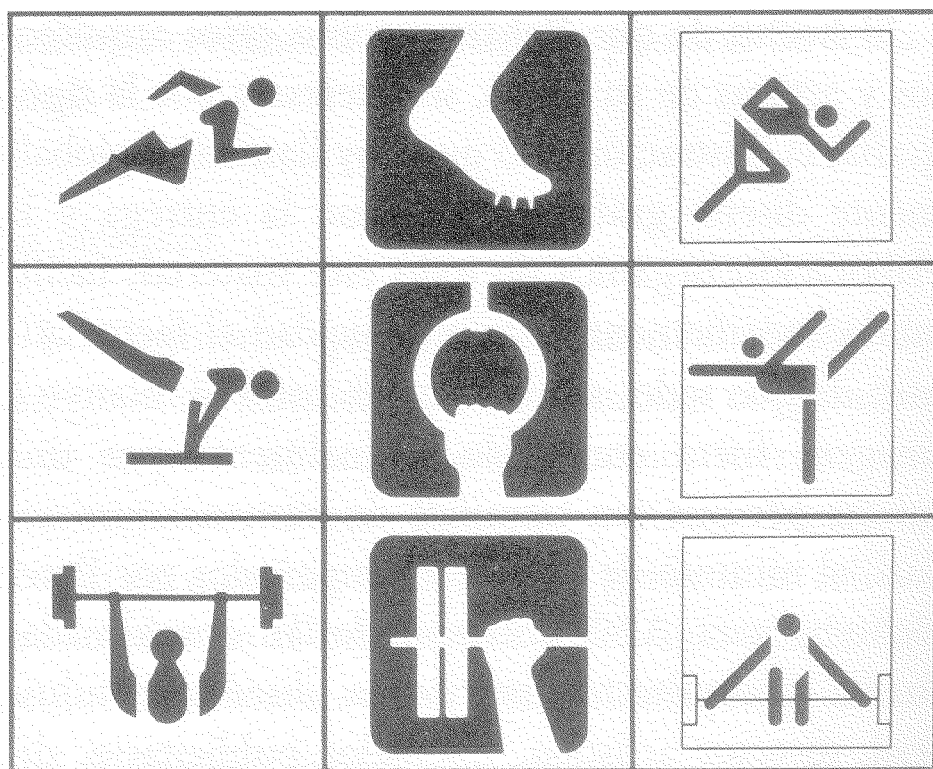
Hay una preocupación especial en la sociedad industrial por generalizar los símbolos gráficos, para facilitar la comunicación por encima de los límites de la diversidad lingüística. La sociedad capitalista busca mercados en todos los puntos del orbe, lo que hace necesario organizar medios de comunicación universal; aprendiendo del mito de la Torre de Babel, se elaboran símbolos gráficos que nos sirvan de orientación en espacios internacionales, como los aeropuertos, o de utilización de productos industriales, y también, y es lo que aquí nos interesa, de representación arquitectónica, geográfica o de diseño.

Los signos simbólicos tienen la ventaja, frente a los imitativos, de que son imágenes sintéticas, mínimas, fáciles de leer y representar, y la desventa-

⁴⁷ JACQUES BERTIN: *La Gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, Taurus, Madrid, 1988.

ja de necesitar de un contexto para la interpretación de su sentido cuando éste es social, cultural, religioso... Pero, como decíamos al principio, al ser *resúmenes* economizan el proceso de interpretación y, por ende, de comunicación.

El símbolo sirve, así, para reforzar la articulación del horizonte de figuras propio de una sensibilidad colectiva o epocal.⁴⁸



KOHEI SIGIURA, LANCE WYMAN, EDUARDO TERRAZAS, MANUEL VILLAZÓN y OTL AICHER:
Pictogramas olímpicos de 1964, 1968 y 1972.

⁴⁸ VALERIANO BOZAL: *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987; p. 43.

LOS COMPONENTES ARBITRARIOS

En la *escala de iconicidad* de Moles, el grado cero corresponde a las imágenes arbitrarias. Si las imágenes simbólicas tienen un grado bajo de iconicidad según este autor, las arbitrarias son como los signos lingüísticos o matemáticos, que constituyen un código cuyas reglas es necesario conocer para poder interpretarlos, ya que no existe ningún rasgo mimético que las relacione con lo que representan. Así, las señales de tráfico forman un código específico de imágenes, de las cuales algunas son muy sintéticas, mínimas en iconicidad, como la silueta de una vaca dentro de un triángulo, mientras que otras son imágenes plenamente arbitrarias, como la de un círculo con una línea cruzada.

La convención es la dimensión más importante de una imagen arbitraria, pues de no existir, tal imagen carecería de sentido comunicativo comprensible. Así, para representar lo que no tiene figura —los sentimientos, el tiempo, los dioses...—, pueden utilizarse imágenes alegóricas o arbitrarias. A dios se le representa como un anciano o con un triángulo, el paso del tiempo, en el cine, lo captamos con un péndulo de un reloj o con un fotograma en negro, una pausa, etc. En la representación arquitectónica normalizada existen códigos absolutamente convencionales, como los de representar el recorrido del agua fría con una línea continua y el del agua caliente con una línea de trazos, y en general todos los de instalaciones, en los que no hay abstracción —una planta o un esquema circulatorio, etc.—: hay pura y llanamente acuerdo.

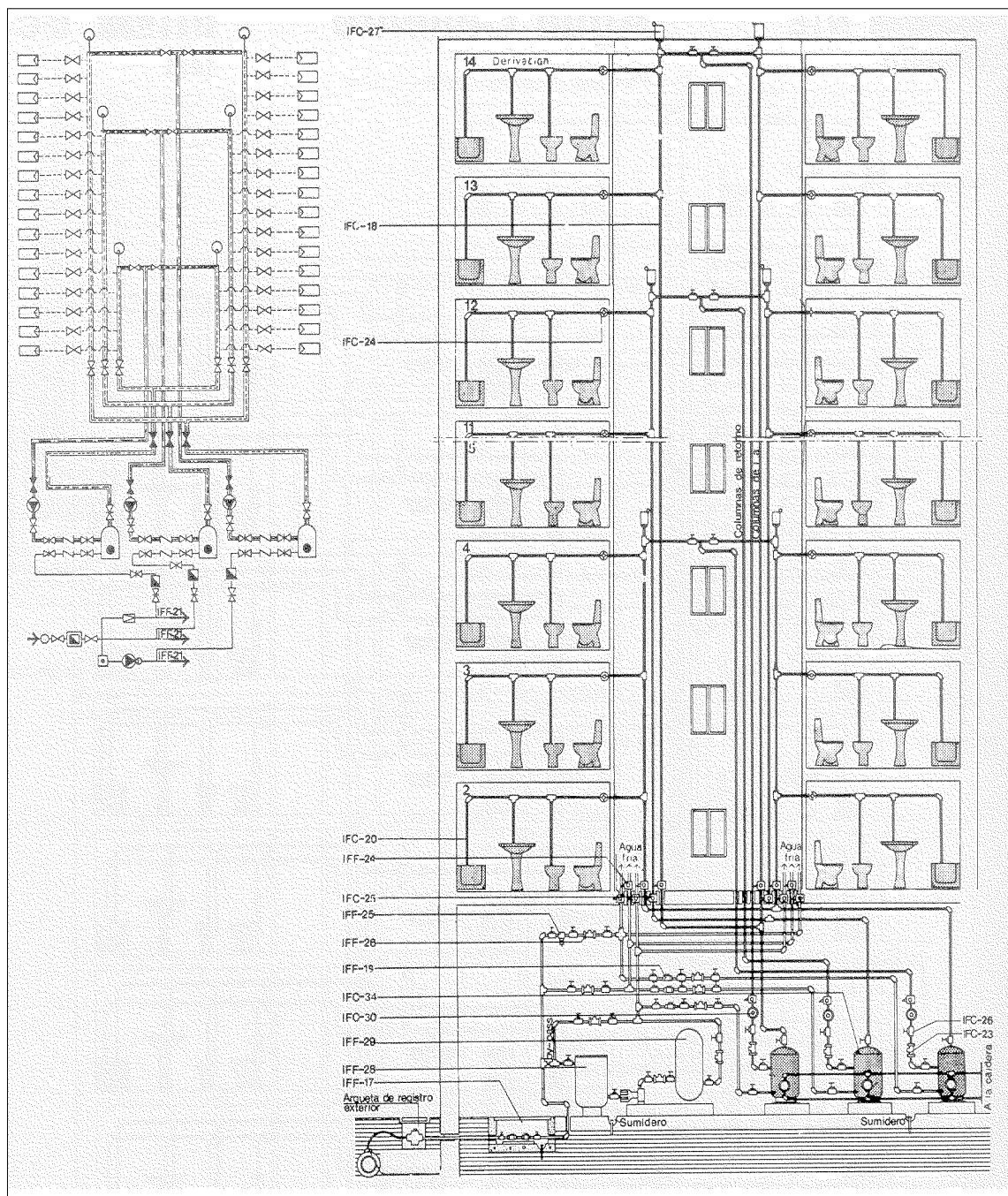
Kandinsky, en su investigación sobre los elementos gráficos mínimos: punto, línea, plano y color, estudió el significado de los estímulos desencadenados por ellos mismos o al relacionarse con otros, analizando todas y cada una de esas posibilidades para descubrir las tensiones (fuerza viva) que encierran las formas del dibujo o de la pintura. A cada forma le asocia un contenido; por ejemplo: «El ángulo con mayor tensión es el agudo, y también el más cálido».⁴⁹

Kandinsky define, pues, el arte de manera rigurosa, lo que le permite concebir una verdadera enseñanza del arte «abstracto».⁵⁰

Los *gestaltistas* también se preocuparon por la relación entre las for-

⁴⁹ WASSILY KANDINSKY: *Punto y línea sobre el plano*, Barral Editores, Barcelona, 1974 (3ª ed.); p. 73.

⁵⁰ PHILIPPE SERS, en: «Prefacio» a W. Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1986; pp. 11-12.



Representación y esquema normalizado de una instalación de agua caliente.
NTE. Instalaciones (1ª parte), MOPU, Madrid, 1987; p. 507.

mas y su significado nativo, señalando que las formas curvas expresan suavidad, las agudas agresividad, etc., todo ello, para buscar relaciones de ámbito universal en las imágenes, más allá de la condición mimética.

Pero Román Gubern puntualiza: « [...] Pero este pansimbolismo nativo de líneas y de colores puede ser relativizado por lo menos con dos limitaciones:

»1) Los significados no son congénitos a las líneas o colores, sino fruto de proyecciones individuales de los sujetos que los observan [...]

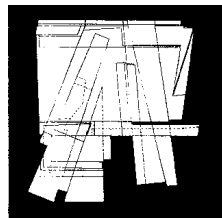
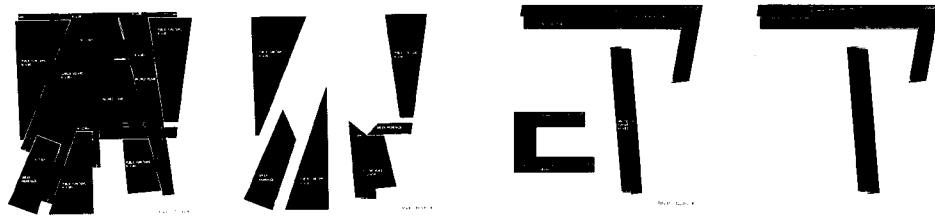
»2) En el mejor de los casos, las formas y los colores que parecen simbolizar de un modo nativo o congénito valores tales como suavidad, agresividad, calor, frío, orden, desorden, etcétera, se limitarían a adjetivar, o a expresar cualidades o connotaciones [...] Sus límites en el campo de la significación serían por tanto muy severos».⁵¹

Para concluir, apuntaremos que el tema de la arbitrariedad nos lleva al de las obras de arte no figurativas, a las llamadas abstractas por su aiconicidad, por no ser «figuras de algo», sino de sí mismas o de evocaciones implícitas en su materia. Un nuevo concepto que rechaza la representación del mundo visual, que había sido el motivo primordial en otras épocas, y que ahora reivindica la obra como entidad que trasciende lo mimético. Lyotard define el espacio figural frente al figurativo: « [...] el rasgo pertinente de esta oposición consiste en la analogía del representante y el representado, en la posibilidad ofrecida al espectador de reconocer el segundo en el primero»;⁵² y dice que lo figurativo es un caso particular de lo figural, donde la translación de lo real se realiza con un trazo no arbitrario. La figuratividad «desaparece si el cuadro ya no tiene la función de representar, si él mismo es objeto. Entonces vale la sola organización del significante».⁵³

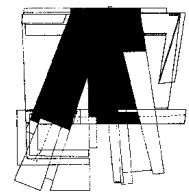
⁵¹ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; p. 100.

⁵² JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, op. cit.; p. 219.

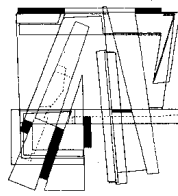
⁵³ *Ibíd.*, p. 219.



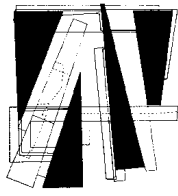
street level (0.00) outside project



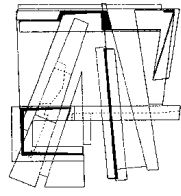
square square (4.00) and inclined plane (to 8.00)



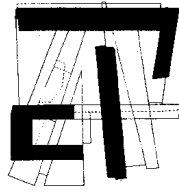
terrace and roof's connecting street level (0.00) with square square (4.00)



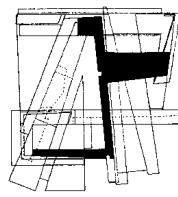
low volumes formed by the manipulation of the groundline



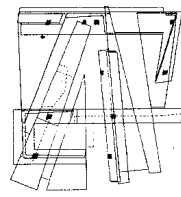
structural elements connected to the low volumes



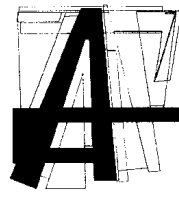
three volumes (14.00 + 45.00 + 33.00+)



void (17.00 + 10.16.00) connecting the three volumes



alignment of vertical circulation



urban promenade

BEN VAN BERKEL:
 «Das Schlob»;
 contribución
 para la exposición
 «Berlin Mitte 1993».

SIGNIFICACIÓN Y COMUNICACIÓN VISUAL

[...] Quiero poner en claro que el arte, como condición de ciertas obras producidas con fines estéticos y de la producción de objetos con efecto estético, *es* un fenómeno de comunicación y de significación, y puede ser investigado como tal. Esto significa que tendremos que partir de algunas premisas:

- a) que el arte sea un lenguaje;
- b) que la cualidad estética, necesaria para que un objeto sea artístico, *también* pueda ser explicada como dependiente de la forma de comunicar de los objetos artísticos mismos;
- c) que el efecto estético que es transmitido al destinatario *también* dependa de la forma en que son construidos los mensajes artísticos.⁵⁴

La disciplina semiótica fue elaborada basándose principalmente en la comunicación por medio del lenguaje verbal, pero, como ya ha advertido Eco, «nadie duda que se produzcan fenómenos de comunicación a nivel visual; pero es más problemático creer que tales fenómenos tengan carácter lingüístico».⁵⁵ La representación icónica, aunque no sea un lenguaje en el sentido estricto, sí es un medio de comunicación humana, transmite información de un emisor a un receptor. Por esta razón suele hablarse de lenguaje (comunicación), y también de lectura de imágenes (interpretación). Es evidente que la comunicación mediante representaciones icónicas es, y ha sido, un fenómeno propio de la condición humana; pero en la actualidad este fenómeno ha alcanzado tal cota de influencia en las sociedades avanzadas, que incluso Eco quiso, a mediados de los años sesenta, declarar independiente la ciencia semiótica respecto al lenguaje, pues éste determina, y por tanto, la condiciona a su carácter; y de esta manera hacerla aplicable a otros medios de comunicación, concretamente a los medios visuales.

De aquí nuestro interés de interpretar las comunicaciones visuales bajo el punto de vista semiótico: de esta manera podremos demostrar que la semiótica puede independizarse de la lingüística.⁵⁶

Dos han sido los problemas con que la semiótica visual ha tropezado,

⁵⁴ OMAR CALABRESE: *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1987; p. 14.

⁵⁵ UMBERTO ECO: *La estructura ausente*, op. cit.; p. 187.

⁵⁶ *Ibíd.*

que se han convertido en un escollo para el desarrollo más lineal de la disciplina: el iconicismo y las unidades mínimas o la doble articulación. Las dos características de la imagen, iconicidad y no discreción de sus elementos, se convertirían así en las principales causas de duda sobre su posible carácter semiótico.

Respecto al iconicismo, uno de los problemas que primero se detecta para su codificación semiótica es la *tekné* de cada medio, líneas, manchas, tramas, rayos de luz, etc., que hacen totalmente diferente, por ejemplo, un retrato, ya sea un dibujo, una pintura, una película, etc. «Las materias del arte no son intercambiables, es decir, la forma, al pasar de una materia dada a otra materia, sufre una metamorfosis.»⁵⁷ Y además, el análisis de esas técnicas nos lleva a observar elementos bien diferenciados en unos casos, y en otros, que las asociaciones constructivas de la imagen son indivisibles.

Porque tampoco el artista puede transcribir lo que ve; sólo puede trasladarlo a los términos de su procedimiento, de su medio.⁵⁸

El dibujo de arquitectura es un buen ejemplo de diversidad de técnicas y variables de representación, pues aunque predomina la línea, el valor de ésta en un apunte, en un croquis o en un plano delineado, presenta un amplio abanico de posibilidades; pero además, también utilizamos tramas: de puntos, de trazos, de línea, y manchas de color, con técnicas húmedas o secas, etc. Hasta aquí los procedimientos tradicionales, pero el ordenador y sus periféricos incorporan otras posibilidades que hacen más rico el medio, y por ello más difícil de clasificar.

De las cualidades ópticas del mundo visual, las representaciones icónicas reproducen, según convenciones gráficas, la forma y las relaciones tonales. La forma entendida como contorno y proporciones, y como relaciones tonales los tonos cromáticos, incluidas la gama de grises, y también las texturas.

Los componentes de la construcción morfológica de una imagen bidimensional son: el punto, la línea y el plano.

El punto es el resultado de un choque de un instrumento sobre un soporte, es la forma mínima en cada técnica, pero puede tener distintos tamaños relativos (nunca superficie) según que el instrumento sea un lápiz o un pincel. Es una entidad rotunda y embrionaria cargada de tensión y carente de movimiento.

⁵⁷ HENRI FOCILLON: *La vida de las formas*, Xarait, Madrid, 1983; p. 57.

⁵⁸ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; p. 43.

El punto se instala sobre la superficie y se afirma indefinidamente. De tal modo representa la *afirmación interna más permanente y más escueta*, que surge con brevedad, firmeza y rapidez.⁵⁹

La línea es la huella del movimiento de un instrumento sobre un soporte, esto es, si después del choque que produce el punto, el instrumento se desliza por el soporte, traza líneas. Estos rasgos contienen como mínimo: tensión y dirección,⁶⁰ y como el punto carecen de superficie. La línea más simple es la recta que sólo tiene una dirección y dos sentidos o tensiones; la curva simple tiene, en cambio, tres tensiones: las de los extremos y la del punto de inflexión, y múltiples direcciones. Las líneas compuestas por rectas, por curvas o por rectas y curvas, suman a sus tensiones y direcciones las de las zonas que delimitan, definiendo perfiles abiertos o cerrados que conforman las figuras. Si estos contornos representan el límite de los objetos con el fondo, de la abstracción de ese perfil, se obtiene la delimitación de la figura como silueta, es el signo icónico más primigenio, dotado de un alto grado de información y potencial semántico.

La línea no existe en la naturaleza, es una convención, pero es la materia misma del dibujo, cuya capacidad de significar es apreciada incluso por el niño, que se maravilla al observar el rastro que deja el movimiento de cualquier instrumento sobre un soporte, lo cual le lleva a controlar ese movimiento, a dibujar.

[...] Se elogia siempre el movimiento de un dibujo. Sin embargo, por una paradoja inevitable, la *imagen* del movimiento no puede ser representada sino en su detención; para significarse a sí mismo, el movimiento debe inmovilizarse en el punto extremo de su carrera; es ese reposo inaudito, insostenible, que Baudelaire llamaba la verdad enfática del gesto y que se reencuentra en la pintura demostrativa, la de Gros por ejemplo; a este gesto suspendido, sobre-significante, se le podría dar el nombre de *numen*, pues es el gesto de un dios el que crea silenciosamente el destino del hombre es decir el sentido.⁶¹

La superficie, en la imagen icónica plana, es una porción del plano base, el soporte, definido por un contorno, lineal o del límite de una mancha, y también, por el borde del soporte. Una línea horizontal sobre un papel define dos zonas, arriba y abajo, y una vertical, izquierda y derecha, etc. Es habitual,

⁵⁹ WASSILY KANDINSKY: *Punto y línea sobre el plano*; op. cit.; p. 30.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 58.

⁶¹ ROLAND BARTHES: *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1993 (13ª ed.); p. 143.

Esquemáticamente estas construcciones, progresivamente, se podrían ordenar:

- *El punto como generador de la línea:*

Punto	= foco de influencias (A)
Dos focos	= campo de influencias (B)
Dos campos homogéneos	= frecuencia de influencias (C)
Dos frecuencias homogéneas	= ritmo de influencias (D_1)
Dos frecuencias no homogéneas	= cruce de influencias (D_2)
Dos ritmos de influencias	= dirección de influencias (E)

La dirección de influencias se convierte en *línea* cuando los campos de influencias que definen la dirección son muy reducidos.

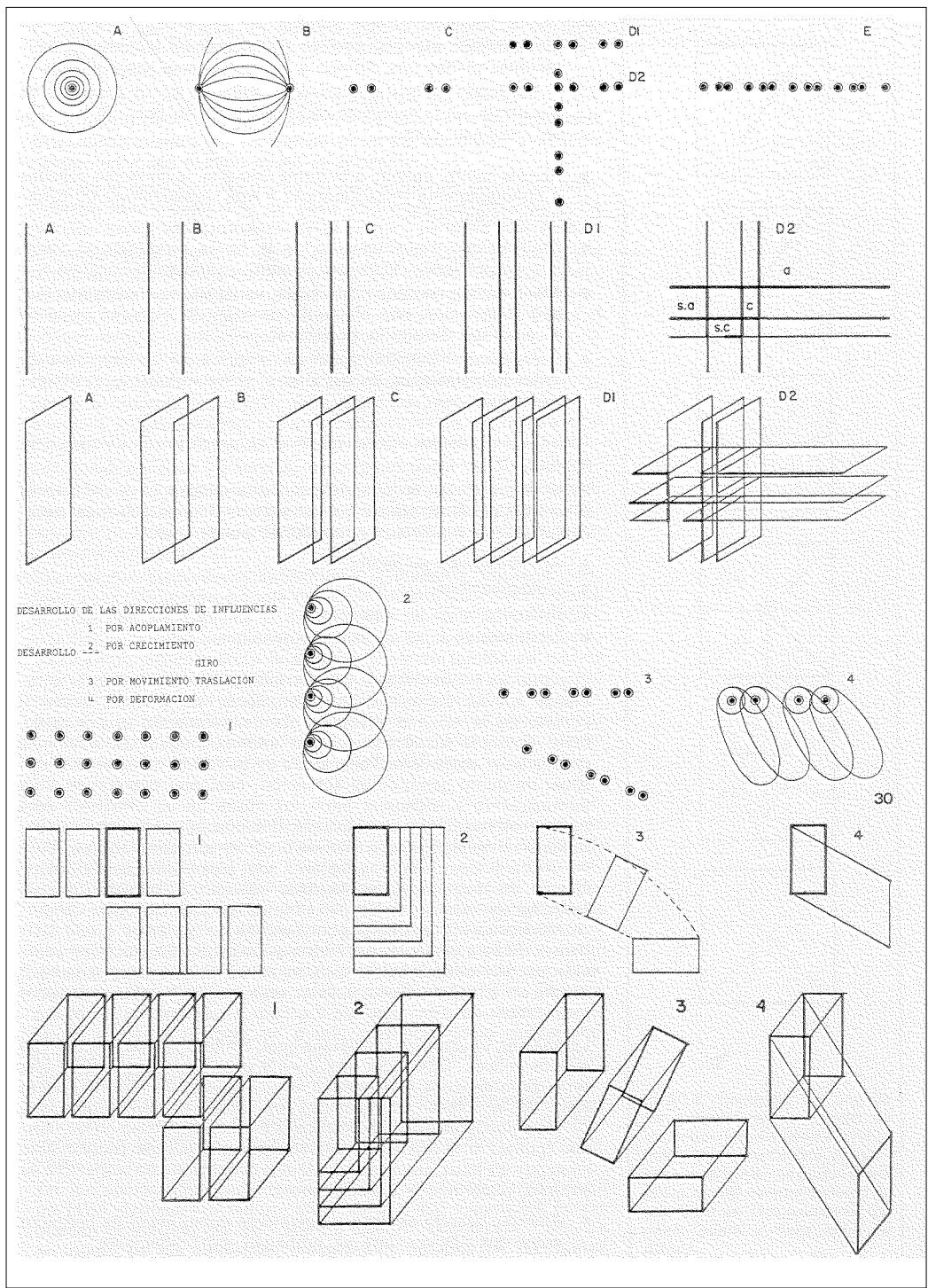
- *La línea como generadora de la superficie:*

Línea	= dirección (A)
Dos direcciones	= intervalo (B)
Dos intervalos homogéneos	= frecuencia (C)
Dos intervalos no homogéneos	= limitación plana incompleta (C)
Dos frecuencias homogéneas	= ritmo (D_1)
Dos frecuencias no homogéneas	= limitación plana completa: (D_2)
	abierta
	semiabierta
	semicerrada
	cerrada

La limitación plana se transforma en una *superficie* cuando las direcciones que definen a las frecuencias son limitadas.

- *La superficie como generadora del espacio:*

Superficie	= limitación plana (A)
Dos limitaciones	= intervalo (B)
Dos intervalos homogéneos	= frecuencia (C)
Dos intervalos no homogéneos	= limitación espacial incompleta (C)
Dos frecuencias homogéneas	= ritmo (D_3)
Dos frecuencias no homogéneas	= limitación espacial completa (D_2):
	abierta
	semiabierta
	semicerrada
	cerrada



concreciones subjetivas del espacio. (*Dibujo Técnico*, Bruño, Madrid, 1978; pp. 364-365.)

en las representaciones icónicas infantiles, dibujar una línea de horizonte y el cielo dejarlo como un vacío infinito que se pierde por los límites del papel. La superficie de mancha, de trama o perfilada puede sugerir el espacio, bien por proyección cónica o paralela, o por planos de profundidad (solapamientos de superficies).

El dibujante preocupado por organizar sus signos representativos en la hoja o en el muro, se verá inducido entonces, por un afán de facilitar armoniosos intercambios entre todas las líneas, a conceder un interés tanto a lo que hay *entre los objetos* como a los mismos objetos. Para él no existen ni vacíos ni llenos, sino superficies que exigen, para asegurar el deleite del espectador, hallarse en cierta relación: analogías y diferencias se dosificarán según leyes fijas.⁶²

En las representaciones icónicas, además de las reglas preestablecidas para el medio de que se trate, que a menudo se cambian o alteran, a veces se instauran otras formas de hacer nuevas o características de otras técnicas, que transforman continuamente el medio considerado como propio. Por esta razón (como se ve en el esquema adjunto), Eco distingue entre códigos icónicos que siguen normas existentes y los de invención moderada o invención radical de reglas.

Otra manera de agrupar las representaciones icónicas puede ser según criterios culturales y antropológicos, independientemente de la técnica utilizada. Gubern propone los siguientes:

La *codificación icónica*, que se refiere a su estructura y a sus convenciones semióticas, mudables según los diversos sistemas representacionales de cada cultura y, dentro de ella, según los de cada medio y cada género icónico. La perspectiva lineal y la aérea pertenecen a esta categoría

La *codificación iconográfica*, que se refiere a la tipología de las representaciones y a los temas que desarrollan, tal como suelen estudiarse en muchas historias del arte, en la descripción de los diversos géneros y en los análisis de contenidos de las imágenes.

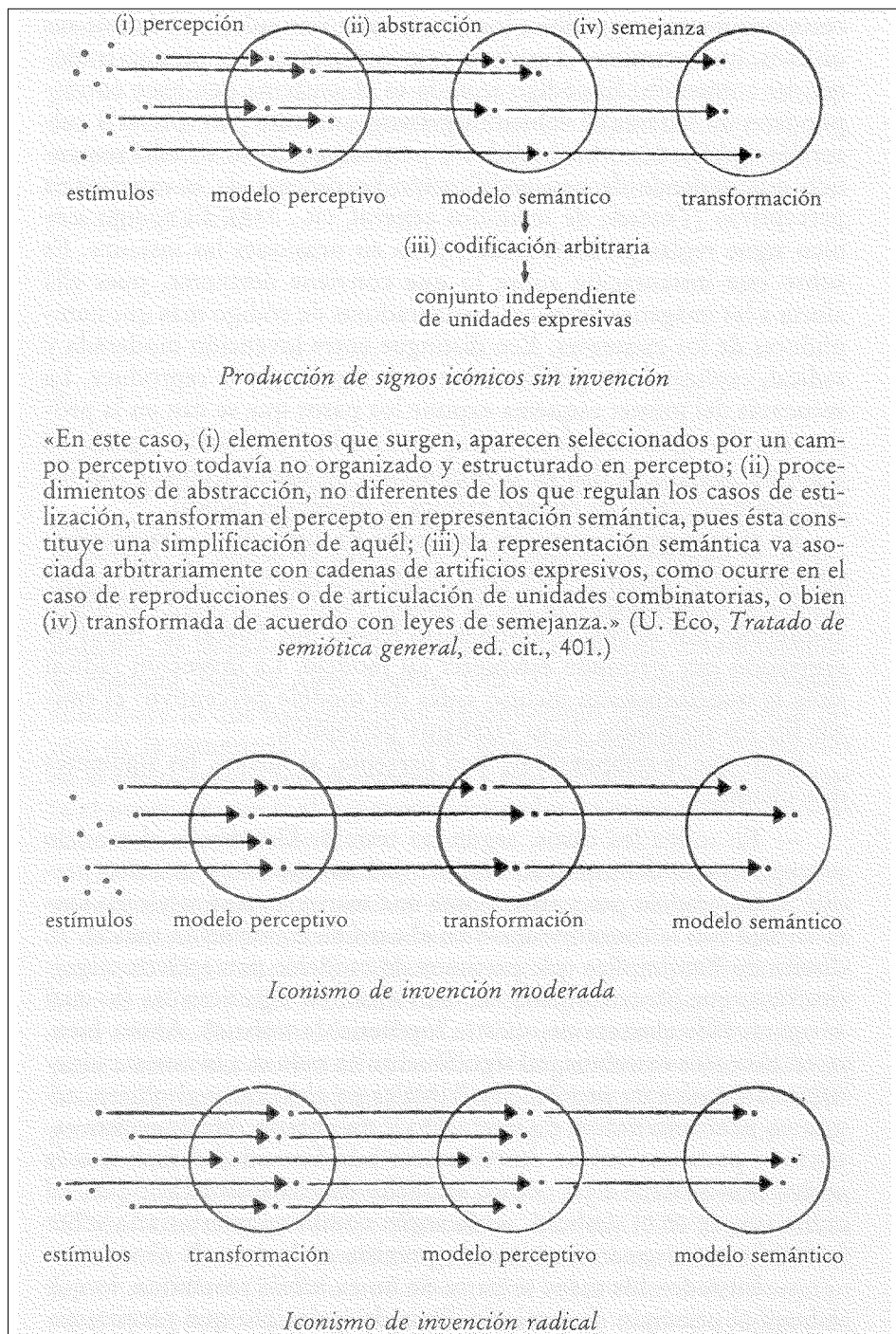
La *codificación iconológica*, que se refiere a los componentes y significaciones simbólicos y alegóricos de las imágenes, tanto en el sentido en que las estudia Panofsky en su recuperación de la iconología, como en el desvelado al ser investigadas a la luz de las técnicas psicoanalíticas.

La *codificación retórica*, que se refiere a las figuras de estilo que organizan a la imagen y la connotan, muy recurrentes y evidentes en la iconografía publicitaria.

La *codificación estética*, que se refiere a la adecuación de la imagen a los cánones del gusto dominante en un contexto cultural dado.⁶³

⁶² ANDRÉE LHOTE: *Tratado del paisaje*, Poseidón, Barcelona, 1960; p. 227.

⁶³ ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; pp. 113-114.



UMBERTO ECO: Esquemas de producción de signos icónicos. (Valeriano Bozal: *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987; p. 60.)

Hasta aquí hemos analizado varias posibilidades de agrupación de las representaciones icónicas, pero la codificación se hace esquiva por la complejidad de las variables que intervienen. «Por otra parte, hemos apuntado que las codificaciones icónicas existen. Estamos, pues, ante el hecho de que *existen grandes bloques de codificación en los que es difícil discernir los elementos de articulación.*»⁶⁴

Recordamos que por articulación se entiende cada actividad semiótica capaz de crear unidades distintas y combinables tanto a nivel de la expresión como del contenido. El lingüista André Martinet⁶⁵ ha definido como «doble articulación» la propiedad específica del lenguaje verbal, respecto a otros sistemas de comunicación, de articular en un primer nivel los «signos-morfemas» provistos de significado, y en un segundo nivel los «fonemas», desprovistos de significado pero formadores de los «signos-morfemas». Esta propiedad de la doble articulación se convirtió pronto en un pilar de las investigaciones lingüísticas, hasta llegar a ser un axioma: nada puede ser definido como lenguaje si no posee una doble articulación como el verbal, y si, por lo tanto, no posee diferentes tipos de unidades mínimas que se combinan en posteriores unidades de nivel complejo para cada una de las dos articulaciones. Ya a fines de los años sesenta, sin embargo, el mito de que hablábamos recibía los primeros golpes.

La dificultad de encontrar unidades mínimas comparables a los fonemas y por tanto de que se diera la doble articulación, llevó a pensar que no tenía sentido hablar de lenguaje, es decir, que un sistema analógico como el de la representación icónica no se deja estructurar como un código verbal. Se ha investigado en distintas direcciones, una vez abandonado el sistema del lenguaje se ha optado por el de código de comunicación, se ha negado también, la necesidad de la doble articulación, se aceptan otros tipos de articulación que no tienen por qué ser ni fijos, ni dobles, y se han sustituido, los fonemas por figuras, los monemas por signos y los enunciados de la lengua por semas.⁶⁶ Todo ello para alcanzar una mayor flexibilidad de los sistemas, de tal forma que les permita adaptarse mejor a la comunicación visual, sin mucho éxito a pesar de todo.

Cada sistema semiótico que descansa sobre los signos debe comportar, necesariamente, 1) un repertorio de *signos*, 2) reglas de disposición

⁶⁴ UMBERTO ECO: *La estructura ausente*; op. cit.; p. 203.

⁶⁵ ANDRÉ MARTINET: «La doble articulación del lenguaje», *La lingüística sincrónica*, Gredos, Madrid, 1974.

⁶⁶ UMBERTO ECO: *La estructura ausente*, op. cit.; pp. 223-227.

que gobiernen las *figuras* 3) independientemente de la naturaleza o del número de los *discursos* que el sistema permite producir. Ninguna de las artes plásticas consideradas en su conjunto parece reproducir este modelo.⁶⁷

Llegados a este punto se observa un cambio de enfoque del tema, ahora, en lugar de tratar de aislar elementos mínimos que en su combinación alcancen niveles de complejidad crecientes, se procede al revés, se examinan las estructuras complejas de articulación de cada medio icónico como globalidad, y el análisis semiótico se aplica después, se va de lo global, las configuraciones, a lo particular, los elementos identificadores. Se estudia la obra, desde un punto de vista semiótico, sin necesidad de una definición de sistema específico previo.

Cada obra icónica se considera un *texto*, una entidad comunicativa percibida como autosuficiente y caracterizada por un funcionamiento, que Eco compara a «una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación».⁶⁸ En este sentido, obviamente son textos los cuentos y las novelas, pero también los mensajes publicitarios, las fotografías, las arquitecturas, las representaciones teatrales, las películas, las obras de arte.

Este nuevo enfoque del análisis semiótico del mundo visual también es deudor, y por tanto dependiente, de un marco que le es ajeno, el campo literario, lo cual hace que arrastre modos de proceder propios de este medio. Lo que sí tiene esta teoría en principio más interesante, a mi modo de ver, es el encuadre, el partir de un método en el que la obra literaria es el objeto de análisis, no el lenguaje, que con todas las diferencias pertinentes se asemeja más a una obra de las artes visuales, en cuanto entidad unitaria de comunicación.

A pesar de que la noción de texto no es unitaria en absoluto y de la ambigüedad de su uso, máxime fuera del contexto de la lingüística, nos aporta algunas ventajas. En primer lugar, el texto es una unidad completa de sentido, en el que adquieren coherencia las unidades que él mismo define. En segundo lugar, la actualización del texto según reglas que él mismo genera es condición *sine qua non* para el descubrimiento de su contenido; en otros términos, su interpretación es constitutiva del texto mismo. En tercer lugar, un texto es el lugar de

⁶⁷ ÉMILE BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, París, 1971; p. 66.

⁶⁸ UMBERTO ECO: *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1992; p. 177.

manifestación de dos presencias extrañas, el sujeto y el mundo. El texto es, ante todo, la representación de un mundo, lo que exige la mediación de un sujeto. Creador e intérprete ocupan el lugar de tal sujeto y, a través del texto, en el que se encuentran, conciben la realidad. Un texto, por tanto, sólo será correctamente interpretado si el espectador adopta las indicaciones del mismo.⁶⁹

El texto es una unidad completa de sentido, y la imagen también por dos motivos, porque no es posible traducirla a otro tipo de enunciado, y por su simultaneidad espacial. Cada representación icónica es singular y su paso a otro medio, como ya hemos dicho, produce una metamorfosis de la misma, y por otra parte, es una totalidad compleja de expresión donde adquieren coherencia las unidades que la integran, nunca la suma de esas unidades, ni siquiera en el caso de imágenes secuenciales, una película es una entidad y un fotograma independiente puede ser otra entidad, pero no la película.

Definida la configuración icónica como texto, se entiende que la interpretación de la imagen es el descubrimiento de las leyes internas de generación, esto es, desvelar lo que el autor quiso decir; para ello se procede al análisis semiótico de la misma, según las reglas propias del texto: sintaxis, semántica y pragmática. Este proceso implica la existencia, además de la obra, de un autor, de un lector y de un mundo o contexto.

[...] Una investigación sintáctica de un sistema de símbolos sólo estudia *las relaciones entre los signos*, y no nos dice nada sobre la realidad. Está «vacía».

También podemos estudiar las relaciones entre signos y la realidad, [...] lo que se llama «semántica» [...] La semántica trata de las relaciones entre el signo y lo designado.

[...] La pragmática trata de la relación entre el signo y aquellos que lo usan, y comprende todos los factores psicológicos y sociológicos que intervienen como intenciones, bien sea propuestas o conseguidas.⁷⁰

La aplicación de estos tres sistemas, al caso concreto del diseño arquitectónico, sugiere a Broadbent⁷¹ diferencias entre: «diseño pragmático», la forma emerge por prueba y error mediante el uso de los materiales; «diseño icónico», los miembros de una cultura concreta tienen una imagen mental fija de cómo el diseño debe ser; «diseño analógico», utilización de analogías, generalmente visuales para solucionar problemas; y «diseño canónico», uso

⁶⁹ FRANCISCA PÉREZ CARREÑO: *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Visor, Madrid, 1988; p. 19.

⁷⁰ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, op. cit.; p. 39.

⁷¹ G. H. BROADBENT, en: VV. AA, *Arquitectura, historia y teoría de los signos*, COAC, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1974.

de sistemas prefijados: retículas, ejes, etc. o sistemas de prefabricación modulares, y también otros modelos como los matemáticos.

En los últimos años la pragmática se ha desviado del análisis del texto y se ha orientado hacia la relación autor-lector, y más concretamente a la discusión sobre «el papel desempeñado por el destinatario en su comprensión, actualización e interpretación, así como la manera en que el texto mismo prevé esta participación».⁷² La polémica se basa en la capacidad del texto o de la imagen para ser construida o deconstruida por el lector. Dos han sido los campos de investigación de esa función del lector, uno semiótico-estructural y otro hermenéutico, que han discurrido en paralelo ignorándose mutuamente.

[...] Es curioso, en este sentido, que precisamente Bloom —al igual que otros filósofos franceses como Michel Foucault o Jacques Derrida— se haya sentido fascinado por la parodia de Borges en que sugiere que el lector es el verdadero creador de la obra: que no es la misma Biblia la que lee san Agustín y la que lee Marx.⁷³

La interpretación de un texto o de una imagen «se articula como una tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis* e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*».⁷⁴ El primer enfoque, el que busca en la obra lo que el autor pretendía comunicar, es el campo de estudio de las investigaciones hermenéuticas. La intención de la obra es la capacidad abstracta de la articulación del texto-imagen para alcanzar sentido, independientemente de la intención del autor, es el tema de los análisis semióticos-estructurales. Y finalmente tenemos la intención del lector, que puede basar sus interpretaciones en lo que el autor quiso dejar dicho, en el significado de la obra dentro del contexto cultural en el que se inserta o en sus propias expectativas, ya sean éstas, un sistema de referencia de significación o la satisfacción de sus propios intereses y deseos.

El lector ha adquirido, frente al autor y a la obra, un privilegiado estatus de legitimador de uno y otra, por eso cabe preguntarse quién es el lector y cómo mira. Porque lectores de textos e imágenes somos todos, pero unos son, además, autores y miran como tales, y otros son críticos o historiadores cuya función, al mirar, es elaborar teorías. El crítico mira distante, construye

⁷² UMBERTO ECO: *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992; p. 22.

⁷³ CARLOS CAÑEQUE: «Borges o la ansiedad de la influencia», «Babelia», *El País*, 14/11/1992.

⁷⁴ UMBERTO ECO: *Los límites de la interpretación*, op. cit.; p. 29.

Las remisiones explícitas son, al fin y al cabo, menos interesantes, precisamente porque están lúcida y críticamente descubiertas. Bien mirado, si quisiéramos forjar un modelo abstracto de lector que con arrogancia «sacudiera» el texto (como dice Rorty) para imponer la *intentio lectoris*, entonces sería fuerte la tentación de recorrer, una vez más, las características de la semiosis hermética trazadas en los párrafos precedentes y encontrar todas las premisas de una mística de la interpretación ilimitada. Este lector implícitamente admitiría que:

(a) un texto es un universo abierto donde el intérprete puede descubrir infinitas conexiones;

(b) el lenguaje no sirve para captar un significado único y preexistente (como intención del autor); o más bien, el deber de un discurso interpretativo es mostrar que aquello de lo que se puede hablar es únicamente la coincidencia de los contrarios;

(c) el lenguaje refleja lo inapropiado del pensamiento, y ser-en-el-mundo significa sólo darse cuenta de que no se puede hallar un significado trascendental;

(d) todo texto que pretenda afirmar algo unívoco es un universo abortado, o sea, el resultado del fracaso de un mal Demiurgo que, cada vez que intenta decir «esto es así», desata una ininterrumpida cadena de infinitas remisiones, durante la cual «esto» no es nunca lo mismo;

(e) el pecado original del lenguaje (y de todo autor que lo haya hablado) es redimido por un Lector Pneumático quien, comprendiendo que el Ser es Deriva, corrige el error del Demiurgo y entiende lo que los Lectores Ilicos están condenados a ignorar, buscando la ilusión del significado en textos nacidos para defraudarles;

(f) aun así, todos pueden convertirse en Elegidos con tal de que osen superponer su propia intención de lectores a la inalcanzable y perdida intención del autor; cualquier lector puede convertirse en un Superhombre que comprende la única verdad, es decir, que el autor no sabía de qué estaba hablando porque el lenguaje hablaba en su lugar;

(g) para salvar el texto, para transformar la ilusión del significado en la conciencia de que el significado es infinito, el lector debe sospechar que cada línea esconde un secreto, que las palabras no dicen, sino que aluden a lo no dicho que ellas mismas enmascaran. La victoria del lector consistirá en hacerle decir al texto todo excepto aquello en lo que pensaba el autor, porque apenas se descubriera que existe un significado privilegiado estaríamos seguros de que no sería el verdadero. Los Ilicos son quienes interrumpen el proceso diciendo «he comprendido»;

(h) el Elegido es quien entiende que el verdadero significado de un texto es su vacío;

(i) la semiótica es un complot de quien quiere hacernos creer que el lenguaje sirve para la comunicación del pensamiento.

Prevengo la objeción: ésta es, sin duda, una caricatura de las teorías de la interpretación infinita. Pero quitando que también las caricaturas sirven para evidenciar las tendencias, los rasgos, la fisonomía de otra forma inasible del caricaturizado, queda siempre el hecho de que esta caricatura no nos presenta a un monstruo. Muchos de los dogmas que he enunciado no hay que despreciarlos *in toto*. Y, sin embargo, todos juntos dibujan el cuadro de un síndrome patológico de la alusión y de la sospecha, e implican una metafísica, tan influyente como subterránea, de la semejanza.

UMBERTO ECO: Caricatura del poder del lector. (*Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992; pp. 60-62.)

un paisaje donde las imágenes de la historia y del presente se disponen según su propia conveniencia, su mirada, estática y libre, proyecta sus pensamientos e intenciones sobre los objetos del mundo a su alcance. «Es curiosa la paradoja que se presenta con la mirada del crítico, la que más imbrica con los objetos. Él mismo está dentro de su campo visual, forma parte del mundo criticado; la paja en el ojo ajeno.»⁷⁵

La mirada, del que es lector simplemente, es más próxima, privada, casi táctil; ordena y jerarquiza el entorno visual, se detiene en lo que le llama la atención y discrimina lo demás. Su implicación con los objetos es subjetiva y de un cierto desapego, porque no tiene compromiso con la obra, se rige por los gustos y las expectativas de su horizonte cultural.

Más compleja e incisiva es la mirada del creador que no se detiene a analizar o a comparar, de un vistazo rápido, de soslayo, escudriña e integra lo que le motiva e interesa. No busca contemplar la globalidad, sino lo parcial, lo marginal, eso que se aloja en los límites, en los resquicios de lo desdibujado.

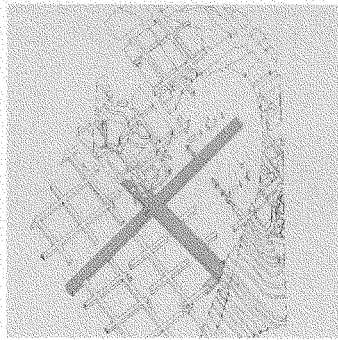
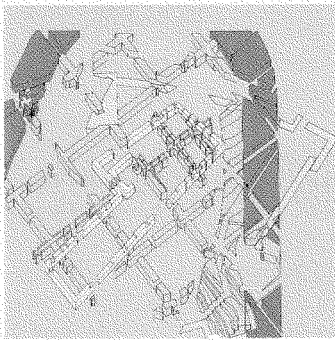
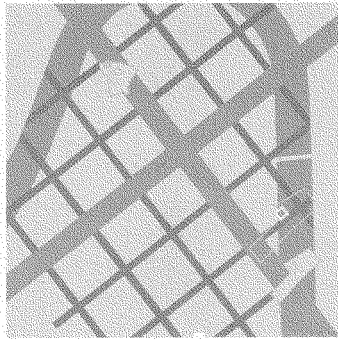
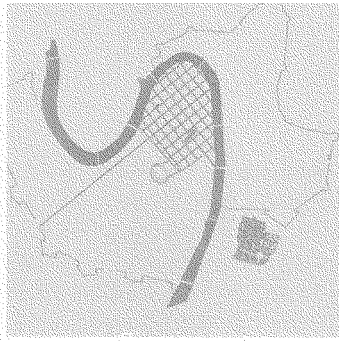
La mirada rasante es la única que permite introducirse dentro de los pliegues de la realidad. Esa mirada también tiene una determinada distancia visual, que, evidentemente, debe ser negativa. Los objetos ya están dentro de la propia cabeza del sujeto. En vez de ver las cosas se ve el acto mismo de mirar. El propio sujeto se ve a sí mismo.⁷⁶

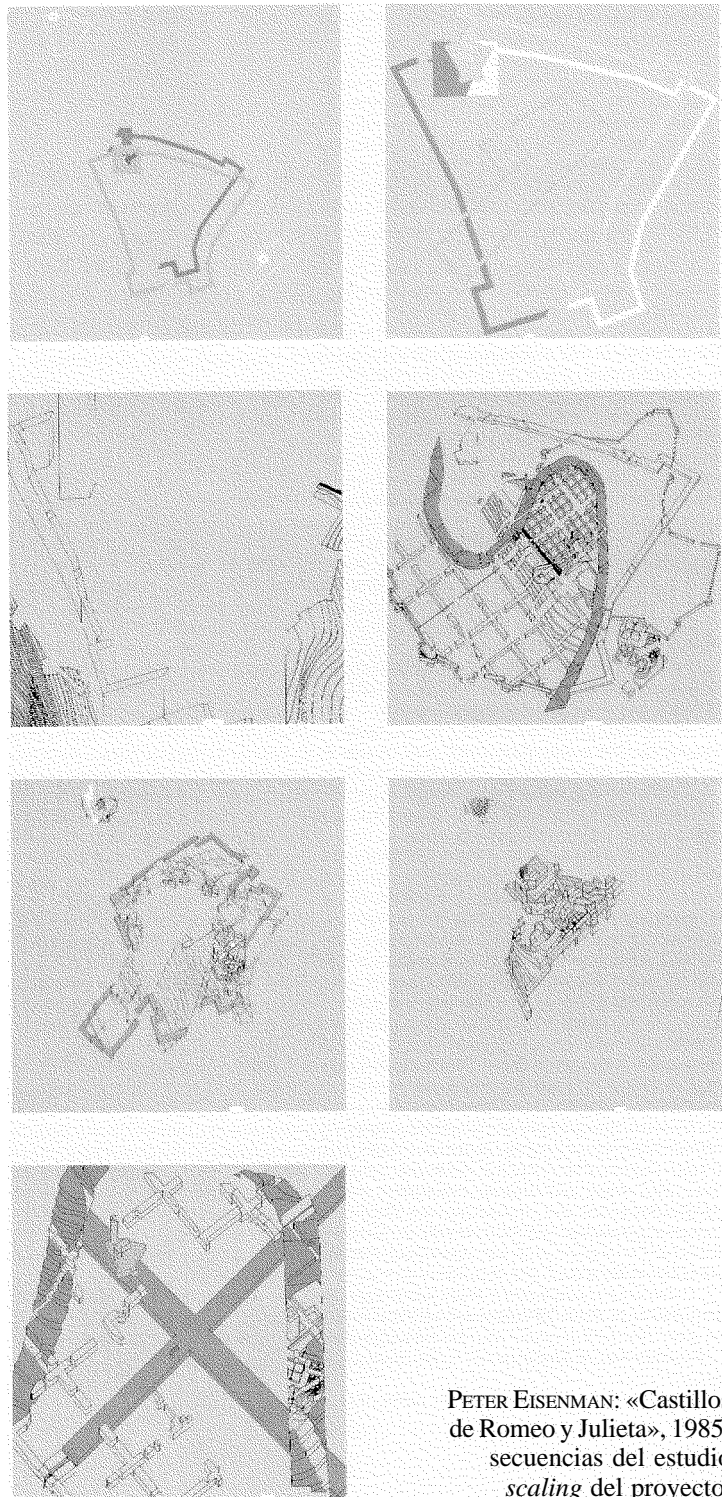
De todas formas, además de la intención del lector, sabemos que el entorno hace que percibamos como distinto un mismo color, según su situación de relación con otros colores, o que un objeto en un ambiente parezca mayor que en otro, o que no podamos determinar sus proporciones si no tenemos con qué relacionarlo, etc. El ámbito es, pues, necesario en la comunicación por medio de imágenes, y también el contexto cultural de cada tiempo y lugar.

La palabra contexto procede del participio *contextus* del verbo latino *contexo*, significa enlazado, trabado, unido, y como sustantivo nexos, unión, ligazón. Todo texto necesita un contexto, con-texto es lo que va con el texto, unido, ligado al texto. Las imágenes, como cualquier producto cultural, participan de las convenciones del contexto en el que se dan, a él se refieren y en él se explican. El conjunto de estas convenciones forma una representación del mundo propia de cada época y cultura, ese substrato común que llamamos contexto dota de sentido las producciones y hace posible la comunicación.

⁷⁵ FEDERICO SORIANO: «Algunos puntos de vista», *Arquitectura* n° 292, COA Madrid, 1992; p. 47.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 48.





PETER EISENMAN: «Castillos de Romeo y Julieta», 1985; secuencias del estudio *scaling* del proyecto.

La cultura integra la personalidad aislada dándole un sentimiento de seguridad en un mundo *ordenado* y basado en interacciones significativas. Los símbolos comunes nos capacitan para alcanzar objetos que serían inaprehensibles para el individuo aislado, dando lugar a un mundo versátil y diferenciado. Los instrumentos cognoscitivos comunes que cumplen tareas operativas son tan importantes como los sistemas de símbolos que pueden expresar valores y situaciones de vida complejas.⁷⁷

Conviene alertar que estos códigos comunes no son en ningún caso cerrados, sino que se encuentran inmersos en fenómenos muy dinámicos de intercambio y evolución social, y que la finalidad de los mensajes, no es sólo la de transmitir unos contenidos y la de incorporar estos códigos con unas significaciones y además unos conocimientos, sino que, junto a ese valor informador, existe otro muy importante de conformación, individual y colectiva. Toda propuesta de valoración, corrección o enseñanza de procesos de comunicación debe tener en cuenta la existencia de reglas, pero entendiéndolas como algo exclusivamente convencional que será utilizado mientras tenga un valor informativo, reflexivo, cognoscitivo o instrumental. Los signos y los códigos referidos a su relación con los conceptos que forman o transmiten al receptor, suponen un primer nivel de análisis.

Aunque no todas las producciones icónicas son artísticas, sí que podemos basarnos en las que estudia la Historia del Arte para decir que, hasta este siglo se pensaba que las representaciones habían seguido un proceso de maduración a lo largo de los años en nuestra cultura occidental, esto es, que desde las representaciones del hombre primitivo, pasando por las de los egipcios, las de los griegos, etc., la técnica de producción de imágenes se fue mejorando, como siguiendo un proceso evolutivo natural. Así, se pueden definir etapas o estilos, de componentes identificadores claros, que permiten clasificar las representaciones dentro de un marco específico de referencia preciso, con un método de comprobación cuasi científico.

Pero esto saltó por los aires con los movimientos llamados de *van-guardia*, que desde finales del siglo XIX experimentan nuevos modos de hacer fuera de la norma tradicional. Se sigue hablando de estilos o géneros: impresionistas, cubistas, postmodernistas, etc., pero ya no cabe pensar en problemas de habilidad técnica o de maduración de procedimientos para analizar formas de representar, ni antiguas, ni actuales, ha quedado claro que hay una cultura con unos valores que crean un contexto, un substrato común, y que también existe, siempre, un contexto individual de cada persona. Por tanto, para analizar una obra producto del trabajo humano, sea

⁷⁷ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, op. cit.; p. 52.

artística o no, hay que valorar varios contextos, algunos accesibles, los generales, y otros, los individuales, no tanto, contextos de lugar, de tiempo, de estilo, de situación y carácter personal, etc.

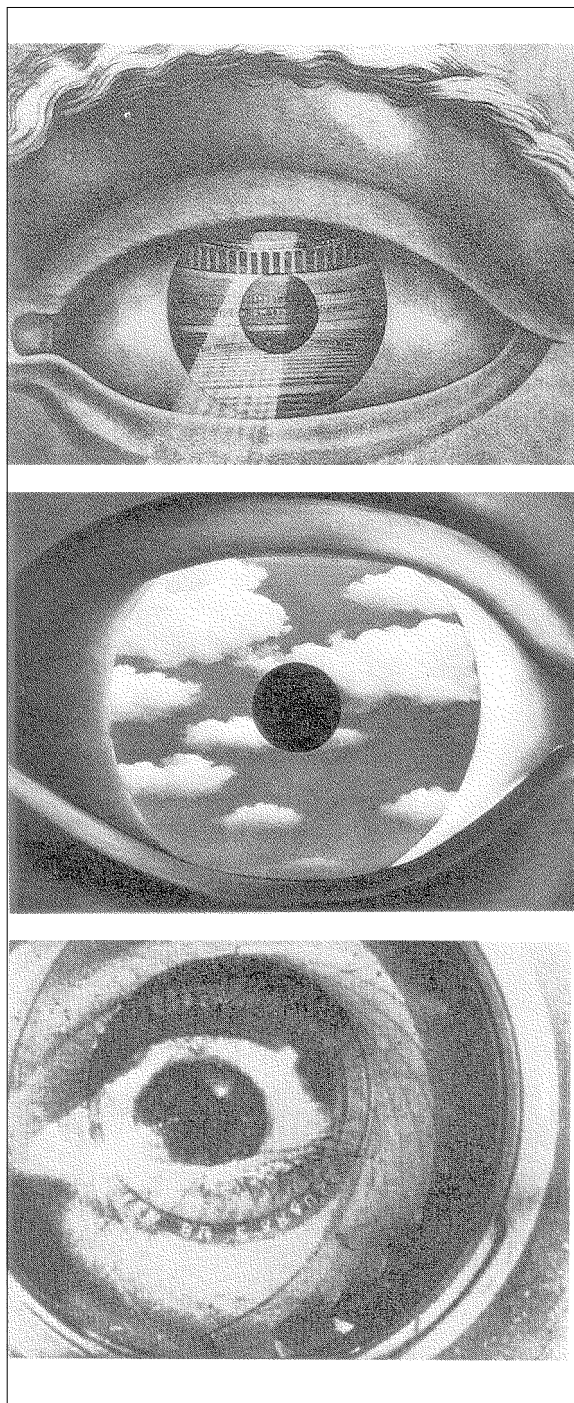
Ha sido André Malraux quien ha captado lo significativo de estos descubrimientos en sus cautivadores volúmenes sobre *La psicología del arte*. Hay mucho de Hegel y de Spengler en los rapsódicos himnos que Malraux dedica al mito y al cambio, pero él ha acabado por fin con el malentendido que recibe su merecido ridículo en el chiste de Alain, la idea de que los estilos del pasado reflejan literalmente el modo como los artistas «veían» el mundo. Malraux sabe que el arte nace del arte, no de la naturaleza.⁷⁸

Para que una representación adquiera sentido en su momento histórico debe ser, o bien, un producto que sintetice los valores compartidos socialmente, esto es, el resultado de un proceso de alquimia de laboratorio, o bien, una representación que comprendido el contexto de su acción, o lo que es lo mismo, las normas dadas, es capaz de reforzar el significado semántico de éstas. Así tendremos, por un lado, imágenes previstas, redundantes, de fácil integración, que pasarán sin pena ni gloria, pero que tampoco serán rechazadas por extrañas; y junto a ellas otras que pueden resultar incluso disonantes por singulares, transgresoras, originales, que en muchos casos no serán comprendidas, pudiendo ser rechazadas, pero que abren brechas, caminos, nuevas vías de configuración e invención. Sin olvidar posibles aberraciones, cuya incompreensión no es fruto de la falta de esquemas lógicos de explicación, o sea, del proceso de integración social que siempre va a la zaga de las innovaciones, sino de su falta de coherencia con el contexto o contextos en que se dan. La no comprensión de esas representaciones no se funda en haberse adelantado a la experiencia colectiva, sino en haberse desviado de ésta totalmente.

A la luz de estas enseñanzas de la pragmática icónica estamos en condiciones de proponer una definición satisfactoria de las representaciones icónicas, que rompa de una vez por todas con la vieja hipoteca y con las ambigüedades derivadas de las teorías de la *semejanza*, teorías pantanosas que han obstaculizado durante años la reflexión científica en torno a las imágenes icónicas y a su estatuto cultural. Representaciones icónicas son, por tanto, aquellas *formas simbólicas visibles y sin valor fonético, de significado referido a un campo visual real o imaginario, y socialmente reconocibles dentro del marco de convenciones culturales de cada óptica, lugar, situación comunicacional, medio, género y estilo icónico en que se inscriben*.⁷⁹

⁷⁸ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; p. 35.

⁷⁹ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta*, op. cit.; pp. 142-143.



«Teatro de Besançon», de LEDOUX, 1775; «El falso espejo», de MAGRITTE, 1929;
«El hombre con la cámara», de DZIGA-VERTOV, 1929.

Capítulo III

LA IMAGEN GRÁFICA

Lo que llamamos un «mapa» o, incluso, un «diagrama» es un conjunto de líneas diversas que funcionan al mismo tiempo (las líneas de la mano dibujan un mapa). Hay, en efecto, líneas de muy diversos tipos, en el arte y también en la sociedad o en una persona. Hay líneas que representan cosas y otras que son abstractas. Hay líneas segmentarias y otras que carecen de segmentos. Hay líneas direccionales y líneas dimensionales. Hay líneas que, sean o no abstractas, forman contornos, y hay otras que no los forman. Estas son las más hermosas. Pensamos que las líneas son los elementos constitutivos de las cosas y de los acontecimientos. Por ello, cada cosa tiene su geografía, su cartografía, su diagrama. Lo interesante de una persona son las líneas que la componen, o las líneas que ella compone, que toma prestadas o que crea. ¿Por qué este privilegio de la línea sobre el plano o sobre el volumen? No hay, de hecho, privilegio alguno. Hay espacios correlativos de las diferentes líneas, y a la inversa (también aquí intervendrían nociones científicas, como los «objetos fractales» de Mandelbrot). Tal o cual tipo de línea implica tal formación espacial y voluminosa.

GILLES DELEUZE: *Conversaciones*

ESTILO Y EXPRESIÓN

La historia y la crítica no se diferencian entre sí por poseer objetos de estudio diferentes ni por tener tareas no relacionadas entre sí, sino porque las relaciones que ambas establecen entre fines y medios están en relación inversa. Mientras el historiador emplea su conocimiento en un estilo para atribuirle un cuadro a Rembrandt o un poema a Hopkins y alcanzar a identificar esas obras como de esos autores, el crítico empleará esas atribuciones como un instrumento para diferenciar qué características de Rembrandt o de Hopkins tienen esas obras.¹

Restringiendo ahora el ámbito de trabajo al medio gráfico y a nuestra cultura, la pragmática de la imagen trata de la relación entre los signos gráficos —formas y colores sobre un soporte— y aquellos que los usan. De la disposición, en una base plana de trazos y manchas para construir la estructura la imagen, que adquiere sentido si las relaciones e interacciones de las partes comunican algo dentro del contexto en que se produce.

Dicha disposición se estructura en modalidades gráficas, según la intención del autor —declarativa, descriptiva, explicativa— y teniendo en cuenta la norma. Así, cuando la pretensión es descriptiva, las reglas normalizadas se deben conocer y utilizar correctamente para facilitar la transmisión conceptual de la manera más objetiva. En cambio, cuando se busca expresar el sentido, declarar intenciones, las reglas no sólo deben ser conocidas sino comprendidas, interiorizadas, de tal forma que la práctica sea significativa. Las propuestas expresivas pueden articularse transgrediendo o distorsionando las reglas convencionales de sintaxis para alcanzar la transposición de los pensamientos en contenidos, es el campo de la cualidad semántica, el relativo al valor de condensación de lo designado en la obra. La modalidad interpretativa tiene un doble sentido, desde el emisor de la imagen o desde el receptor, el lector, en ambos casos es la identificación del autor con la obra, en el primero como explicación de intenciones, como argumentación y crítica del proceso, y en el segundo, a la inversa, como reconocimiento del «estilo» del autor a través su manifestación.

Hasta ahora, el estilo se ha definido en términos de rasgos formales específicos que son comunes a un cierto número de obras de arte, pero sería

¹ NELSON GOODMAN: *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990; p. 64.

mejor que el «estilo» implicase la estructura de probabilidad formal de un sistema de símbolos. La propia obra de arte debe expresarse *dentro* de los límites de la norma, pero sin reducir estos a unos cuantos principios evidentes.²

La palabra «estilo» está actualmente un tanto «contaminada» por su carácter artificial de baremo rígido para clasificar las obras, tanto dentro de un período histórico, como para relacionarlas con un autor. El abuso de esas recetas de manual ha llevado a desvirtuar el término, a considerarlo un formulario taxonómico que restringe la libertad de expresión e interpretación. (S. Giedion propuso incluso eliminar la palabra *estilo* del vocabulario de los teóricos y críticos del Movimiento Moderno.) Por eso es necesario recuperar, devolverle su sentido primero. Atendiendo a su etimología esta voz procede del latín «stilus», tallo, punzón para escribir y del griego «stylos», columna.

De la definición latina podemos deducir el concepto de estilo como la escritura o gráfico resultante al usar un instrumento u otro, puesto que es el tallo o punzón lo que se denomina «stilus» (de ahí estilográfica, estilete), y lógicamente, el carácter, la fuerza vital que cada persona imprima al trazo en el uso de dicho instrumento. El estilo tiene que ver más con lo que se expresa que con el modo de expresarse, que aunque en general se hace extensivo a cada manifestación personal, en un inicio se ceñía a la expresión gráfica. Pero en ningún caso puede ser vara de medir, sino estructura o ámbito de probabilidad individual o cultural.

El concepto de «modo» permite determinar las diversas formas de expresión del mismo artista o del mismo círculo artístico dentro de un mismo período de tiempo. Así como el estilo de un artista puede ser comprendido como algo subjetivamente condicionado (depende del tipo psíquico, del talento y de la formación del artista), el «modo» de su actividad creadora está condicionado objetivamente: depende del tipo de la obra a crear, de la expresión que se persigue. Es muy raro que un artista se exprese en un estilo extraño a su tiempo (a menos que se proponga realizar una falsificación o una imitación). Sin embargo, ya es más frecuente que un artista se exprese de «modos» diferentes. En un taller y en la imaginación de un creador pueden aparecer obras que, aun conteniendo características determinantes de estilo, estén concebidas según «modos» diferentes.³

² CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 46.

³ JAN BIALOSTOCKI: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona, 1973; p. 15.

De la palabra griega «stylos» se derivan los *principios* y *especies* de los templos según la disposición y magnitud de las columnas: «Por disposición quiero significar aquí la figura, número de columnas, y demás circunstancias sustanciales y accidentales, que diferencian unos Templos de otros».⁴

Tiene que haber no sólo un emisor, sino también un receptor adecuadamente afinado. Nuestra reacción a la expresión, no menos que en nuestra lectura de la representación, tienen que entrar en juego nuestras expectativas de posibilidades y probabilidades. Dado un teclado de relaciones, una matriz o escala con inteligibles dimensiones de «más» o «menos», tal vez no tenga límite el sistema de formas que pueden ser instrumento de la expresión artística en términos de equivalencia. Los rígidos órdenes de la arquitectura antigua pueden parecer una matriz bastante recalcitrante para la expresión de categorías psicológicas y fisonómicas; sin embargo, no deja de tener sentido el que Vitrubio recomiende los templos dóricos para Minerva, Marte y Hércules, los corintios para Venus, Flora y Proserpina, mientras que a Juno, Diana y otras divinidades situadas en ambos extremos se les asignan templos jónicos.⁵

La comunicación en general, y por tanto también la que se da a través de medios gráficos, necesita un marco de convenciones o normas que posibiliten el entendimiento, es la estructura o matriz de que venimos hablando, que no es estática, pues conocido es que a lo largo de la historia ha ido cambiando (no evolucionando). Cuando los argumentos que sustentan esas normas se convierten en leyes rígidas pierden la legitimidad y se hace necesario liberarse de ellas, negar todo tipo de regla, hasta que la pérdida del sentido en extravagancias requiere de nuevo un cierto orden compositivo. La representación, cuanto más fiel es a lo establecido, a lo asumido socialmente, mejor transmite información neutra. La expresión en cambio, dificulta esta comunicación lineal y propone vías alternativas, el significante sólo sirve para la situación donde se produce el signo, la imagen gráfica, y el potencial expresivo crece a costa de la comunicabilidad.

Para que exista entendimiento Gombrich nos habla del «equipo mental». Reaccionamos de modo diferente cuando estamos «afinados» por la expectativa, la necesidad y el hábito cultural.⁶ Esto es, la formación y disposición necesarias para estar en condiciones de comunicarnos por otros medios más complejos que la correcta descripción, pero también más ricos como la expresión.

⁴ MARCO VITRUVIO: «De arquitectura». (En Joseph Ortíz y Sanz: *Los Diez Libros de Archîitectura*, Madrid, 1787 [ed. facsímil de Alta Fulla, Barcelona, 1987; p. 57, nota 5].)

⁵ ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 321.

⁶ *Ibidem*, p. 310.

El ejemplo de la retórica frente al lenguaje ordinario deja claro este tema, razón por la cual recurriremos a sus figuras para explicar muchos aspectos de la expresión gráfica.

La retórica de Aristóteles abarca tres campos: una teoría de la argumentación, que constituye su eje principal y que proporciona al mismo tiempo el nudo de su articulación con la lógica demostrativa y con la filosofía (esta teoría de la argumentación comprende por sí sola las dos terceras partes del tratado), una teoría de la elocución y una teoría de la composición del discurso.⁷

El arte de la retórica comprende, según Aristóteles, el contexto histórico-ideológico del que habla, el proceso de persuasión (entimemas y tópicos) y el propio discurso con sus principios de orden y figuras. Aplicando esto al discurso gráfico tenemos, un sujeto con una posición en su «mundo», cuya praxis se organiza mediante unas estrategias de com-posición basadas en unos principios y unas figuras (tipos o sistemas de cada medio, persona, época, lugar, etc.) para articular un discurso que mediante la argumentación alcance la persuasión, o sea, para convencerse y convencer.

Eco⁸ destaca una contradicción curiosa de la retórica, su oscilación entre la redundancia y la información, por un lado la argumentación para convencer al de enfrente es proponer algo que aún no conoce, y presentárselo de forma inusitada, y por otro obtener la persuasión a partir de formular lo que el otro ya sabe y quiere ver u oír, mostrándoselo como conclusión natural. Estas dos actitudes se resuelven con dos sentidos de la retórica:

«a) La retórica como *técnica generativa*, es decir, como posesión de mecanismos argumentales que permiten generar argumentaciones persuasivas basadas en una dialéctica moderada entre información y redundancia.

»b) La retórica como *depósito de técnicas argumentales ya comprobadas* y asimiladas por el cuerpo social. En esta última acepción, la retórica es un depósito de *soluciones codificadas* según las cuales, la persuasión solamente confirma el código de que se parte, mediante una redundancia final.»⁹

La expresión se articula a través de una práctica que concretiza en unos contenidos la posición teórica y la experiencia del sujeto. Dicha práctica es una reflexión, un poner en crisis los esquemas de la tradición al enfrentarlos a la realidad y un buscar soluciones nuevas, guiadas por la intención del sujeto que debe revelarse constantemente, frente a los hábitos y convenciones,

⁷ PAUL RICOEUR: *La metáfora viva*, Cristiandad, Madrid, 1980; p. 17.

⁸ UMBERTO ECO: *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1989 (4ª ed.); p. 171.

⁹ *Ibidem*.

para formular otros modos de hacer imaginativos, apropiados al carácter de la transposición de un juicio de valor sobre la situación a una realidad concreta. A. Millán sintetiza el intento del artista por salvar el abismo que hay entre el mundo de la subjetividad y la realidad externa en tres categorías: «el *dominio de la subjetividad*, que puede ser el del autor, pero también el del espectador o del crítico. El *dominio de la obra* en cuanto forma representativa y materialidad concreta. El *dominio referencial*, la siempre cambiante realidad u objetividad que nos mueve al escepticismo».¹⁰

El arte lucha pues contra esta banalidad de las convenciones expresivas, de las fórmulas o frase hechas, en que va degenerando, endureciéndose, todo código. La eficacia social del arte no puede así entenderse independientemente de su código. Es más el artista es precisamente el mantenedor y renovador de estos códigos —auditivos, visuales, verbales— desde los que, luego, los demás oímos, vemos o hablamos. Su logro, su obra, no puede entenderse sólo como *forma* (teoría «formalista») ni sólo como *referencia* (teoría del arte «realista») sino como artificio formal que posibilita una nueva *transparencia* del significado a través del significante; a través del sistema de significantes o «lenguajes» que todos utilizamos. Esta transparencia, sin embargo, no se consigue prescindiendo, sino recreando —administrando de un nuevo modo— el código común vigente; colaborando en su transformación y enriquecimiento frente a su natural tendencia a la disminución progresiva de la entropía: a la banalidad y al lugar común.¹¹

Como expresión gráfica se entiende una peculiar utilización del código para producir una imagen a partir de una estructura —de la norma del medio gráfico correspondiente— y cuya razón de darse es su función significativa. Se diferencia de la descripción (que engloba expresiones que han sido absorbidas por el propio código) en que mantiene una relación distinta con el lenguaje gráfico que ambas utilizan, tanto en aquello de lo que se sirve como en aquello a lo que se refiere. La expresión se da cuando no se pretende mostrar un concepto u objeto significado, sino cuando la imagen significa en sí misma, se inviste de un sentido propio, para lo cual, el autor, no puede limitarse a aplicar las leyes de la norma, necesita renovarlas y transformarlas, y para ello debe distanciarse y tratar de entenderlas. Sólo cuando una norma ha sido comprendida puede ser transgredida o, incluso, negada.

¹⁰ ANTONIO MILLÁN: «La expresión innarticulada» en *Actas II Congreso EGA*, Departamento EGA, ETSA, Madrid, 1988; p. 107.

¹¹ XAVIER RUBERT DE VENTÓS: *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1969; p. 15.



RENÉ MAGRITTE: «La condición humana I», 1934.

EL ENCUADRE COMO CONVENCION

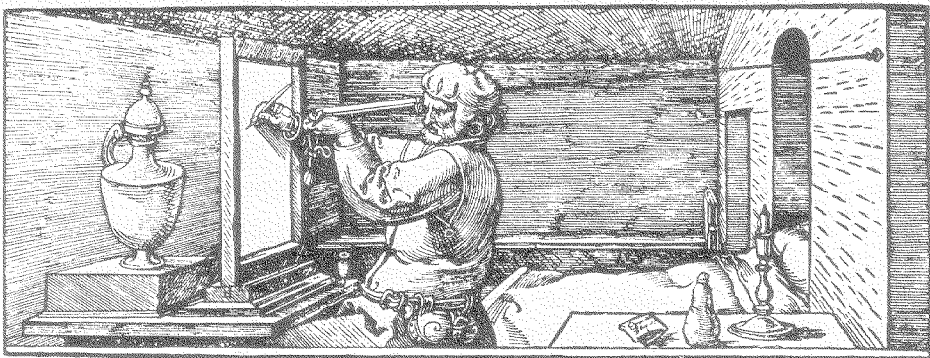
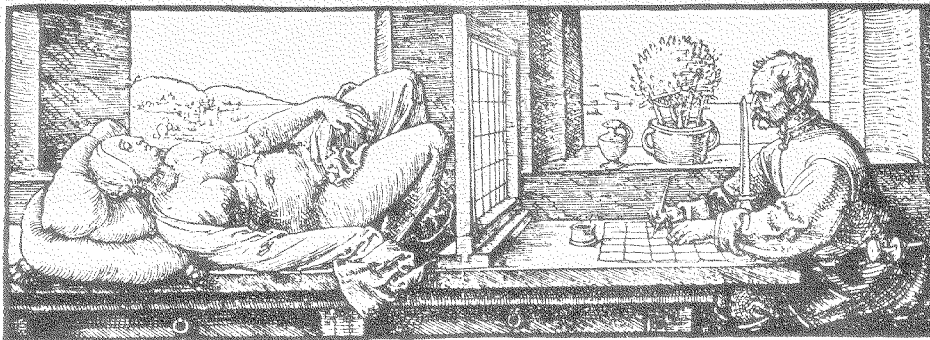
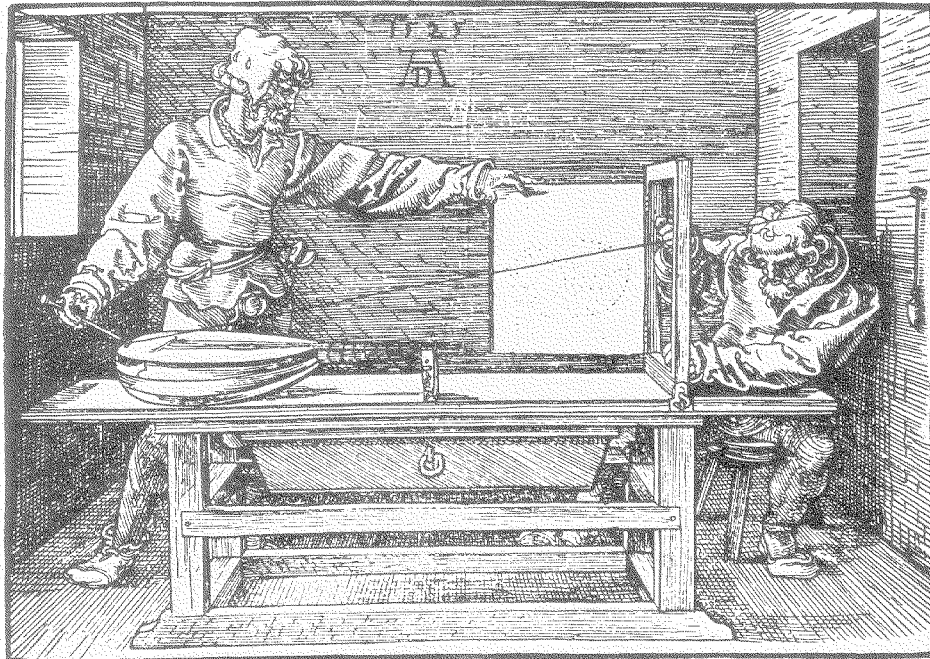
Encuadre significa dos cosas, *el artificio que enmarca* —conforme, regular, sólido— y *el material enmarcado*, el cual cuestiona, desplaza y distorsiona constantemente. En ocasiones el artificio que enmarca puede llegar a ser, él mismo, objeto de distorsiones, mientras el material enmarcado es conformista y ordenado.¹²

La imagen gráfica por su propia naturaleza necesita de un soporte donde disponer formas y colores, siendo este soporte parte intrínseca de la propia imagen. Pudiera darse el caso de no haya masa de color, o de que sólo se den estas manchas, que haya líneas o que no las haya, pero el soporte nunca puede dejar de existir. Este elemento esencial de la imagen gráfica puede ser un muro, una tabla, un papel, una tela, etc., cuya superficie siempre será limitada, esto es, una pintura mural, por ejemplo, puede desarrollarse sobre la totalidad de un paramento de grandes dimensiones, pero tendrá unos límites, los del muro. En general la base de la imagen gráfica es un plano, aunque en algunas ocasiones puede tener un cierto relieve, como en las pinturas rupestres en las que se aprovechan los resaltes de las rocas como elementos de sus representaciones.

El soporte es un plano finito, limitado por unos bordes que constituyen lo que se denomina marco de la imagen gráfica. La forma que «enmarcan» esos límites puede ser variada, poligonal: cuadrada, rectangular, exagonal, etc.; curva: circular, ovalada, elíptica, etc.; o mixta: bordes reztos y curvos. Y la superficie básicamente plana, pero a veces cóncava o convexa, piénsese en las pinturas en el interior de una bóveda, o en las vasijas, etc. A pesar de tal variedad, en nuestra cultura, predomina el formato rectangular y plano, siendo así, que a las pinturas en general se las denomina cuadros, y esto se debe, no sólo a que es el rectángulo la manera más cómoda de cortar una tela o un papel y que mejor se adapta a un caballete, tablero o muro, sino por una cuestión conceptual que tiene que ver con la posición del hombre frente al mundo desde el Renacimiento. «La Naturaleza pierde peso metafísico: de “libro de Dios”, de aquello *en que se cree*, pasa a ser aquello *que se ve*.»¹³ Y dado que el espacio es infinito y la visión humana limitada, se adopta

¹² BERNARD TSCHUMI: «Índice Ilustrado. Temas de Manhattan», *Obradoiro* nº 8, COAG, Santiago de Compostela, 1983; p. 20.

¹³ XAVIER RUBERT DE VENTÓS: *Teoría de la sensibilidad*, op. cit.; p. 25.



A. DURERO: Tres métodos mecánicos para dibujar objetos en perspectiva, 1525.

la ventana como marco de lo que *se ve*, lo cual a su vez implica que un cuadro es una ventana abierta al mundo, el trozo de mundo que el artista ha condensado en su lienzo. Esta postura conceptual del hombre frente a la naturaleza es, asimismo, la base de la perspectiva que se desarrolla en esa época.

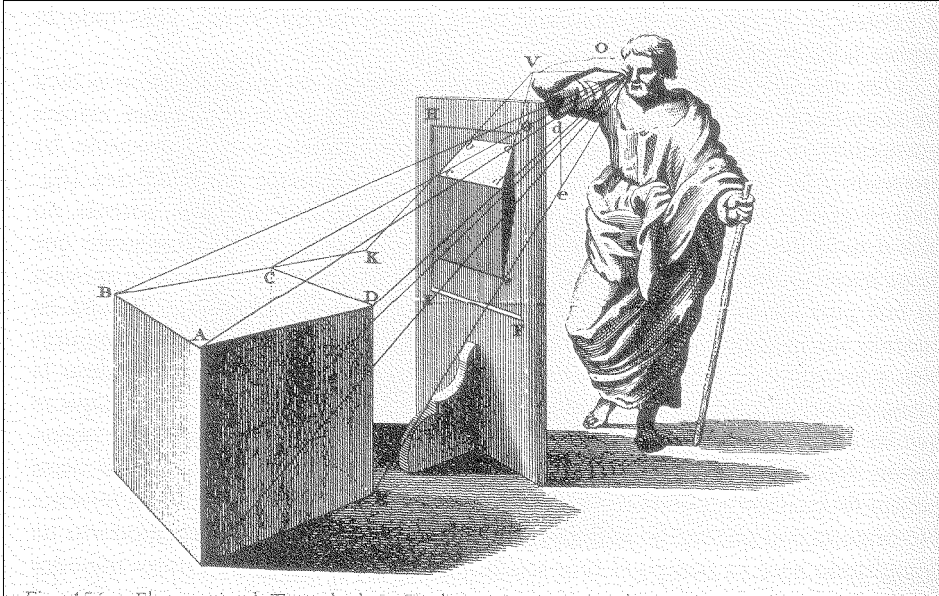
Desde el Renacimiento comprendemos bajo el nombre de obra pictórica o plástica una imagen concentrada de la realidad, tomada desde un punto de vista único y unitario, imagen formal que surge de la tensión entre el amplio mundo y el sujeto que se enfrenta a aquel como unidad. Es verdad que esta polaridad de arte y mundo se ha debilitado de cuando en cuando, pero nunca ha desaparecido del todo. En ella consiste la verdadera herencia del Renacimiento.¹⁴

Brunelleschi, para explicar la legitimidad de su método perspectivo, construye un artilugio que constaba un plano opaco con una mirilla por el que se veía el baptisterio de la catedral de Florencia, y alternativamente, una tablilla rectangular con la imagen en perspectiva, demostrando así que lo dibujado en el cuadro de la tablilla era lo que *se veía*. Alberti, en la primera parte de su obra *De Pictura*, explica su concepto de perspectiva, y considera el cuadro como una ventana a través de la cual, un observador inmóvil, ve el mundo exterior. Para construir gráficamente esa situación se inventa el plano del cuadro, el «velo». Alberti escribe así:

Creo que no puede encontrarse nada más adecuado que el velo, que entre mis amigos llamo intersección y cuyo uso fui el primero en descubrir. Consiste en lo siguiente: un velo de tejido fino, teñido de cualquier color y dividido por hebras en cuantas porciones cuadradas se deseen y tensado sobre un marco. Lo coloco entre el ojo y el objeto a representar, de manera que la pirámide visual pase a través del fino tejido del velo. Esta intersección presenta grandes ventajas, primero porque la superficie se mantiene inalterable, ya que una vez fijada la posición de las siluetas se puede hallar inmediatamente el vértice de la pirámide inicial, lo que resulta difícilísimo sin la intersección. Ya sabéis lo imposible que es pintar algo que no presente constantemente el mismo aspecto. También sabréis que si la distancia y la posición del rayo central cambian, el objeto parece alterado. Mientras que el velo procura la notable ventaja que he explicado, es decir, que el objeto visto conserva siempre la apariencia. Otra ventaja en que la posición de las siluetas y los límites de la superficie pueden determinarse con exactitud en el panel [...]¹⁵

¹⁴ ARNOLD HAUSER: *Historia social de la literatura y del arte*, vol. I, Guadarrama, Barcelona, 1979 (15ª ed.); p. 440.

¹⁵ LEON BATTISTA ALBERTI: *De Pictura*. (Citado por: Lawrence Wright, *Tratado de perspectiva*, op. cit.; p. 78.)



BROOK TAYLOR: «Ventana de Leonardo».

Leonardo también quiso hacer un tratado sobre pintura y perspectiva, pero no lo llegó a publicar —dicen que abandonó la idea al enterarse de la existencia del de Piero della Francesca— en cualquier caso, se conoce parte de ese material en el que desarrolla, entre otras muchas cosas, el *prospettografo*, con el que se dice experimentó él mismo, y que ahora conocemos como la «ventana de Leonardo». Era, como se ve en la ilustración, un soporte vertical, estable, que sujeta un cristal sobre el que se dibuja, y en el que, el dibujante apoya un codo para mantener el punto de vista fijo. Siguiendo a Alberti, construye una ventana en la que el velo pasa ser un vidrio transparente. «La perspectiva no es más que una visión de un lugar o de objetos situados detrás de una hoja de vidrio transparente, en cuya superficie se dibujan los objetos situados detrás de ella.»¹⁶ El velo, el cristal transparente, el espejo, la ventana, fueron consolidando una manera de ver el mundo a través de un encuadre rectangular que se traslada a la fotografía, al cine, a la televisión, a la escena teatral, etc.

Esta intención de aislar un trozo de realidad dentro de un encuadre, diferenciándola del entorno, nos obliga a organizar toda la escena en función

¹⁶ LEONARDO DA VINCI. (Citado por Lawrence Wright: *Tratado de perspectiva*, op. cit.; p. 101.)

de la posición de un observador imaginario, que contemplará ese fragmento virtual de la realidad que se le propone. Para ello fue necesario racionalizar, geometrizar el espacio, esto es, seleccionar sus elementos más relevantes y proyectarlos siguiendo las leyes constructivas de la perspectiva sobre el plano del cuadro, congelando una única visión de ese espacio real o imaginario, y ello, tanto en cuanto al escorzo elegido como a las condiciones ambientales en general.

La paradoja de la situación es que, una vez que se considera la imagen entera como representación de una rebanada de la realidad, se crea un nuevo contexto en que la imagen conceptual desempeña un papel diferente. Pues la primera consecuencia de esa idea de la «ventana» es que no podemos concebir ningún punto dentro de su marco que no sea «significante», que no represente algo. El trozo vacío, así, fácilmente llega a significar luz, aire y atmósfera, y la forma vaga se interpreta como envuelta por el aire.¹⁷

Por otro lado, los aspectos mecánicos de la elaboración y manipulación de los soportes determinan en gran medida el formato, por ejemplo, la fabricación del papel y de la tela se realiza en largas piezas rectangulares, a la que se une la facilidad de plegarlas y cortarlas en divisiones también rectangulares. En el caso de las llamadas artes del libro, esas hojas de papel se imprimen por ambos lados y después se pliegan y cortan de nuevo. En Alemania, en los años veinte, en un intento de sistematizar los formatos de la producción industrial para conseguir una mayor productividad y rentabilidad, se crearon los formatos DIN (*Das Ist Norm*). Esta normalización es una medida racionalista, introducida por la ingeniería en el campo de la industria, que afectó a toda la producción susceptible de ser organizada mediante tamaños regulares y que fue suscrita por gran número de países. En el sector de fabricación de papeles, el formato original es un rectángulo $\sqrt{2}$, de 1m² de superficie, cuyos lados miden 0.841 x 1.189. La sencillez estructural del rectángulo, no sólo es apropiada para la producción y manipulación de soportes, sino que es una forma fácil de construir por el usuario, y es también la más estable al colocarla verticalmente en el suelo, en el muro o en el caballete.

Todas esas razones, conceptuales y funcionales, nos llevan a la convención de asimilar el campo visual humano con el encuadre rectangular, cuando es sabido que no se corresponden en absoluto.

¹⁷ERNST GOMBRICH: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1963; p. 22.

Aunque el contorno del área de visión humana binocular es de bordes redondeados, y con un acentuado estrechamiento de su extensión vertical en el centro, la cultura occidental ha impuesto *contra natura* la abstracción del encuadre rectangular, que supone una negación implícita de las leyes de la óptica humana, cuya movilidad gracias al cuello y las órbitas oculares destruye además los rígidos límites del encuadre estático. Esta desviación o repudio de la imitación de la naturaleza se completa con la convención de la imagen uniformemente nítida, cuando los seres humanos perciben con gran imprecisión los bordes que constituyen su visión periférica.¹⁸

El formato rectangular implica que la configuración de la imagen gráfica se elabore en función del mismo, y no solamente en cuanto a la disposición de los elementos, sino que el propio formato es, en sí, también un elemento de la composición. Al articular la imagen se toma como referencia el marco, y se organiza el espacio interior en zonas que definen tres ejes imaginarios: el horizontal, que diferencia arriba y abajo; el vertical, que determina el lado izquierdo y el derecho; y el eje de profundidad que establece las relaciones de cerca o lejos con respecto al observador, cuando se superponen los objetos o la representación es perspectiva. Por otro lado, la disposición topológica de los elementos aporta otras relaciones entre ellos y el marco que completan la estructura de la imagen gráfica. Las teorías de composición de todas las artes gráficas se basan en la interacción de los elementos entre sí y con el marco, entendiendo que los elementos y el plano base tienen cualidades propias como el color, el trazo, la textura, etc., que participan en esas interacciones.

La única posibilidad de la pintura es la expresión de ciertas relaciones del pintor con el mundo externo [...] y el cuadro es la íntima asociación de estas relaciones entre sí y la superficie limitada que las contiene.¹⁹

Los elementos prácticos y fundamentales de la composición gráfica son el espacio-formato y el signo, lo que en las llamadas «artes gráficas» se entiende por blanco y negro, esto es, blanco para la base y negro para el signo impreso, aunque ambos, soporte y signo, puedan ser de colores diversos. Atendiendo a su extensión, dimensión y forma, blanco y negro se contruyen con tres clases de entes: punto, línea y masa. Colocando un sólo signo en el espacio-formato, nace ya una cadena de influencias y de fuerzas

¹⁸ ROMAN GUBERN: *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987; p. 129.

¹⁹ JUAN GRIS: Conferencia al «Group d'Études Philosophiques et Scientifiques», París, 15 de abril 1924. (Citado por Xavier Rubert de Ventós: *Teoría de la sensibilidad*, op. cit.; p. 438.)

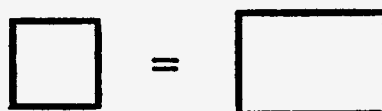
recíprocas entre signo y espacio, es lo que se conoce por tensiones, que dependen del comportamiento de las fuerzas propias de cada elemento en sí, de su posición y de las relaciones de influencia entre distintos elementos. Pero, aún antes de insertar un signo en el plano base, éste ya presenta una serie de tensiones que Kandinsky resume, como se reproduce más abajo, en las notas preparatorias para el programa del curso 1929 en la Bauhaus.²⁰

El plano tipo = rectangular, más rara vez un círculo o un triángulo, etc.

El plano rectangular más objetivo es el *cuadrado*: cuatro lados idénticos, cuatro ángulos iguales. Se compone de dos líneas horizontales, dos líneas verticales, cuatro ángulos de 90°. Dos diagonales en ángulo de 45° definen el centro. Aquí, pues, el análisis esquemático es fácil.

El cuadrado representa el equilibrio sereno entre calor y frío.

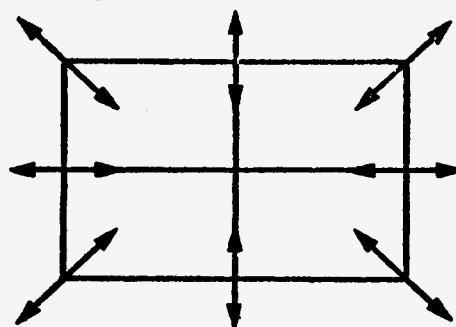
Los cuatro lados, por el contrario, no poseen las mismas tensiones, porque la vertical parece más larga que la horizontal, por tanto



Aparte de las tensiones calor-frío, observamos las tensiones siguientes:

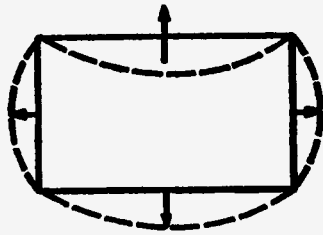
arriba-abajo: gran oposición,
izquierda-derecha: oposición menor.

1. en sí relativamente perceptible,
2. exacto en el cuadrado dispuesto sobre el P.O.



²⁰ WASSILY KANDINSKY: *Cursos de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1983; pp. 71-72.

Arriba: la mayor flexibilidad — ligereza, liberación, libertad: las formas pequeñas parecen cada vez más livianas hacia arriba, las formas pesadas parecen serlo más aún. (Ejercicio: desplazar un cuadrado pequeño gradualmente hacia arriba.)



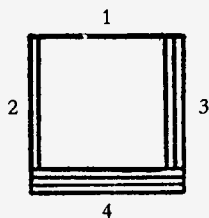
Abajo, por el contrario: engrosamiento, peso, tensión. Traba para todas las formas; las formas pesadas pierden peso (llevadas por la densidad), las formas livianas pierden su tendencia a ascender. El obstáculo está en el máximo.

Al disponer las formas pesadas arriba, las formas livianas abajo, la tensión naturalmente opuesta de arriba y de abajo se acentuará aún más. A partir de ahí, dos posibilidades: 1. *acentuación*, 2. *compensación*.

Izquierda = flexible, liviana, liberada, menor libertad arriba, aunque, no obstante, emparentada.

Derecha = relacionada con la parte de abajo, pero menor limitación.

Sucesión de la libertad a la limitación:



- 1) arriba
- 2) izquierda
- 3) derecha
- 4) abajo

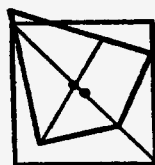
Expresión exterior del cuadrado



Expresión interior del cuadrado



De ello resulta una diferencia entre las diagonales:



SEMIOLOGÍA GRÁFICA

La intervención de sistemas de retículas proporciona, armoniza y modula hoy los espacios de una serie de objetos gráficos, así como los instrumentos de dibujo actuales permiten una mayor precisión que los toscos tratamientos xilográficos que Arntz, por ejemplo, daba a sus pictogramas. Así, resulta lógico el acento tecnológico puesto sobre el sector de la señalización e identificación de servicios y productos —de posible uso internacional—, que ha visto en la ciencia y la tecnología más generalizables un denominador común eficaz. Este gigantesco ámbito de lectura que alcanza potencialmente a toda la Tierra supone una nueva reducción a añadir a la «imagen de los tres vistazos», a saber, al uso de repertorios simbólicos elementales, susceptibles de ser comprendidos por sectores de población pertenecientes a contextos culturales, sociales, lingüísticos o políticos distintos.²⁰

La comunicación visual por medio de códigos gráficos es sumamente amplia, desde los libros, las revistas, los carteles y todo el campo de la publicidad, a los mapas y los planos topográficos, el sistema simbólico de la astrología e, incluso, los proyectos de distintos diseños, entre ellos el arquitectónico. Estos medios de transmisión de información a través de gráficos han tenido en este siglo una fuerte sistematización, dado que la complejidad creciente de las áreas de conocimiento exigía otros lenguajes más especializados que los naturales y matemáticos. Las diversas grafías que se han ido desarrollando tienen su más reciente precursor en los estudios de los años veinte, principalmente el movimiento De Stijl y la Bauhaus, que sentaron las bases para abstraer y representar gráficamente las relaciones de los elementos, hasta convertirlas en modelos de transcripción de otros modelos que son aquellos que se investiga.

Así pues, nada de esteticismos de moda en la línea de la «gráfica de consumo», sino un tratamiento inspirado en el conocimiento de la finalidad y de un mejor aprovechamiento del material tipográfico, que hasta ahora se hallaba enredado en una tradición anticuada. El programa de tipografía elemental, elaborado antes por los constructivistas, sin duda ha iniciado nuevos caminos para la concepción del trabajo tipográfico. Sobre todo ha inducido a construir basándose en las cualidades del material de que se disponía y a desarrollar con ello una forma ligada a la técnica de la compo-

²⁰ ENRIC SATUÉ: *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza, Madrid, 1988; pp. 382-383.

sición. La apelación a la claridad, a la precisión, a la nitidez y a la abstracción de la forma (también en la imprenta) halló un terreno fértil, sobre todo en Alemania, quizás por el hecho de que la utilización de formas visualmente sencillas y de colores primarios está relacionada con una opinión general sobre el carácter primitivo de la publicidad.²¹

En las últimas décadas ha evolucionado mucho el campo gráfico, diferenciándose con claridad, por un lado los lenguajes perfectamente definidos y necesariamente limitados, y por otro, los de carácter abierto en todos los sentidos. Los primeros dotan a cada signo de un valor significativo concreto, que lo diferencia de los demás en cualquier proceso perceptivo, y cuyas relaciones con otros signos se gobiernan por unas leyes establecidas, una sintaxis. Por el contrario, los sistemas abiertos no tratan de explicar como seleccionan sus componentes, ni cuales son sus aspectos diferenciales, ni como se transcriben las relaciones, sino que es la expresión del sentido su carácter primordial, dado que son gráficas cuyo fin es la figuración y la manifestación artística. A estas dos direcciones de la investigación gráfica ya me he referido, una es la que persigue el enfoque generativo y la otra el interpretativo, de la primera se ocupa la semiótica y de la segunda la hermenéutica.

Un sistema es monosémico cuando el conocimiento de la significación de cada signo *precede* a la observación del conjunto de los signos [...]

A la inversa, un sistema es polisémico cuando la significación *sucede* a la observación y se deduce del conjunto de los signos. La significación es entonces personalizada y *discutible*.²²

Cuando la representación gráfica aspira a ser código estricto, en el que la relación entre significante y significado sea biunívoca, el sistema debe ser monosémico, es el campo de la semiología que el cartógrafo francés Jacques Bertin ha investigado y ha difundido como «la gráfica» en contraposición al «grafismo». Esta diferencia es muy importante en cuanto que para él la gráfica es un sistema monosémico y el resto del campo gráfico, el grafismo, un sistema polisémico. La investigación de Bertin, considerada en su restringido ámbito, es fundamental por el análisis extremadamente claro de lo que es un código gráfico universal, donde el tratamiento de los datos y la exposición de los resultados es independiente del sujeto que los elabora y el lector que los percibe, de tal forma que entre uno y otro hay una comunicación de

²¹ HERBERT BAYER: «Tipografía y grafismo publicitario», 1928. (En Hans M. Wingler, *La Bauhaus*, op. cit.; p. 166.)

²² JACQUES BERTIN: *Sémiologie graphique*, Mouton & G. Villars, París, 1967; p. 6.

información fidedigna, sin ningún tipo de ambigüedades, al ser absolutamente neutra y objetiva.

Quizás lo más interesante de esta investigación es que Bertin, como cartógrafo, parte de los problemas gráficos para elaborar mapas y desarrolla una semiología desde la práctica gráfica, lo cual le libera de las implicaciones con la lingüística de que adolecen todas las demás semiologías. En su caso, el código gráfico de articulación del significado y el significante tiene, sin duda, más relación con el medio gráfico en general y el arquitectónico en particular, siempre que se circunscriba a lo que es, una codificación de mensajes, mediante repertorios simbólicos elementales, bien estructurada y propiamente gráfica.

La gráfica utiliza las propiedades del plano para poner de manifiesto las relaciones de parecido, de orden o de proporcionalidad entre los conjuntos de datos. La gráfica constituye el nivel monosémico del mundo de las imágenes.²³

Cuando una imagen tiene un nivel polisémico se percibe como una unidad, los signos y sus relaciones constituyen un todo, del que puede hacerse lecturas distintas, personales. Sin embargo, una gráfica monosémica consta de dos conjuntos de elementos con unas relaciones precisas, por eso según Bertin, son necesarios dos tiempos de percepción o lectura, uno para identificar los conjuntos y otro para identificar las relaciones. Y apunta, además, que el significado de la gráfica no es una facultad del sujeto que percibe, sino del juego de oposiciones visuales que presentan los elementos en sí, sus interacciones y la lógica que los relaciona.

La semejanza, el orden y la proporcionalidad son los tres significados de la gráfica. Estos tres significados se transcribirán mediante variables visuales que tienen las mismas propiedades significativas.

De lo cual se infiere esta evidencia: la gráfica (y por consiguiente la cartografía), no responde al esquema polisémico: emisor ↔ código ↔ receptor, sino al esquema monosémico: actor ↔ tres relaciones. Emisor y receptor se confunden en un mismo objetivo: comprender las relaciones.

Por tanto hay únicamente «actores» y puede constatarse que, en efecto, contrariamente al esquema monosémico, el esquema polisémico no permite resolver los problemas de la gráfica.²⁴

El conjunto de las tres relaciones de *parecido*, de *orden* y de *proporcionalidad* es para Bertin lo que caracteriza la correspondencia isomórfica

²³ JACQUES BERTIN: *La Gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, Taurus, Madrid, 1988; p. 206.

²⁴ *Ibidem*, p. 207.

entre los elementos del objeto estudiado y los signos del gráfico que lo representa. En la construcción de una gráfica es necesario definir primero el formato del soporte, para así establecer la relación de proporcional, lo cual hace que una gráfica concreta no se pueda extrapolar a otros formatos, aún siendo proporcionales, pues la precisión en la información es distinta, esto es, un mapa de una ciudad, por ejemplo Barcelona, contiene una información que no tiene sentido trasladar a un mapa de España o de Europa, pues ni gráficamente aportaría nada al superponerse los signos, ni interesa el trazado concreto de la calle Aragón en un mapa de la Península.

Fuera de formas extremadamente simples, la superposición de varias imágenes destruye a todas ellas en su conjunto. Es necesario utilizar un nivel más elemental de lectura que excluya la percepción de la forma de conjunto de cada carácter y movilice la memoria.²⁵

Los medios de la gráfica para transcribir las tres relaciones citadas son las «manchas» con sus variables perceptivas que el autor cifra en ocho, a saber: *dos dimensiones x e y del plano, tamaño, intensidad, grano, color, orientación y forma*.²⁶ Una mancha puede estar situada en cualquier punto del plano, pero siempre se podrá referir su posición a unos ejes de coordenadas x e y. Las otras seis son variables visuales «de tercera dimensión» siendo, el tamaño y la intensidad las que corresponden al valor de z y las otras cuatro son variables de separación o diferenciación de signos.

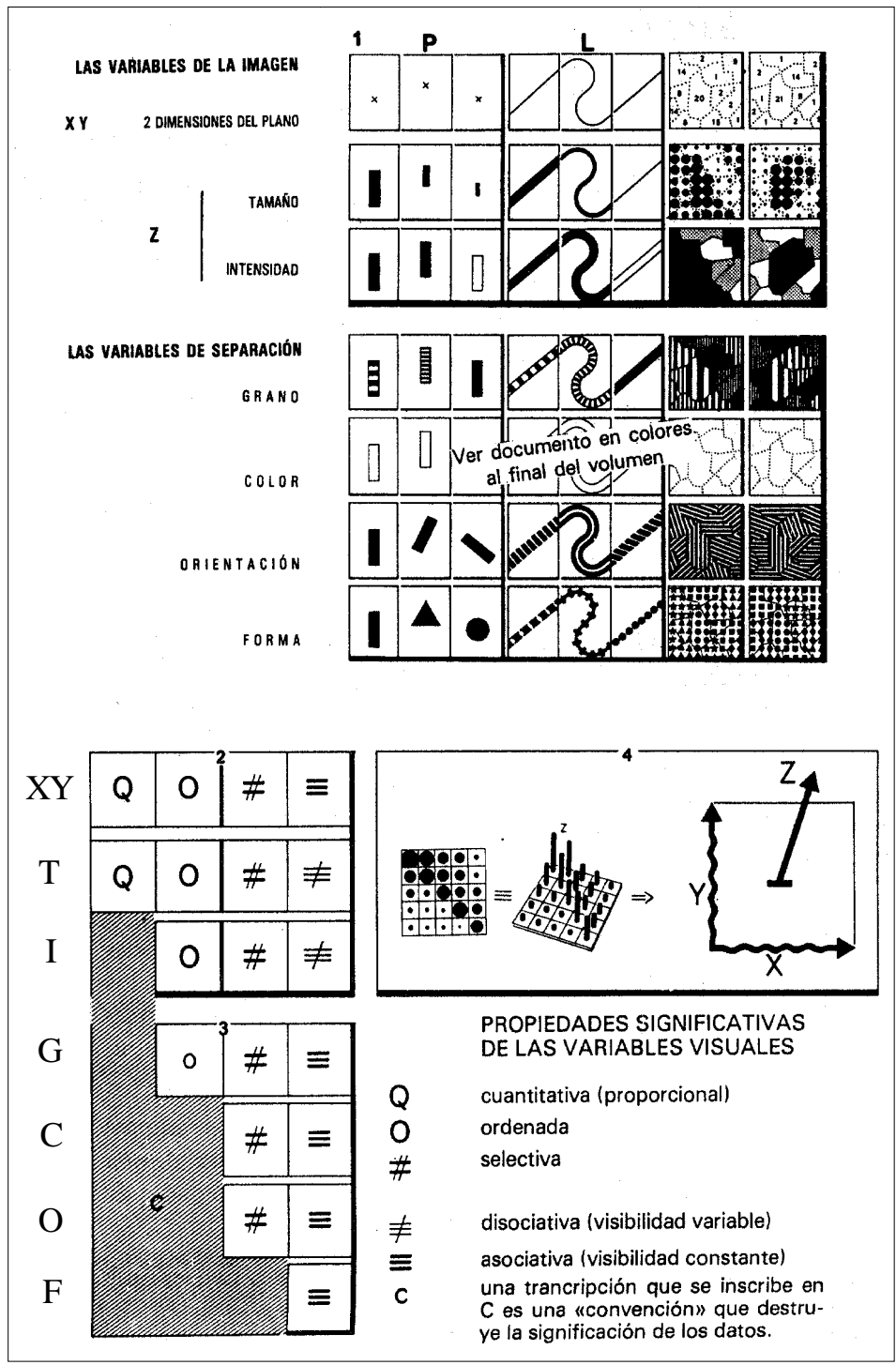
[...] además de las dos dimensiones del plano, existe un sistema de notaciones elaboradas a partir de la geometría de la proporción y de la representación, que permite traducir las cifras a «manchas» utilizando «las propiedades del plano para hacer visibles las relaciones de parecido de orden o de proporcionalidad entre conjuntos dados».²⁷

Así, el *tamaño* es la variable que relaciona su medida con la proporción que representa; *el valor de intensidad* no es cuantitativo sino que establece correspondencias según una escala de gradación; el *grano* es la variación de la intensidad y de la separación de los elementos de relleno del signo; el *color* es la variable que se basa en las diferencias tonales del signo para establecer relaciones; la *orientación* depende del ángulo que adoptan los componentes del signo, y por último, la *forma* es la variable de configuración geométrica del signo.

²⁵ JACQUES BERTIN: *La Gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, op. cit.; p. 212.

²⁶ *Ibidem*, p. 216.

²⁷ ANTONIO MUÑOZ CARRIÓN: «Introducción» a Jacques Bertin, *La Gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, op. cit.; p. 10.



JACQUES BERTIN: Cuadros resumen de las ocho variables, sus relaciones y diagramas.

En el plano el signo puede ser un *punto* (posición sin superficie), una *línea* (posición lineal sin superficie) o una *zona* (superficie). La implantación de cualquiera de ellos, punto, línea o zona, en el plano será significativa en función de las ocho variables descritas y de las relaciones de *asociación / disociación* cuando los signos son percibidos como parecidos pero con visibilidad constante o variable; de *selección* al percibir diferencias entre signos que, además se pueden agrupar formando familias; de *orden* cuando el signo crea o se inserta en una estructura de referencia; y de *cantidad*, relación de proporcionalidad entre signos. En el esquema de la página anterior se aprecia la capacidad de cada variable para transmitir conceptos de asociación, selección, orden y cantidad en sus diferentes implantaciones en el plano, así por ejemplo, con las dos dimensiones del plano o con el tamaño se pueden comunicar los cuatro conceptos, mientras que con el color sólo dos, selección y asociación.

La Gráfica es un medio de comunicarse con los demás. Éste es su uso más conocido; pero sirve también para plantear y resolver problemas concretos, lo cual sobrepasa ahora el círculo de especialistas y llega al alcance de todos, gracias a la reducción de las exigencias técnicas y a la simplificación semiológica. Pero la gráfica va todavía más lejos en cuanto que dota de una forma visible a la investigación y a sus métodos.²⁸

Bertin advierte que la gráfica tiene dos niveles de uso, el de los especialistas que llama *gráfica de tratamiento* de la información o «la *herramienta de trabajo* elaborada con precisión que permite al que toma decisiones, “descubrir lo que debe decir”»,²⁹ y que no siempre es comprensible para cualquier lector. Y la *gráfica de comunicación* que es una presentación más sencilla, pero igualmente rigurosa y eficaz, «para “transmitir a los demás” lo que la herramienta ha descubierto»,³⁰ en la cual se potencia al máximo las posibilidades visuales de las variables para hacer más explícitas las conclusiones.

La gráfica, como soporte a la reflexión lógica basada en información, es sumamente útil en la definición del problema y selección de datos, en el tratamiento de los mismos y en la comunicación de los resultados, todo lo cual se ha visto favorecido por la normalización del uso del ordenador, ya que al facilitar el proceso de trabajo se amplía su campo de acción: ciencias exactas, ciencias del hombre, ciencias de la naturaleza, etc. «Asimismo, en

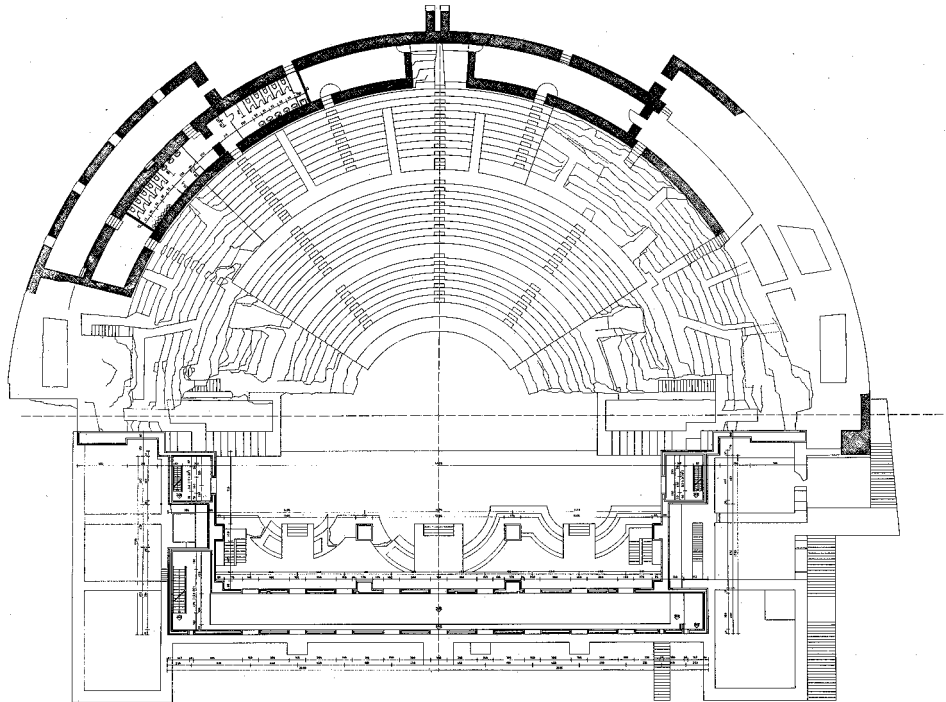
²⁸ JACQUES BERTIN: *La Gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, op. cit.; p. 297.

²⁹ *Ibidem*, p. 21.

³⁰ *Ibidem*.

las artes gráficas aporta un análisis riguroso de los medios visuales utilizados por el artista; define la combinatoria de éstos y sienta unas bases más razonables para la crítica artística.»³¹

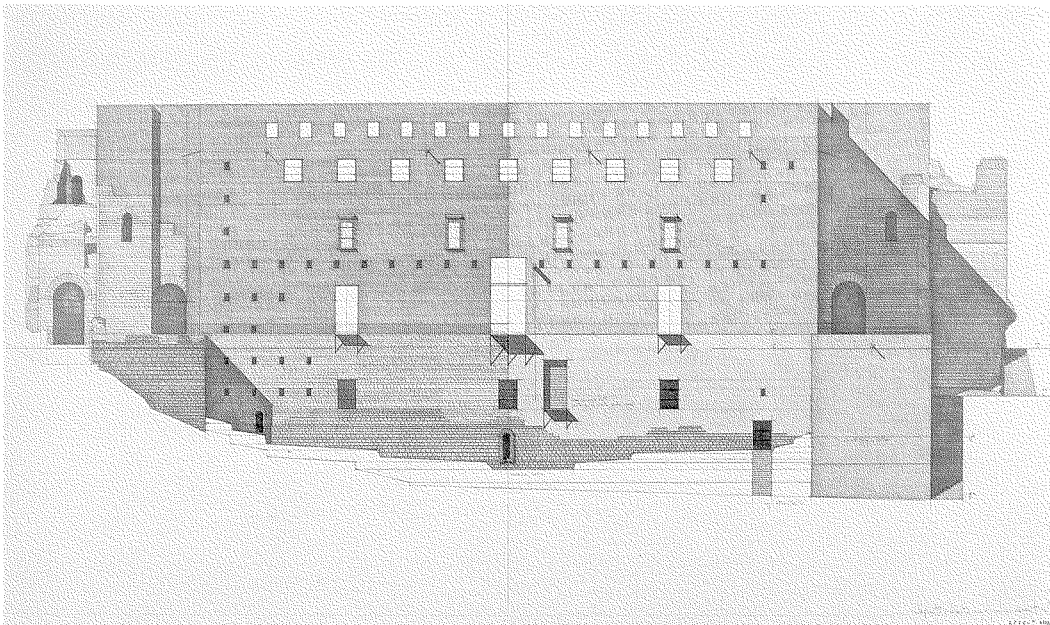
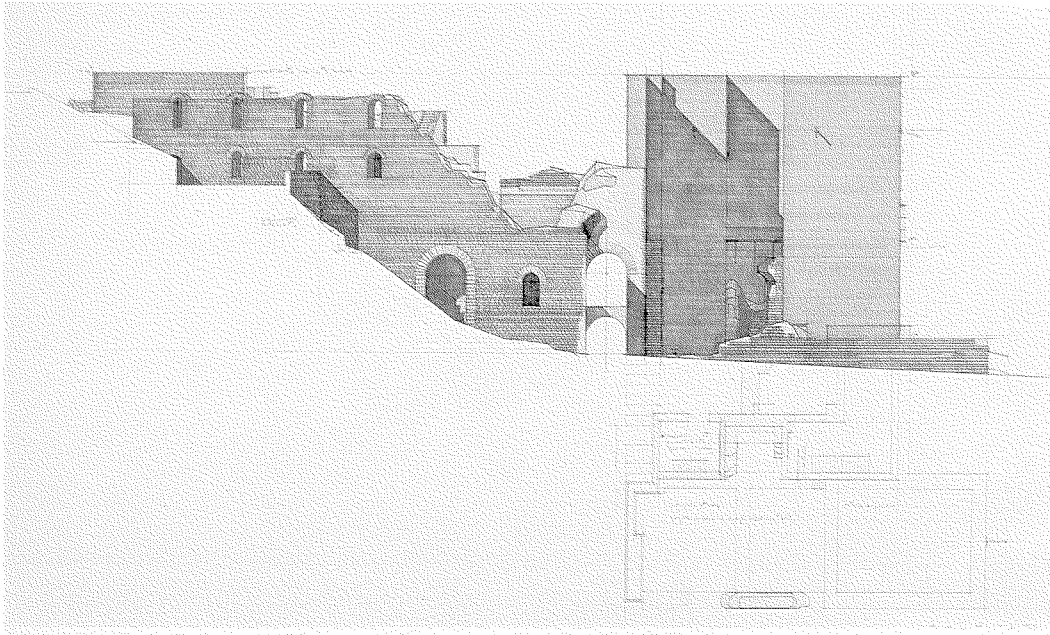
Los mapas nos proporcionan información selectiva sobre el mundo físico; los cuadros, como los espejos, nos presentan la apariencia de un aspecto de ese mundo, variable en función de las condiciones de iluminación, y por tanto puede decirse que dan información sobre el mundo óptico. Resulta tentador considerar ese «mundo óptico» como algo dado, algo cuyo mapa puede levantarse con la misma objetividad selectiva que el del mundo real, los que afirmaron que el pintor «copiaba» o «imitaba» las apariencias habían sucumbido, evidentemente, a tal tentación.³²



GIORGIO GRASSI y MANUEL PORTACELI: Restauración y rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto, 1985; planta nivel +13,70 m.

³¹JACQUES BERTIN: *La Gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, op. cit.; p. 21.

³²ERNST GOMBRICH: *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1987; pp. 166-167.



GIORGIO GRASSI y MANUEL PORTACELI: Restauración y rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto, 1985; alzados este y norte.

Capítulo IV

EL DIBUJAR, ACTIVIDAD PROPIA DEL ARQUITECTO

Creo que en la primera idea hay un fuerte componente de relación con el pasado a través de la memoria. La formación, el punto de desarrollo interior del autor es imprescindible para resolver la aportación gradual de conocimiento, de desarrollar el curso de racionalización y comunicabilidad, que es específico del proyecto dentro de la producción de la arquitectura. Lo espontáneo nunca cae del cielo, es más bien un ensamblaje de la información y del conocimiento, consciente o subconsciente... Cada experiencia proyectual se acumula para formar parte de la próxima solución. A mí me gusta mucho el modelo del arte para explicar el proyecto de arquitectura. He visto algunos documentales sobre Picasso donde la génesis de la obra se produce como un trazo que no contiene una idea previamente definida, sino que actúa como detonador de la acción. En mi caso esto se produce a menudo con un dibujo; quizá en otros arquitectos se produzca de otra manera, en otro medio, con una imagen, con una narración... En cualquier caso, no se puede imaginar sin instrumentos de soporte. Pero esta imaginación como reacción inmediata está siempre cargada de experiencias anteriores, de memoria, etc.

ÁLVARO SIZA VIEIRA

LA «VIDA ACTIVA» DEL ARQUITECTO

Con la expresión *vita activa* me propongo designar tres actividades fundamentales: labor, trabajo y acción. Son fundamentales porque cada una corresponde a una de las condiciones básicas bajo las que se ha dado al hombre la vida en la tierra.

Labor es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida. La condición humana de la labor es la misma vida.

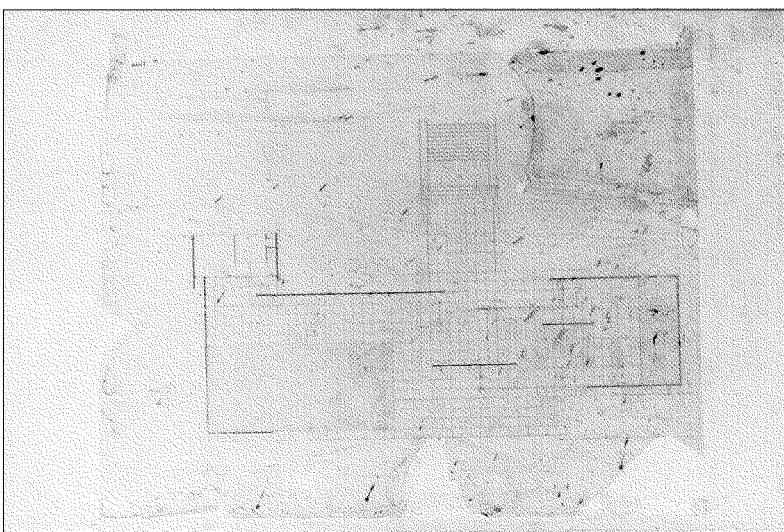
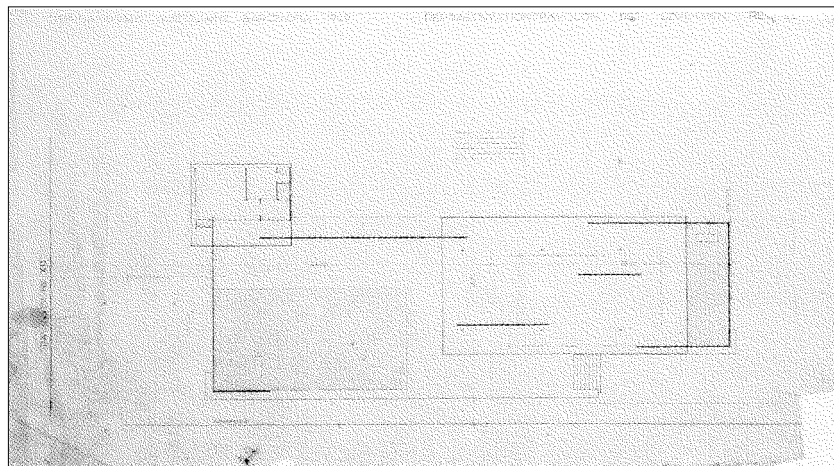
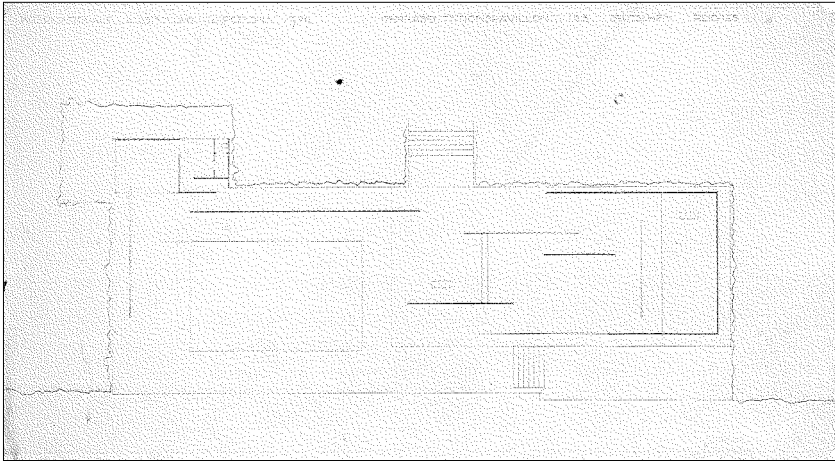
Trabajo es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo. El trabajo proporciona un «artificial» mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales. Dentro de sus límites se alberga cada una de las vidas individuales, mientras que este mundo sobrevive y trasciende a todas ellas. La condición humana del trabajo es la mundanidad.

La acción, única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo. [...] La pluralidad es la condición de la acción humana debido a que todos somos lo mismo, es decir, humanos, y por tanto nadie es igual a cualquier otro que haya vivido, viva o vivirá.¹

En la «vida activa» del arquitecto —siguiendo a Hannah Arendt— podemos considerar que se dan tres actividades fundamentales: *labor*, *trabajo* y *acción*. Las cuales son fundamentales porque cada una corresponde a las condiciones básicas bajo las que se realiza el arquitecto como tal. Y podemos considerar también, que es el dibujo parte constitutiva de todas y cada una de dichas actividades propias del arquitecto.

La formación es el comienzo de la «vida activa» del arquitecto, en la cual se forja a sí mismo por mimesis del obrar arquitectónico. Mimesis, en el sentido aristotélico, de las acciones arquitectónicas que interioriza y a las que procura dar su personal expresión. Y mimesis también de sus propias acciones. La labor es la actividad correspondiente al proceso de formación continua que está ligada a las necesidades vitales de la constitución del arquitecto. Por esta razón, ese proceso se inicia y se acaba con la «vida acti-

¹HANNAH ARENDT: *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993; pp. 21-22.



MIES VAN DER ROHE:
Pabellón de Alemania
en la Exposición
Universal de Barcelona
de 1929; fases sucesivas
de la configuración
de la planta.

va» del arquitecto, es consustancial a ella. La condición de la labor es la vida misma del arquitecto en cuanto que tal.

En esta actividad primera, iniciática, el dibujo es fundamental, en primer lugar por su valor documental, pues la comunicación de las acciones y teorías arquitectónicas es gráfica en gran medida. El acceso al amplio mundo de la arquitectura sería imposible de forma directa, visitando cada obra, entre otras cosas porque muchas ya no existen; pero es que además habría que realizar un estudio de cada una, que sería gráfico, y sacar conclusiones para relacionarlas con otras: habría, en fin, que realizar una historia completa de la obras de arquitectura, de los proyectos, y de las teorías, un conjunto ingente de operaciones que, no sólo están hechas, sino que es imposible llevar a cabo por una sola persona y mucho menos neófito. El acceso pues al mundo de la arquitectura pasa necesariamente por las publicaciones gráficas de todo tipo: textos, fotografías y, sobre todo, dibujos, de los propios arquitectos, de análisis e interpretación, de presentación, etc., en soportes varios, además del papel, como los audiovisuales, la infografía, etc.

Pero más importante aún que el acceso a esa información es el papel del dibujo para apropiarse de ella e interiorizarla, y de forma ineludible, para exteriorizar el resultado de ese proceso. El dibujo es el lenguaje de la necesaria formación del arquitecto tanto en el ámbito académico como en el individual. Pues la actividad gráfica es esa labor en la que se forja el arquitecto, la que le da carácter, «es algo así como un nuevo *êthos* que, más que justificar hechos, tiende a promover, y educar, sus intenciones».²

Te he colocado en el centro del mundo para que puedas explorar de la mejor manera posible tu entorno y veas lo que existe. No te he creado ni como un ser celestial ni como uno terrenal... para que puedas formarte y ser tú mismo.³

El trabajo es la actividad del arquitecto correspondiente al oficio, a la especialización profesional mediante la cual construye objetos que le trascienden, que son más duraderos que su ciclo vital. El trabajo siempre requiere algún material sobre el que actuar y siempre se refiere a otros trabajos que le sirven de modelo. Esta actividad se pone en marcha con ocasión de una situación y acaba al concluir tal fin. Es la organización de los recursos instrumentales aprendidos para un cometido, el de las condiciones

² EMILIO LEDÓ: *Memoria de la ética*, Taurus, Madrid, 1994; p. 15.

³ GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA: *Oratio de hominis dignitate*. (Citado por: Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1990 [2ª ed.]; p. 29.)

de la situación dada. Sus producciones son de uso y utilidad públicas, por eso su condición principal es la mundaneidad.

El dibujo en el trabajo profesional del arquitecto es fundamental, pues es una actividad básicamente de rigor conceptual e instrumental, tanto en la elección del modelo como en su desarrollo y adecuación, que necesita de la flexibilidad del dibujo para poder experimentar, anticipadamente, todas y cada una de las condiciones de la situación, y también para la comunicación precisa con otros colaboradores. El dibujo en esta faceta de la actividad del arquitecto tiene principalmente un uso cognitivo, de dominio de las posibilidades y las restricciones del código para mejor operar con él. El producto final del trabajo profesional, bajo el absoluto control del arquitecto, es el proyecto, como documento gráfico que debe contener una descripción precisa y normalizada de todas sus decisiones, de tal manera que permita su lectura sin ningún tipo de ambigüedad en la interpretación. Unas veces este documento será el proyecto mismo, y otras lo que se conoce como proyecto de ejecución.

A fuerza de universo de medios, la técnica puede tanto debilitar como aumentar el poder del hombre. En la etapa actual el hombre es quizá más importante que nunca frente a su propio aparato.⁴

Por último, la actividad más importante del quehacer del arquitecto es la acción arquitectónica, esa capacidad de ser libre para iniciar algo nuevo. Capacidad que no es la mera elección sino el trascender lo dado y dar luz a un hecho arquitectónico nuevo y significativo. El condicionante de la acción arquitectónica es la pluralidad de los arquitectos, que se fundamenta en tres rasgos básicos: primero, la aceptación de la intersubjetividad como necesaria para que se desarrolle la subjetividad del arquitecto; segundo, la naturaleza simbólica de las relaciones arquitectónicas mediante un lenguaje propio y común; y tercero, el propósito y compromiso de empezar algo nuevo, de mantener viva la arquitectura. Los dos primeros rasgos responden a la socialización, a la libre comunicación de proyectos en un espacio público donde todos somos lo mismo, es decir arquitectos, y por tanto ninguno es igual a cualquier otro. Mas el tercer rasgo es el de mayor trascendencia: es la intención de utilizar esa capacidad de actuar libremente para añadir algo nuevo a lo ya hecho, pero no para distanciarse y brillar en solitario, sino para participar en la renovación del sedimento común de las acciones arquitectónicas.

⁴ HERBERT MARCUSE: *El hombre unidimensional*. (Citado por: Jürgen Habermas, *Ciencia y técnica como «ideología»*, Tecnos, Madrid, 1992 [2ª ed.]; p. 64.)

Si en las actividades de formación y especialización del arquitecto, en la labor y el trabajo, la función del dibujo es indiscutible, en la acción arquitectónica, más que una función, el dibujo tiene un sentido plenamente constitutivo. Pues si lo más significativo de toda acción es iniciar algo nuevo, precisamente, en la acción arquitectónica ese inicio se realiza con el dibujo de concepción. El dibujo es la acción del arquitecto mediante la cual desvela la figura de la arquitectura nueva, la expresión simbólica de sus intenciones que constituyen una realidad arquitectónica anticipada. Y es también mediante el dibujo como se configura esa realidad arquitectónica en un discurso articulado, en proyecto; que, al hacerse público, trasciende al propio arquitecto, «cuando es leído por unos ojos que proyectan, sobre él, el complicado mundo de los procesos mentales que convierten a la escritura en lenguaje y, a lo dicho en *logos*, en comunicación y sentido».⁵

El artista inventa, es decir, crea formas completas de edificios separadamente de toda materia; sólo después viene el hecho de la ejecución, que puede ser fiel o no al proyecto, puede acercársele más o menos, pero no se identifica jamás con él, de la misma manera que un hombre o un objeto no se identifica jamás con esa «idea» en la teoría platónica. «Diseño», entonces, es igual a «invención» e igual a «creación» (en el sentido de cosa natural), e igual a «teoría», puesto que la «invención» es siempre descubrimiento (en el sentido etimológico latino, *invenire* quiere decir descubrir), pero descubrimiento de una ley más allá de las apariencias.⁶

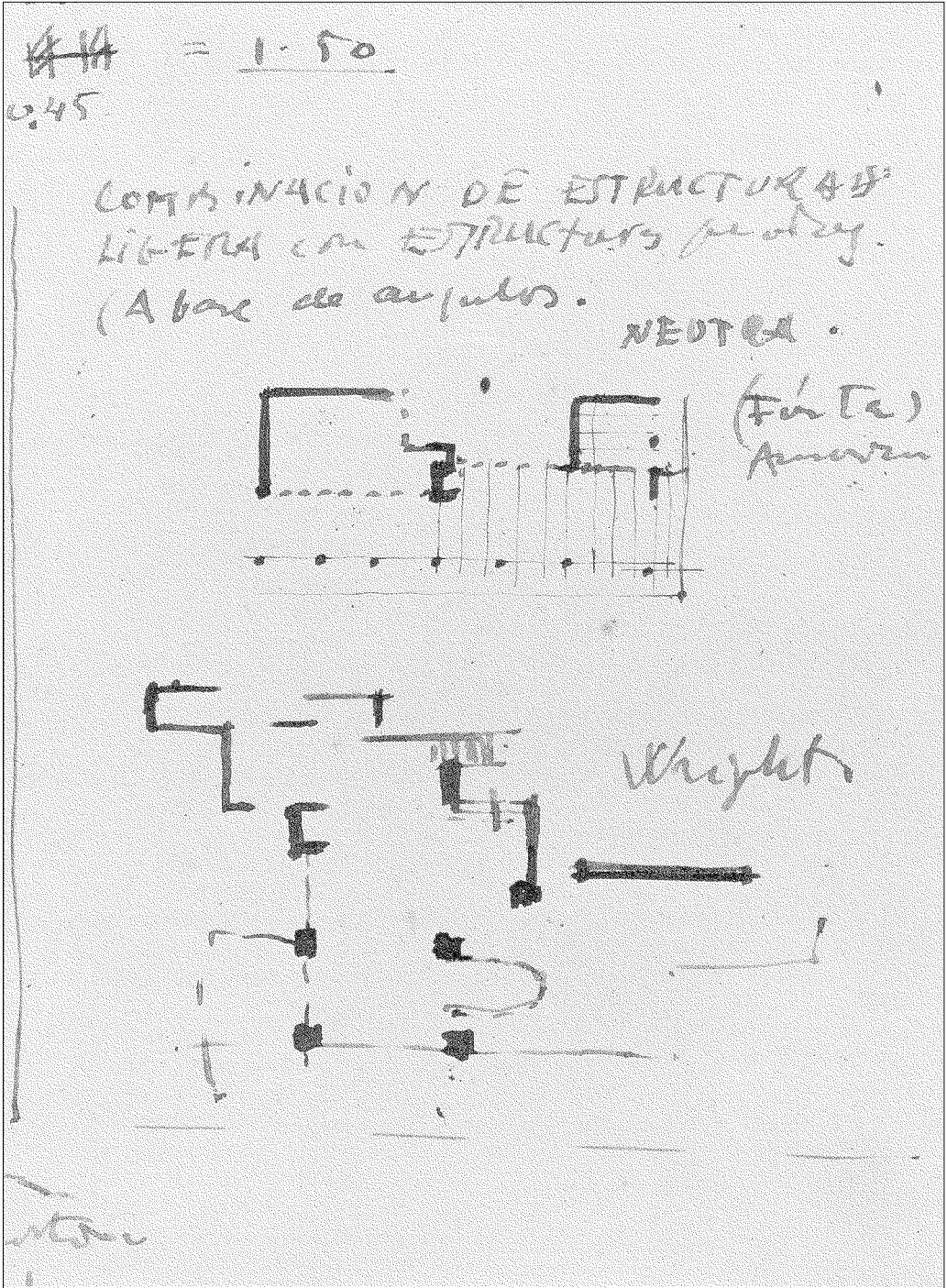
Si a la labor la dirige la necesidad del arquitecto para hacerse a sí mismo, y si al trabajo lo guía la utilidad para la competencia profesional, a la acción no le obliga nada, ni en lo interno ni en lo externo, sino sólo el impulso que siente el propio arquitecto de hacer algo nuevo. Impulso que no debe ser ni arbitrario, ni intuitivo, ni solitario; sino intención depurada y motivada subjetivamente y comprometida intersubjetivamente. Es la capacidad más importante del arquitecto, de la que cabe pues esperar lo inesperado, lo nuevo, la invención arquitectónica, pero también lo absurdo, lo interesado y, a veces, lo mezquino.

Pero hay que tener en cuenta también que entre la «invención artística» y la «imaginación fantástica» hay una gran diferencia. Si imagino un animal fantástico no realizo una *invención*, sino que cumplo un acto arbitrario; en cambio, la *invención* está siempre dentro del límite de lo posible.⁷

⁵ EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992 (2ª ed.); p. 45.

⁶ GIULIO CARLO ARGAN: *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1966; pp. 25-26.

⁷ *Ibidem*, p. 25.



JOSEP M. SOSTRES: Estudio sobre trabajos de Neutra y Wright.

Cada una de las tres actividades propias del quehacer del arquitecto se orientan, también, por un interés de conocimiento diferente, interés que según Habermas⁸ puede ser: *práctico*, el de la actividad de las ciencias histórico-hermenéuticas; *técnico*, el del ejercicio de las ciencias empírico-analíticas; y *emancipatorio*, el propio de las ciencias orientadas a la crítica.

La actividad como labor se guía por el interés «práctico» del conocimiento, que dirige al arquitecto hacia las acciones y las teorías transmitidas por la tradición, para dar cumplimiento a sus necesidades de formación e información. Y es aquí donde el dibujo despliega todo su poder de provisión de saber, tanto para presentar el sentido del mundo arquitectónico transmitido, como para la apropiación e interpretación del mismo. Todo ello le permitirá comprender y expresar al arquitecto su particular percepción del mundo arquitectónico: construir el horizonte de su mundo y su lenguaje.

El mundo del sentido transmitido se abre al intérprete sólo en la medida en que se aclara a la vez el propio mundo de éste. El que comprende mantiene una comunicación entre los dos mundos; capta el contenido objetivo de lo transmitido por la tradición y a la vez aplica la tradición a sí mismo y a su situación.⁹

El interés «técnico» del conocimiento dirige las operaciones gráficas, mediante un método hipotético-deductivo, hacia el análisis de las condiciones de la situación concreta, del que se desprende la elección de un modelo y el desarrollo de su adecuación, tomando como referencia otros procesos similares. Es una actividad gráfica de rigor empírico-analítico, en la que el dominio instrumental y conceptual organiza la experiencia para lograr el mayor rendimiento y fiabilidad en las propuestas profesionales.

Por último, el interés «emancipatorio» es el que orienta el conocimiento hacia una actividad crítica de las normas y los valores dominantes, que suelen ser representaciones anquilosadas de expresiones —válidas e innovadoras en otro momento— que se repiten por inercia. Este interés es el mejor aliado de la acción gráfica arquitectónica que, como autorreflexión dialéctica con la tradición instituida, expresa simbólicamente el sentido de lo oculto, presenta lo nuevo para el consenso intersubjetivo.

La unidad de conocimiento e interés se acredita en una dialéctica que reconstruye lo suprimido rastreando las huellas históricas del diálogo suprimido.¹⁰

⁸ JÜRGEN HABERMAS: «Conocimiento e interés», en *Ciencia y técnica como «ideología»*, Tecnos, Madrid, 1992 (2ª ed.); p. 168.

⁹ *Ibidem*, p. 171.

¹⁰ *Ibidem*, p. 178.

En el lenguaje cotidiano se confunden y se usan indistintamente los términos de trabajo y labor. Aunque labor es más apropiado para designar actividades del campo, de la vivienda o de los negocios propios, en los que la producción de tal actividad revierte directamente en el consumo particular, y no tiene proyección pública, sino que su cometido es retroalimentar el ciclo vital individual. Y por trabajos entendemos, en general, los de la industria y todo tipo de actividades asalariadas, de proyección pública, en cuanto que sus productos o servicios son de utilidad general y no para solventar directamente las necesidades del ámbito particular del trabajador.

Kenneth Frampton —en el artículo «Labor, Trabajo y Arquitectura»¹¹ para el que toma como referencia el estudio de Arendt— se pregunta por cuál es el papel del arquitecto en la sociedad actual, ya que «el *homo faber* que “realiza y literalmente trabaja sobre” su material debe ser distinguido del *animal laborans* que “labora y se funde con su producto”». ¹² Pues considere que, en siglos anteriores y en sociedades más primitivas que la nuestra, está claro que por labor se entiende la construcción anónima de la vivienda para uso particular, y como trabajo aquellos edificios y espacios ciudadanos de proyección pública y solidez duradera, cuya realización se encarga a un grupo de profesionales, el arquitecto entre ellos. Y que así nos lo ha enseñado la historia de la arquitectura occidental, que nos presenta las obras maestras como «los “trabajos” de arquitectura en contraposición a esas estructuras anónimas que han surgido siempre a partir del proceso sin fin de la “labor” biológica de la educación histórica». ¹³

Dado que en la actualidad no se construyen con pretensión duradera ni las arquitecturas públicas ni las privadas, y que además ese afán de renovación destruye incluso las obras heredadas, la actividad del arquitecto se asemejaría más a la labor, cuya característica principal es la de producir bienes de consumo. Pero, por otra parte, la actividad del arquitecto es trabajo en cuanto que produce objetos acabados por encargo, para otros usuarios. Éstos y otros muchos aspectos hacen pensar que, quizás, la diferencia nunca estuvo del todo clara, fuera de los manuales de historia de la arquitectura, y que la complejidad de la actividad del arquitecto debería entenderse como auténtica acción arquitectónica, dejando la labor y el trabajo como dos extremos del ancho trecho—formación-oficio, privado-público, efímero-permanente, etc.— en el que se mueve la actividad arquitectónica.

¹¹ KENNETH FRAMPTON: «Labor, Trabajo y Arquitectura». (En C. Jencks & G. Baird, eds.: *El significado en Arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1975.)

¹² *Ibidem*, p. 168.

¹³ *Ibidem*, p. 169.

Este análisis, demasiado convincente y en cierto modo deprimente, de nuestras actuales circunstancias, sostiene que el *homo faber*, en su capacidad más elevada, sólo puede actuar hoy de una forma discreta y diferencial; mediante un acto de reificación que sea capaz de ser completo y verificado únicamente por la sociedad bajo unas condiciones culturales adecuadas. Esto a su vez implica que sobre el arquitecto recae ahora la responsabilidad de determinar del modo más preciso posible las condiciones bajo las cuales se le pide que actúe. Si se acepta esta implicación, el papel actual del arquitecto en relación con la sociedad se convierte en problemático. El arquitecto que reconoce este compromiso se encuentra inmediatamente obligado a reformular su imagen operativa como funcionario dentro de la sociedad. Una reformulación así trae consigo necesariamente una tentativa de resistemización completa de la significación cultural de toda la gama de posibilidades de construir.¹⁴

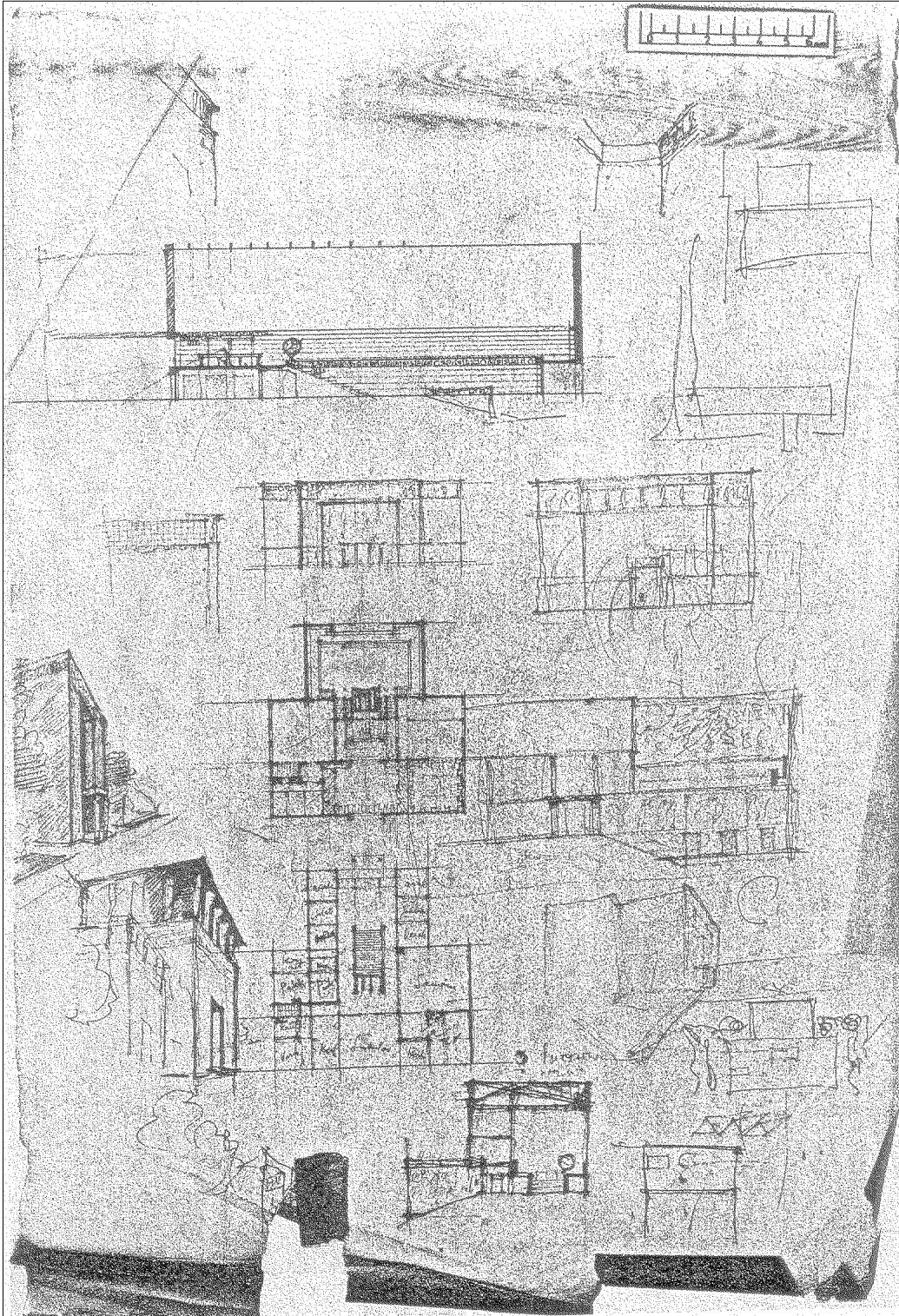
Sin embargo, para Hannah Arendt, en una «humanidad socializada» por completo, esta diferencia entre labor y trabajo desaparecería a favor de la labor. «El resultado es que lo comprado y vendido en el mercado del trabajo no es habilidad individual, sino “poder de la labor”, del que todo ser humano posee aproximadamente el mismo.»¹⁵ Y apunta también que otra distinción muy habitual, la de trabajo intelectual y manual, la de trabajar con la «cabeza» o con la «mano», no es una diferencia radical, pues no hay ninguna actividad por muy intelectual que sea que no se materialice en algo, aunque ese algo nunca sea un objeto por sí mismo. «Siempre que el trabajador intelectual desea manifestar sus pensamientos, ha de usar las manos y adquirir habilidad manual como cualquier otro trabajador.»¹⁶ Y a la contra, no hay ningún trabajo manual que se lleve a cabo sin pensar. Nunca se ha conseguido que el humano deje de pensar, ni siquiera en ciertos intentos alienantes, que exigieran del trabajador una actividad casi automática.

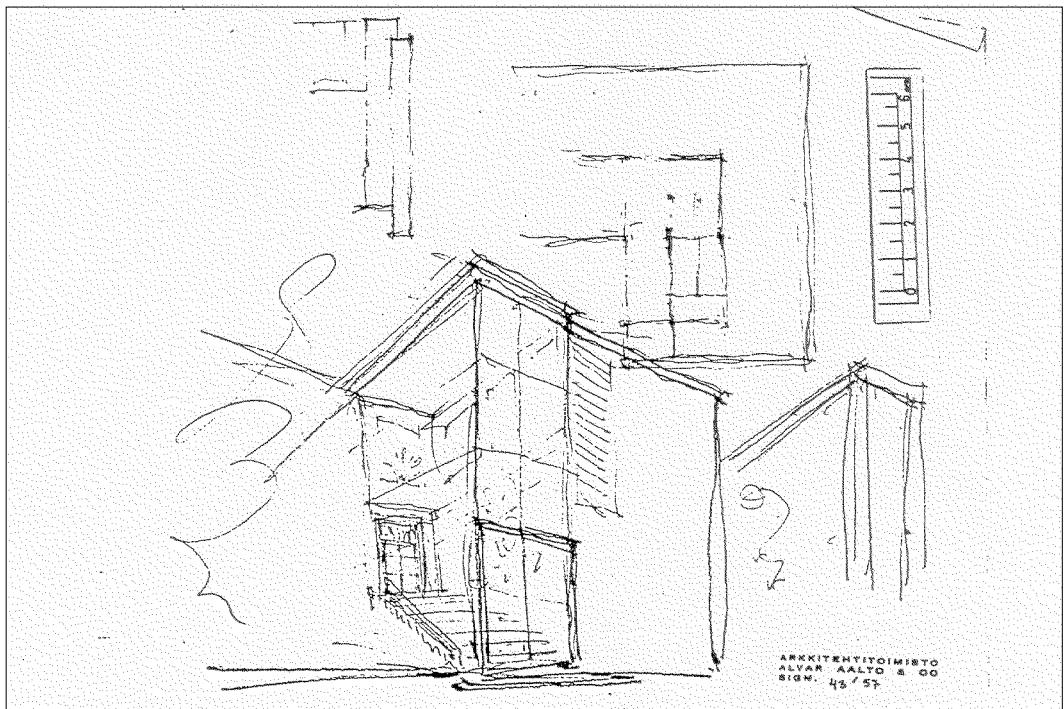
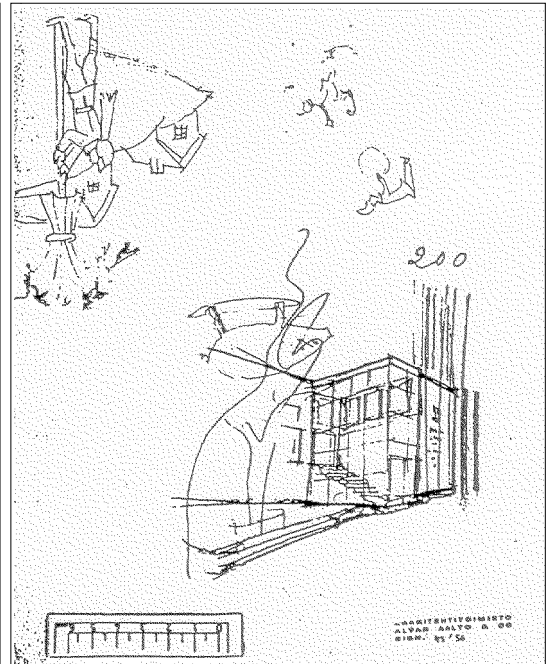
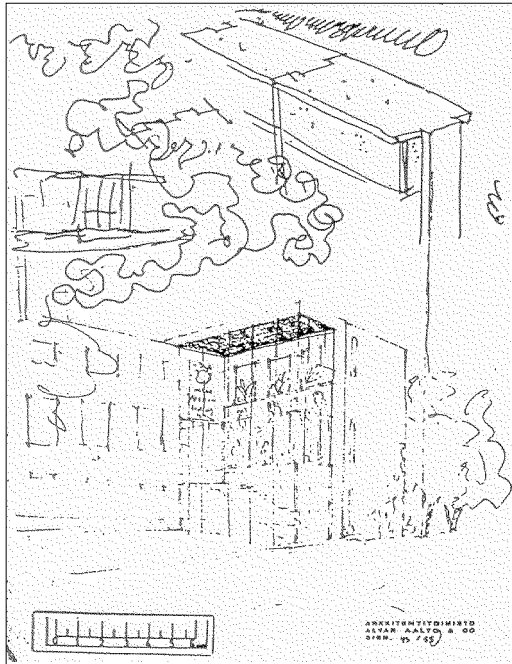
El quehacer del arquitecto es un ejemplo claro de trabajo intelectual que se materializa al dibujar. Pero la habilidad manual de dibujar no es únicamente la posibilidad de exteriorización del pensamiento, sino que es un proceso del propio pensar. El arquitecto piensa dibujando y dibuja pensando, y esto tanto cuando interpreta, representa o expresa arquitectura.

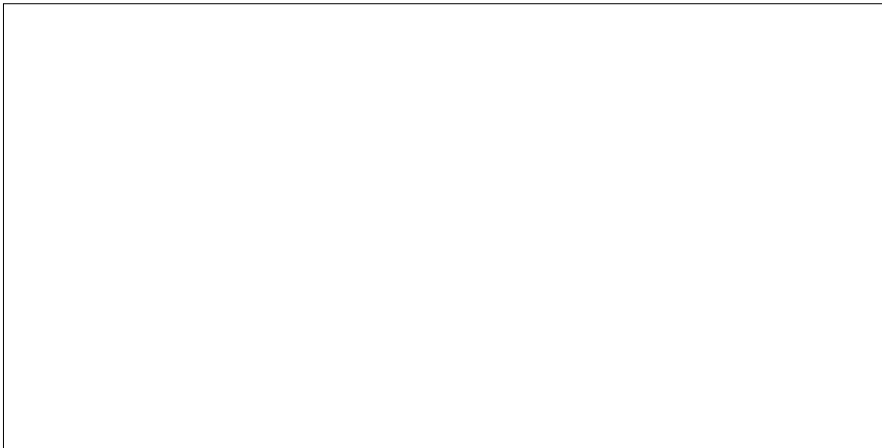
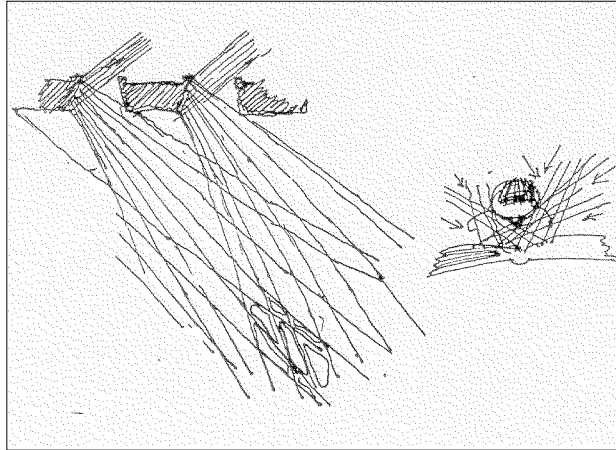
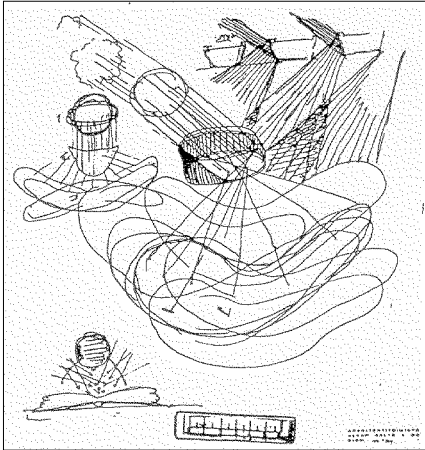
¹⁴ KENNETH FRAMPTON: «Labor, Trabajo y Arquitectura», op. cit.; p. 169.

¹⁵ HANNAH ARENDT: *La condición humana*, op. cit.; p. 104.

¹⁶ *Ibidem*, p. 105.







ALVAR AALTO: Biblioteca de Viipuri (Finlandia); selección de dibujos realizados entre 1927 y 1933.

EL DIBUJO EN LA LABOR Y EL TRABAJO DEL ARQUITECTO

La Archîtectura es *una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos, por el juicio de la qual pasan las obras de las otras artes. Es práctica y teórica. La práctica es una continua y expedita frequentacion del uso, executada con las manos, sobre la materia correspondiente á lo que se desea formar. La teórica es la que sabe explicar y demostrar con la sutileza y leyes de la proporcion, las obras executadas. Asi, los Archîtectos que sin letras solo procuraron ser prácticos y diestros de manos, no pudieron con sus obras conseguir crédito alguno. Los que se fiaron del solo raciocinio y letras, siguieron una sombra de la cosa, nó la cosa misma. Pero los que se instruyeron en ambas, como prevenidos de todas armas, consiguieron brevemente y con aplauso lo que se propusieron.*¹⁷

El ámbito de actividad del arquitecto actual se limita cada vez más al campo proyectual. Por ello, su práctica sobre la materia que desea formar, esa que ejecuta con las manos, es una práctica básicamente gráfica, y la teoría, que sabe explicar y demostrar las obras, se contruye gráficamente también en gran medida. Pero ni la práctica ni la teoría son suficientes: hay que instruirse en ambas, para así, prevenidos con todas las armas, empezar algo nuevo, proyectar, realizar una acción arquitectónica.

La teoría se elabora, se conforma poco a poco mediante una actividad individual, meditativa, de percepción y transformación de la realidad arquitectónica. Es la formación de un mundo y un lenguaje propios, labor que no tiene fin, pues es la forja continua del arquitecto, que nunca será un objeto y mucho menos acabado.

La práctica se aprende, es la actividad racional e instrumental que se alcanza por el análisis de otras prácticas, y que cuando se domina da seguridad por su carácter de disciplina objetiva. Es el trabajo profesional, el oficio riguroso que permite realizar una obra arquitectónica concreta para una situación dada, según criterios compartidos y de eficacia reconocida, que se avalan en la práctica común.

La acción se emprende, es la invención arquitectónica, que sólo puede darse cuando el arquitecto ha constituido su propio mundo y lenguaje, su subjetividad, y a la vez está socializado, conoce las normas y valores del

¹⁷ MARCO VITRUVIO: «De Archîtectura». (En Joseph Ortíz y Sanz: *Los Diez Libros de Archîtectura*, Madrid, 1787 [edición facsímil de Alta Fulla, Barcelona, 1987; pp. 2-3].)

mundo y lenguaje objetivos. Pues una actividad es realmente una acción arquitectónica cuando trasciende lo dado y comienza algo nuevo, dentro del ámbito intersubjetivo.

Cualquier alejamiento de formas primarias consideradas como generadores no significa una vuelta al historicismo y al eclecticismo. En lugar de esto, se intenta jugar con los fragmentos de una realidad dada, al mismo tiempo que con la estructura racional de los conceptos abstractos, y a la vez constantemente se pone en tela de juicio la naturaleza de los signos arquitectónicos. Aquellos fragmentos de realidad (como por ejemplo, los obtenidos a través del objetivo de un fotógrafo), introducen inevitablemente referencias ideológicas y culturales. Pero lejos de constituir doctas alusiones al pasado, estos fragmentos deben considerarse simplemente como una parte del material de la arquitectura —como neutros, objetivos e indiferentes.¹⁸

La formación del arquitecto es un proceso continuo e individual, que generalmente, en sus inicios, está auxiliada por la enseñanza académica, pero que es, en sí, una labor de reflexión propia. Pues el mundo del sentido transmitido sólo se abre al arquitecto cuando aclara algo de su propio mundo, cuando tiene incidencia en él. Los aspectos significantes y las representaciones convencionales por sí mismos carecen de sentido, están vacíos, es necesario imbricarlos con las necesidades propias, aplicarlos y transformarlos, esto es, darles significación y carácter, interpretarlos. Comprender el sentido de las acciones que constituyen el mundo de la arquitectura es un quehacer meditativo, que suele llevarse a cabo dibujando, abriendo el camino a la realidad profunda, no observable, de las obras arquitectónicas.

No obstante, nos preguntamos, ¿qué significa formar los sentidos y formar la inteligencia? Formar no es hacer. La formación está estrechamente vinculada a la representación de aquello para lo que algo se forma, de tal modo que ahora es así y sólo así. La formación no significa, por lo tanto, desarrollar ciertas capacidades como habilidades. La capacidad de apretar el botón correcto en el momento adecuado, y de este modo adecuarse al servicio de un proceso de producción, es ciertamente una habilidad y una capacidad que debe ser costosamente aprendida y debe ser dominada perfectamente. Cuando se trata de formación, no se trata de esta posibilidad de formar destrezas, sino que se trata de que uno sea de tal forma que se pueda servir con sentido de las propias capacidades. La formación no es, por lo tanto, intercambiable con el aprendizaje de destrezas.¹⁹

¹⁸ BERNARD TSCHUMI, «Índice Ilustrado. Temas de las citas de Manhattan», *Obradoiro* n° 8, COAG, Santiago de Compostela, 1983; p. 23.

¹⁹ HANS-GEORG GADAMER: *Elogio de la teoría*, Península, Barcelona, 1993; pp. 128-129.

La formación no es una recepción pasiva de representaciones que se repiten e imitan, sino que ha de ser activa, de ver y aprehender el mundo. Siempre hay que completar los estímulos que recibimos, configurar nuestra propia imagen de lo que percibimos, y esa configuración dependerá únicamente de nuestra actitud, de que simplemente tratemos de encajar piezas lógicas o de que consigamos ensamblar destellos fugaces de sentido: tal es la diferencia fundamental entre aprendizaje y formación.

Y en este proceso que comunica los dos mundos, el general y el individual, el dibujo es nuestro aliado, no sólo como habilidad para analizar y representar las obras, sino como elemento básico para extraer ese sentido expresado que explica su estructura interna y nos lleva a comprender. Pero comprender significa que nos hemos hecho preguntas para explicarnos algo, y ese algo debe ser de nuestro interés, pues ese hacerse preguntas y buscar las respuestas no es un ejercicio deportivo para mantener ágil el pensamiento y la mano, es construir la propia subjetividad, y por eso no son preguntas sin más, sino aquellas que aclaran el propio mundo.

[...] nuestra tarea es imprimir en nuestra alma esta tierra provisional y perecedera de modo tan doloroso y apasionado que su esencia vuelva a surgir en nosotros «invisible». *Nosotros somos las abejas de lo invisible. Libamos incesantemente la miel de lo visible, para acumularlo en la gran colmena de oro de lo Invisible.*²⁰

En esa actividad sin fin que es la formación, el arquitecto al dibujar, y por supuesto al pensar, se sitúa en el horizonte entre el mundo de la tradición y el mundo propio; de aquél extrae la materia que necesita para éste, pero esa materia está en bruto, tiene que descomponerla, transformarla y elaborarla a la medida de sus necesidades. En todo ello el dibujo tiene al menos tres papeles importantes: el de la transmisión, el de la pregunta y el de la manifestación y comunicación; que se corresponden con tres modalidades gráficas: el dibujo de representación que se acredita a sí mismo en la tradición, el dibujo de interpretación que se cuestiona y se explica a sí mismo en el límite de ambos mundos y el dibujo de expresión que es el primero y el último para la comprensión y el discurso subjetivos.

El arquitecto como todo humano se hace a sí mismo, es responsabilidad suya si se deja llevar por la costumbre o si se da carácter, si construye su propio *ethos*. «El *êthos* no es sólo cauce por donde fluyen los individuos y por donde más fácilmente se armonizan sus contradicciones, sino que en

²⁰ R. M. RILKE: «Cartas desde Muzot», 1925. (En Martin Heidegger: *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995; p. 279.)

esa lucha, que cada ser se ve obligado a llevar para incorporarse a lo colectivo, se configura una nueva forma, histórica ya, de individualidad.»²¹

Qué otro camino nos queda sino llevar con nosotros todas las imágenes de la ciudad —la arquitectura construida, las formas y los materiales, el olor del asfalto, de los tubos de escape y la lluvia— y proceder a partir de estas imágenes como realidad y punto de partida, creando nuestra arquitectura por medio de analogías usadas como mecanismos de representación. El tratamiento de estas analogías, desmontándolas y renovándolas dentro de una realidad arquitectónica, constituye un tema de nuestra arquitectura.²²

Pues, aunque el acceso a cierta información no siempre es posible, o no lo es en la misma medida para unos que para otros, en este campo como en todos, la intensidad en el mirar, ver y aprehender, sí que depende del interés particular. La imaginación se nutre de fragmentos de la memoria, y ésta en su labor de caza constante está motivada por aquélla, ambas son interactivas: la imaginación hace selectiva a la memoria, y la memoria por su lado utiliza las imágenes activas para capturar otras, que luego preserva del olvido. Y el dibujo se alía a las dos: por un lado, proporciona representaciones para la reserva de la memoria, y por otro, interpela a la imaginación para que entresaque y disponga lo más significativo para la ocasión. Que la mano trace, bosqueje, abra a su vez nuevas significaciones, que se cotejarán, y en su caso se guardarán también.

Gilles Deleuze, aunque con referencia a la imagen-movimiento del cine, nos dice que «hay imágenes-acción, imágenes-percepción, imágenes-afección y muchas otras».²³ La imagen movimiento en absoluto es patrimonio del cine: Bergson²⁴ ya la definió de esta manera sin conocer el cine, y es que, además, es muy apropiada para el dibujo del arquitecto, pues al dibujar se ponen imágenes en acción, se provoca a la imaginación; a la vez se trazan imágenes-percepción, se interpretan imágenes, se figuran, se juzgan, y también, se inclina, se decanta nuestro afecto por algunas de ellas, se selecciona. Dibujar y pensar (percibir) son actividades dialécticas y complementarias del mismo quehacer del arquitecto.

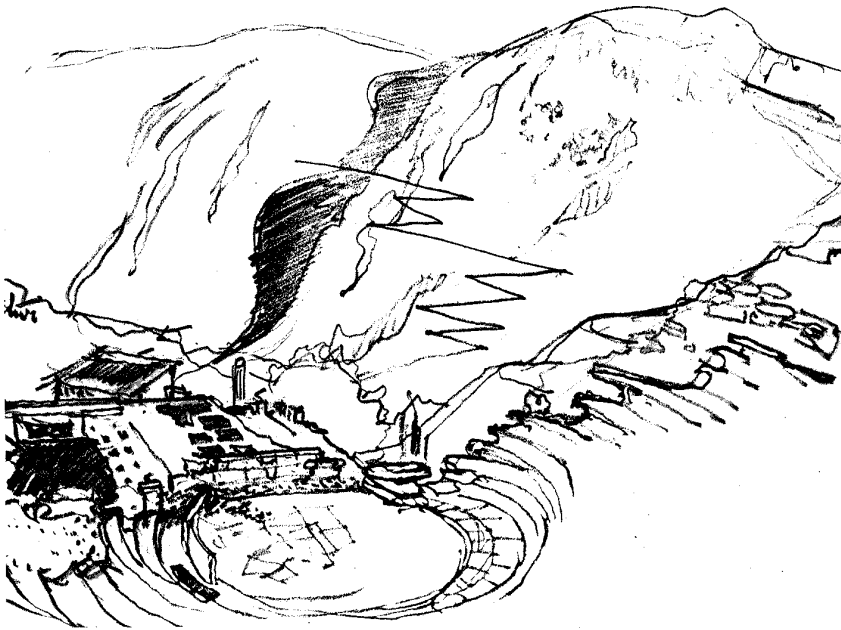
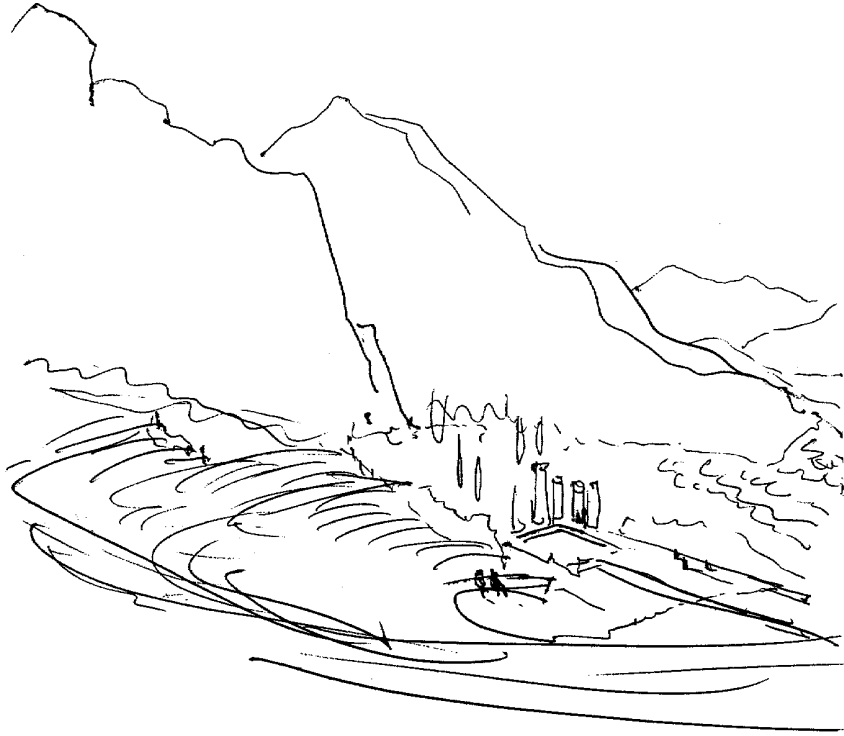
Las trazas que constituyen el proyecto arquitectónico tienen una intensidad tal que requieren un código que las enhebre y las explique, en conexión con el momento cultural en que aparece el proyecto, cuando se hace

²¹ EMILIO LLEDÓ: *Memoria de la ética*, op. cit.; p. 24.

²² JACQUES HERZOG, en: Luis Rojo, «Ensayos, analogías, metáforas», *Arquitectura* n° 292, COA, Madrid, 1992; p. 33.

²³ GILLES DELEUZE: *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1995; p. 78.

²⁴ *Ibidem*, p. 79.



Apuntes de Delfos (*arriba*, de ÁLVARO SIZA; *abajo*, de ALVAR AALTO).

público. Incluso, en los dibujos de carácter más elusivo, los que no pretenden configurar aún un proyecto acabado, en los bocetos y croquis, el compacto juego interno de significaciones de los rasgos dibujados siempre oculta la complejidad de un código, que los explica y relaciona.

El dominio de las reglas de todo código depende de un proceso de aprendizaje y de una práctica, es el campo del trabajo cognoscitivo en el que la versatilidad de la actividad instrumental se pone al servicio de las teorías sobre conexiones hipotético-deductivas entre condiciones y propuestas. Este ejercicio de análisis racional enseña a deducir hipótesis viables, esto es, a elegir un modelo de validez comprobada en cuanto a su contenido empírico, y a hacer pronósticos fiables, que se materializan en propuestas como resultado de la aplicación de las reglas de la teoría a la situación real. El proceso se desencadena a partir del análisis de las condiciones o datos iniciales que son observables y medibles; se pasa inmediatamente a relacionarlos con otras experiencias de circunstancias similares de las que se capta la estructura descriptible, su representación básica, y se opera mediante reglas experimentadas para la adecuación controlada del modelo.

Por «trabajo» o *acción racional con respecto a fines* entiendo o bien la acción instrumental o bien la elección racional, o una combinación de ambas. La acción instrumental se orienta *por reglas técnicas* que descansan en el saber empírico. Estas reglas implican en cada caso pronósticos sobre sucesos observables, ya sean físicos o sociales; estos pronósticos pueden resultar verdaderos o falsos. El comportamiento de la elección racional se orienta de acuerdo con *estrategias* que descansan en el saber analítico. Implican deducciones de reglas de preferencias (sistemas de valores) y máximas generales; estos enunciados pueden estar bien deducidos o mal deducidos. La acción racional con respecto a fines realiza fines definidos bajo condiciones dadas.²⁵

El código gráfico es un sistema de referencia común, que nos permite entendernos según reglas y convenciones semánticas extraídas de la estructura de otras experiencias del contexto cultural y de las teorías de construcción geométrica. Su aspecto más instrumental se aprende mediante la combinación de conceptos teóricos y práctica manual; la habilidad de la mano para trazar, o la destreza en el empleo de técnicas e instrumentos gráficos, no es suficiente si no se coordina con el dominio de reglas geométricas y las convenciones representativas semánticas. Por otro lado, la capacidad para discernir la oportunidad de un tipo de estrategia, también se aprende, y en primer lugar mediante el análisis de otros trabajos y el

²⁵ JÜRGEN HABERMAS: *Ciencia y técnica como «ideología»*, op. cit.; p. 68.

ejercicio de supuestos diversos en la escuela, y reales en la práctica profesional. «Pero no estamos en absoluto de acuerdo en la oportunidad de partir para esa nueva fundación interdisciplinar de la construcción de un *código lingüístico* capaz de “enseñar” barato un método *simple y seguro* a quien quiera que desee hacer arquitectura.»²⁶

La actividad racional con respecto a fines es la más objetiva de las que realiza el arquitecto, y por eso también es la que mejor se puede sistematizar y la que la enseñanza académica puede proporcionar más directamente. En cambio, tanto la formación de un mundo y de un lenguaje propios, como la implicación en acciones arquitectónicas significativas e intersubjetivas, sólo se puede motivar, alentar, pero nunca programar.

En el caso concreto del dibujo, la enseñanza académica debe suministrar los medios técnicos para cualquier acción instrumental y los criterios de control eficiente de resultados, e igualmente poner a disposición del alumno las reglas prácticas convencionales para el análisis gráfico y la valoración correcta de alternativas. Pero también, la posibilidad de crítica a tales representaciones e interpretaciones para dar paso a la significación y expresión personal en re-presentaciones con sentido, y no sólo potenciar la capacidad para la corrección profesional y el éxito controlado.

En la acción de enseñar no hay más que ayudar a no matar definitivamente ese animal (el proyecto de cada cual).

Y la acción de aprender comienza por aprender a ver, una cosa que no se acaba nunca, cuando no está prohibida; y que permite que cada cual dibuje una casa, o un puente, o el adorno de un pastel, o el próximo modelo de la Ferrari, en tanto que tenga paciencia para escuchar y pensar con los otros. Cosa que también se aprende.²⁷

El aprendizaje del código gráfico da seguridad, dota de un oficio gráfico, de un saber hacer profesional, que nunca puede ser una traba, una limitación para la acción arquitectónica. Pues para trascender lo dado, primero hay que conocerlo, entenderlo y comprenderlo, y ahora sí, ahora puede ser transformado. La innovación arquitectónica, la invención, necesita un lenguaje gráfico que la constituya, que permita al arquitecto explicarse a sí mismo y comprender él su proyecto, para después poder articular y presentar un discurso gráfico capaz de explicar sus intenciones a los demás.

En esta investigación se pretende aclarar el papel del dibujo en la ac-

²⁶ LUDOVICO QUARONI: *Proyectar un edificio en ocho lecciones de arquitectura*, Xerait, Madrid, 1987; p. 9.

²⁷ ÁLVARO SIZA: «Casa Baía». (En Carles Muro, [ed.]: *Escrits*, UPC, Barcelona, 1994; pp. 33-34.)

ción arquitectónica, y siendo consecuente con lo antes dicho, aclarar es comprender para poder explicar esas convicciones a quien quiera escuchar. Pues si ya en las actividades propias del arquitecto, como la labor particular —ese meditar, ese hacerse preguntas para explicarse algo— y el trabajo público —la capacidad de hacer propuestas lógicas y comunicarse con los demás—, el dibujo es fundamental, en donde no sólo es fundamental sino fundamento es en la acción y discurso arquitectónicos.

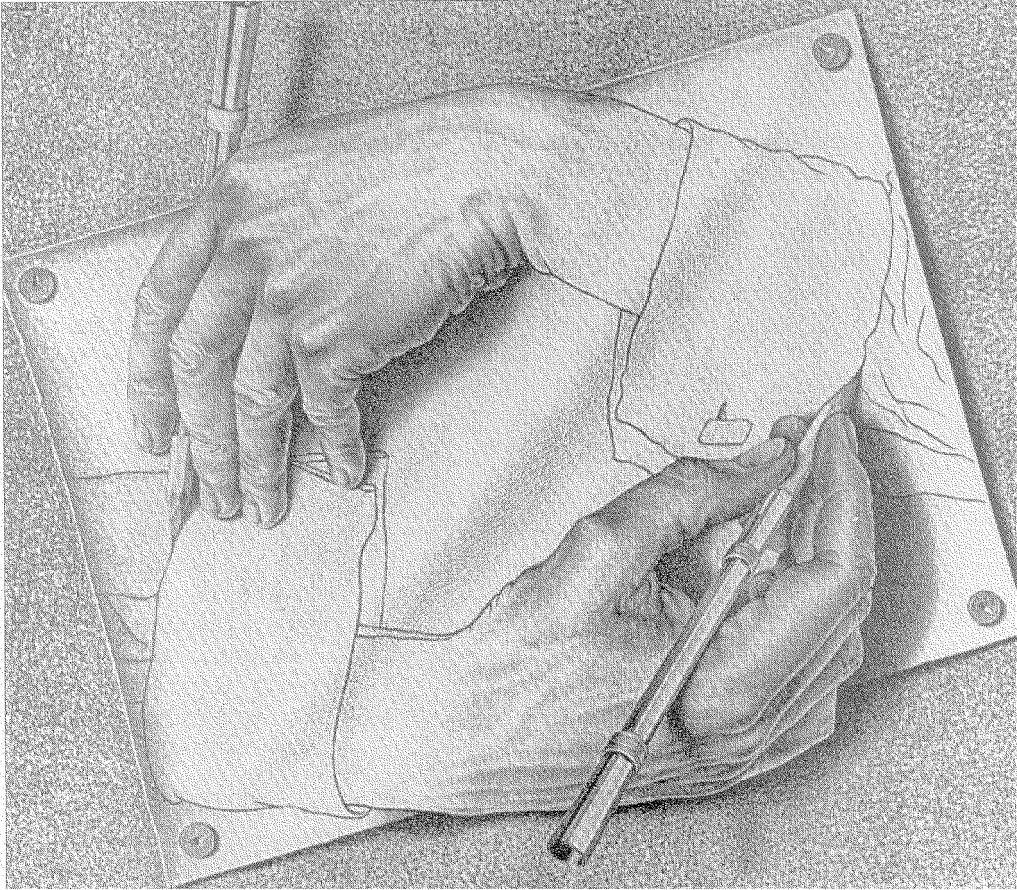
Pues bien, el meollo de esta actividad investigadora se centra en el papel constitutivo del dibujo en la acción arquitectónica, que se desarrolla en la siguiente Parte Segunda. Queda clara la relevancia del papel del dibujo en la formación del arquitecto y en el trabajo profesional, entre otras cosas porque no tendría sentido la acción gráfica arquitectónica sin que el arquitecto posea un lenguaje gráfico propio, que le permita expresar sus intenciones y comunicarse con los demás. Pero dada la limitación de esta investigación, he elegido para la ocasión profundizar más en el discurso gráfico de la acción arquitectónica. Y queda pendiente para una próxima empresa el tratar más a fondo el dibujo como labor y el dibujo como trabajo, que aquí ha sido sólo esbozado.

Pero ocurre que uno, además de lector, es también profesor y escritor. Esto, bien mirado, no deja de ser un problema, porque, aunque son tres actividades complementarias, no obstante hay entre ellas zonas conflictivas y hasta excluyentes. [...] El escritor hace en general buenas migas con el lector, y ambos se burlan a veces del profesor, que es el más viejo y cumplidor de los tres. El profesor, alguna tarde, se acuerda de cuando era sólo lector y no tenía que dar explicaciones a nadie, [...] el lector a veces se pone melancólico y recuerda los tiempos en que leía sólo por el placer de leer. Ahora, cuando quiere darse cuenta, está leyendo también para aprender a escribir y por tener algo que enseñar. [...] Porque leer tiene la ventaja de la cigarra, que permite cantar placenteramente, y la ventaja de la hormiga, que ayuda a acumular un poco de sabiduría para los días hostiles del invierno. Así que placer, sabiduría y un poquito de sufrimiento, que de todo tiene que haber en este mundo.

Bien mirado, y a juzgar por estos atributos, la literatura es algo que se parece extraordinariamente al amor.²⁸

²⁸ LUIS LANDERO: «La inspiración del lector», «Babelia», *El País*, 23/5/1992.

Parte Segunda
EL DISCURSO DE LA ACCIÓN GRÁFICA
ARQUITECTÓNICA



Capítulo I

LA ACCIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA

Tiene, como las demas artes, principalmente la Archîectura, aquellas dos cosas de *significado* y *significante*. *Significado* es la cosa propuesta á tratarse. *Significante* es la demostracion de la cosa con razones científicas. Por lo qué, parece debe estar exercitado en ambas, el que quiera llamarse Archîecto.

VITRUVIO, *De Archîectura*

PLANTEAMIENTOS PRIMEROS DE LA ACCIÓN DE DIBUJAR

Hay que reconocer que las circunstancias han cambiado o se están clarificando lo suficiente como para que se replantee el rol del dibujo en el proceso de diseño. Hay tres aspectos de este rol, que hay que considerar válidos todavía. El primero es su carácter autodidacta: el dibujo sigue siendo el instrumento más efectivo para la investigación y la comprobación en el proceso creativo del proyecto. El segundo es su capacidad de comunicación a través de un proceso de codificación suficientemente generalizado, capacidad que hasta ahora no ha sido superada por ningún otro instrumento. El tercero es su utilización retórica en el subrayado intencionado de aquella comunicación, no a efectos productivos directos, sino de transmisión anticipadora de unos resultados.¹

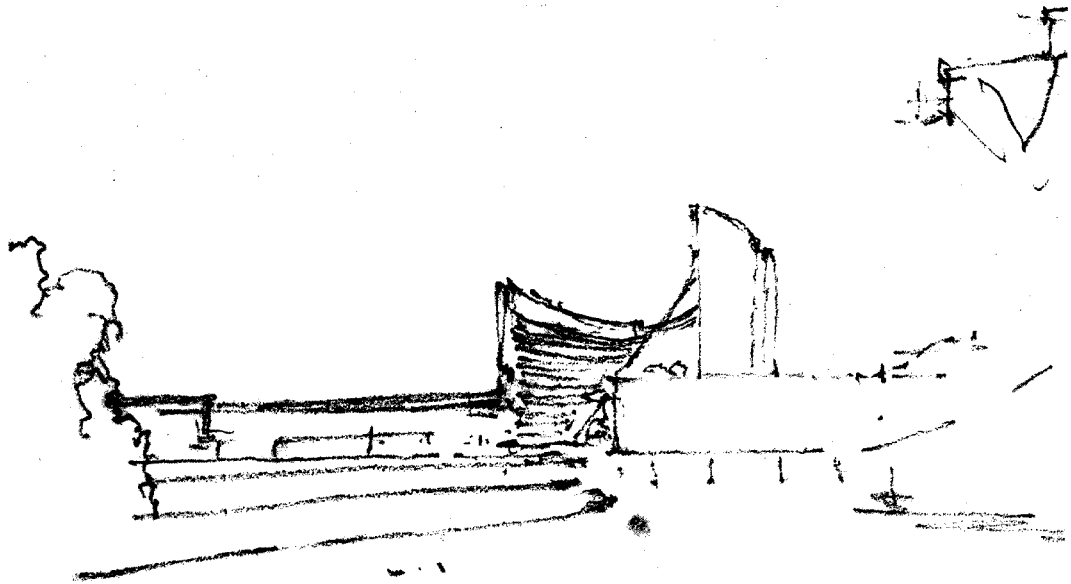
Mi intención es desarrollar una determinada estrategia conceptual para el discurso gráfico arquitectónico que resulte fecunda en el continuo proceder hacia la comprensión del dibujo de arquitectura. Esta investigación, pues, se fundamenta en una serie de convicciones que guían la articulación de lo que ya anteriormente he llamado «acción de dibujar», apoyándose asimismo en clarificadoras reflexiones sobre la acción aportadas por diferentes autores.

La primera decisión en punto a estrategia conceptual, que es de fundamental importancia para un programa de teoría sociológica, consiste en admitir o rechazar el «sentido» (*meaning*) como concepto fundamental. Por «sentido» entiendo paradigmáticamente el significado de una palabra o una oración. Parto, pues, de que no existe algo así como intenciones puras o previas del hablante; el sentido tiene o encuentra siempre una expresión simbólica; las intenciones, para cobrar claridad, tienen que poder adoptar siempre una forma simbólica y poder ser expresadas o manifestadas.²

De importancia básica para el desarrollo del discurso gráfico es, igualmente, admitir o rechazar el «sentido» del dibujo de arquitectura como concepto fundamental. Entendiendo por «sentido» el *significado* de un trazo o dibujo, en correspondencia con esa capacidad del arquitecto de escudriñar con el lápiz en su propia mente, de entrever en los rasgos que dibuja lo que busca en el magma

¹ ORIOL BOHIGAS: *Proceso y erótica del diseño*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1978 (2ª ed.); p. 39.

² JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid, 1994 (2ª ed.); pp. 19-20.



ALVAR AALTO: Dos bocetos del Auditorio de Otaniemi (Finlandia).



difuso de sus pensamientos. Pues esta investigación parte, también, del convencimiento de que no se dan ideas o intenciones puras, claras y precisas en el momento en que se inicia un proyecto, y de que es el sentido el que orienta el trazo que, de esta manera, *tiene o encuentra siempre* una expresión gráfica simbólica significativa.

Las intenciones arquitectónicas, que son el patrimonio del arquitecto, para *cobrar claridad*, necesitan siempre traducirse en una forma simbólica gráfica que las desvele y exprese. Y aunque esas intenciones arquitectónicas puedan manifestarse —aparte obviamente de ser materializadas en obra arquitectónica— a través de formas simbólicas de otros medios distintos de los gráficos, como palabras, gestos, modelos, etc., la capacidad de pregnancia del dibujo para tales intenciones es muy superior a la de otros medios. Pues el sentido de la adecuación del desarrollo gráfico es precisamente la materialización arquitectónica.

Quiero ver las cosas, no me fío más que de esto [...] por eso dibujo. Sólo puedo ver las cosas si las dibujo.³

El sentido de un dibujo arquitectónico puede considerarse, en el límite, como el significado de los trazos y de las figuras que lo componen, pero cuando el dibujo está articulado mediante el sentido, su significación nos remite a la arquitectura. Y a esta relación que se da entre una expresión gráfica y el sentido simbolizado en ella la entendemos como relación de significado. Así, el significado de un dibujo sólo puede aprehenderse mediante la precomprensión que facilita la cultura arquitectónica. El trasfondo, que cada arquitecto desarrolla dentro de su contexto cultural, es el fundamento de sus propuestas e interpretaciones, y a la vez la base del criterio de sus juicios de percepción y comprensión de ese mundo compartido; dicho por directo: es ese saber común que hace posible entender y ser entendido.

[...] Es un saber *implícito*, que no puede exponerse en una multiplicidad finita de proposiciones; es un saber *holísticamente estructurado*, cuyos elementos remiten unos a otros, y es un saber que *no está a nuestra disposición* en el sentido de que no podemos hacerlo consciente a voluntad ni tampoco podemos ponerlo en duda a voluntad.⁴

Este saber arquitectónico de fondo, implícito, se caracteriza porque, aun siendo la fundamentación y la garantía de nuestras actuaciones como

³ CARLO SCARPA. (Citado por: Ada F. Marcianó, *Carlo Scarpa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985; p. 8.)

⁴ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa*, op. cit.; p. 495.

arquitectos, no es posible hacerlo explícito con inmediatez, no es directamente «utilitario»; la organización de los conocimientos no funciona, por decirlo de algún modo, como una base de datos de un ordenador.

El poso de nuestro saber se va construyendo poco a poco, día a día, con aportaciones conscientes y otras que no lo son; pero es que, además, no decidimos ni el tipo de estructura en que se dispone la información, ni los procesos de depuración y abstracción que experimenta, o sea, de objetivación tanto de percepciones como de prácticas arquitectónicas. Y sin embargo, curiosamente, es todo lo que tenemos tanto del saber en general como del saber propio arquitectónico. «Sabemos, desde Aristóteles, que la experiencia surge de la sensación y la memoria. Tan importante, pues, como el contacto de los sentidos con el mundo, es, para la experiencia, la memoria. Pero la memoria no es sólo una facultad que almacena informaciones. La memoria constituye, crea, estructura la sustancia de la historia y, por supuesto, de la historia personal de cada autor.»⁵ Este *humus* resulta transcendental para la interacción arquitectónica, al ser la conexión entre el mundo objetivo de la arquitectura y el subjetivo del arquitecto.

El dibujo de arquitectura adquiere su sentido en ese contexto o saber del arquitecto, en esas convicciones que le permiten entender y explicar fenómenos arquitectónicos. El dibujo, pues, sirve para caracterizar las intenciones del arquitecto, haciendo posible la virtualización de las mismas, transformando en explícitos los contenidos de esa reserva de saberes de fondo que actúan como normas a la hora de concebir e interpretar los hechos arquitectónicos.

Para tres categorías de procesos de investigación se deja demostrar una conexión específica de reglas lógico-metódicas e intereses que guían al conocimiento. Ésta es la tarea de una crítica de la ciencia que escape a las trampas del positivismo. En el ejercicio de las ciencias empírico-analíticas interviene un interés *técnico* del conocimiento; en el ejercicio de las ciencias histórico-hermenéuticas interviene un interés *práctico* del conocimiento, y en el ejercicio de las ciencias orientadas hacia la crítica interviene aquel interés *emancipatorio* del conocimiento que ya, como vimos, subyacía inconfesadamente en la ontología tradicional.⁶

A lo largo de la precedente Parte Primera de este trabajo, se han analizado los procesos de investigación gráfica que se dan en la práctica arqui-

⁵ EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992 (2ª ed.); p. 28.

⁶ JÜRGEN HABERMAS: «Conocimiento e interés», en *Ciencia y técnica como «ideología»*, Tecnos, Madrid, 1992 (2ª ed.); p. 168.

tectónica, y que corresponden a tres posiciones o intereses de conocimiento del arquitecto, en los cuales podemos constatar diferencias importantes del sentido del dibujo cuando éste responde a uno u otro proceder.

En la acción gráfica meditativa, o «labor», el interés que le hace de guía es *práctico*, de acopio de saber para la construcción del mundo subjetivo propio por referencia al mundo objetivo de la arquitectura. El sentido del dibujo, propio o ajeno, se inserta en el campo histórico-hermenéutico de aprehensión por interpretación del saber arquitectónico compartido como trans fondo del saber individual.

El interés que interviene en la acción instrumental o «trabajo» es *técnico*, el conocimiento que se persigue es parejo al de los procesos empíricos. El dibujo adquiere su sentido en el análisis de la situación y en la organización de una propuesta lógica y previsible según una planificación conocida y comprobada.

Cuando la acción de dibujar se entiende como discurso arquitectónico, esa acción viene orientada por un interés *emancipatorio* del conocimiento; es una acción crítica en cada situación, donde el sentido del dibujo aúna el *ethos* y el *logos*.

[...] Mas *logos* no es «razón» sino «discurso»: justamente la palabra que se dice a otro. No es un conglomerado de términos clasificables como fragmentos de palabras que componen el llamado diccionario. El *logos* es más bien una disposición de palabras para la unidad de un sentido, el sentido del discurso.

[...]

[...] «*Ethos*» es, en primer lugar, nada más que la costumbre que ha devenido segunda naturaleza. Así hablamos también de las costumbres vitales de los animales. Sin embargo, cuando hablamos de *ethos* y de las posibilidades de la ética, nos referimos a algo más que a las simples «costumbres fijas». Nos referimos a un comportarse y a una actitud que se resuelve en el discurso, que responde de sí misma. Ésta es la inmensa distinción del hombre y a la vez el inmenso peligro, pues él es el que elige, de tal manera que puede decirse que él mismo «efectúa» toda su vida.⁷

El sentido del dibujo tiene, pues, entidad de concepto gráfico y arquitectónico básico, ya que participa de la constitución de la estructura del ámbito objetivo arquitectónico mismo, y no sólo de éste o aquel aspecto dentro de ese ámbito. Admitir el sentido del dibujo como concepto gráfico básico nos permite distinguir entre acción de dibujar y modos de dibujar arquitectura.

⁷ HANS-GEORG GADAMER: *Elogio de la teoría*, Península, Barcelona, 1993; pp. 10-14.

Por tanto, el sentido del dibujo es la característica que establece la diferencia entre los procesos gráficos que consideramos como acción intencional y aquellos otros que sólo podemos definir como modos regulares de dibujar. La acción gráfica revela un sujeto, es una expresión subjetiva, mientras que los modos regulares son objetivos —como antes se dijo citando a Bialostocki—, dependen del tipo de obra a realizar y de la representación que se persigue.



FRANCESCO VENEZIA: «Casa L», Lauro, 1975-1976.

EL DIBUJO ES CONSTITUTIVO DE LA ACCIÓN ARQUITECTÓNICA

La necesidad de una *supertécnica* artística, capaz de calificar como igualmente artísticos productos de diversas técnicas, fue sentida por primera vez en pleno Humanismo, cuando se colocó en la raíz de todas las artes el *dibujo*, entendido como *imago ab omni materia separata* (L. B. Alberti), si bien, como acción gráfica, el dibujo ya fuese considerado como momento de los diversos procedimientos técnicos. Pero es claro que el dibujo, como técnica de ideación, es siempre un proyecto [...]⁸

El dibujo es «constitutivo» del proceso de concepción arquitectónica ya que como acción gráfica articula el sentido y participa en el esclarecimiento de los significados de la intención, los cuales concreta en formas gráficas simbólicas que al ser percibidas motivan nuevas construcciones mentales. Es un proceso de comunicación con uno mismo, donde la dialéctica comprensión-interpretación de la situación dada se desarrolla gráficamente.

Y es el dibujo, también, «constitutivo» del proceso del proyecto en cuanto que argumenta y estructura la concatenación de las figuraciones, no como descripción de los hechos, sino como verificación de las intenciones. Vislumbrado el proyecto en los dibujos de concepción —que ya son en sí un proyecto—, el arquitecto debe explicar esa anticipación a sí mismo y a terceros, debe organizar el discurso gráfico para el entendimiento, para la interacción comunicativa.

Si consideramos el dibujo como constitutivo de los procesos de concepción, comprensión y explicación de la arquitectura, conviene preguntarse asimismo si la investigación y la comunicación gráfica arquitectónica deben considerarse, igualmente, parte constitutiva del ámbito objetivo de la arquitectura. O, dicho de otro modo, si la cultura de la arquitectura misma se constituye, también, con la investigación y comunicación gráfica.

Llamo *cultura* a la provisión de saber de la que los participantes en la interacción, al entenderse entre sí sobre algo en el mundo, se proveen de interpretaciones.⁹

⁸ GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969; p. 10 (nota 2).

⁹ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 498.

El dibujo participa en la creación del contexto mismo de la arquitectura, ya que tiene un papel «constitutivo» en los procesos de entendimiento en la misma. Por un lado, es artífice de propuestas de interpretación-comprensión-explicación de una situación dada, que se incorporan a la experiencia subjetiva del arquitecto, renovándola, y, a la vez, amplían el mundo objetivo de la arquitectura al contribuir a formar la red de la práctica comunicativa mediante la cual se reproduce. El dibujo es la acción orientada al entendimiento, la acción mediante la cual el arquitecto reflexiona consigo mismo, y además participa intersubjetivamente en los procesos de comunicación y entendimiento discursivo de la arquitectura. El dibujar es, pues, una actividad tanto *monológica* como *dialógica*.

Cuando limitamos el dibujo a ciertos modos de transmitir informaciones relacionadas con la arquitectura reducimos la investigación y comunicación gráfica a un campo empírico, en el que los procesos gráficos se entienden en términos funcionales. De tal manera que, las trazas, pasan a considerarse como un medio más entre otros medios de trabajo y comunicación, cuyo marco conceptual no se refiere específicamente al propio de la arquitectura. En cambio, el dibujo sí es constitutivo del ámbito objetivo de la arquitectura cuando, mediante gráficos estructurados según el sentido intencionado del arquitecto, se articulan y se aprehenden los fenómenos propios de la misma, que es necesario comprender y explicar, ya se trate de teorías, edificios, proyectos, etc.

Para mí, el dibujo en Ridolfi es inseparable de la comprensión de sus obras. Es más, la forma en la que Ridolfi dibujaba la materia era el lenguaje de su arquitectura. Por eso es el «artesano de la arquitectura» por excelencia, como gustaba llamarse. Porque el arquitecto no es artesano más que de sus dibujos. No es quien fabrica; es quien proyecta.

Este poder de concreción que tenían sus caligráficos dibujos le ayudaba a acercarse al problema de la conversión del pensamiento en hecho; cualquier elemento de la construcción quedaba previamente materializado por su propia mano, una mano que confería casi la posibilidad de ser realidad antes de que ésta fuera fabricada. Por eso es tan importante el cómo se fabrica la arquitectura en Ridolfi. Sólo desde este cómo se puede llegar a la creación, a la construcción. El hacer del arquitecto es la concepción previa de lo que se debe fabricar, y su herramienta, su lenguaje, está en el dibujo. Sólo si se dibuja es arquitectura.¹⁰

Al vincular tan estrechamente *ethos* y *logos*, nos estamos exigiendo pensar mediante la acción de dibujar la esencia de la arquitectura misma,

¹⁰ PEDRO FEDUCHI, en: «Mario Ridolfi. El dibujo y la renuncia», *Arquitectura* n° 290, COA, Madrid, 1992; p. 111.

que en el dibujo ya está, una esencia apalabrada en el acto de la expresión conceptiva, en tanto que acto fundante de la acción proyectual, y comunicada explícitamente en el discurso gráfico arquitectónico. Discurso que, es obvio, participa en el diálogo y reflexión arquitectónicos.

La acción de dibujar arquitectura ha de entenderse desde tres presupuestos básicos:

a) La reflexión gráfica como participación en el ámbito cultural de la arquitectura. La experiencia histórico-gráfica que la tradición nos ha transmitido como una «experiencia intelectual» permite al arquitecto entenderse a sí mismo y a su mundo profesional. El arquitecto, al dibujar, interviene críticamente en el conocimiento arquitectónico.

b) La interpretación de nuestra realidad arquitectónica y la explicación de nuestra motivación mediante el dibujo, como una acción no-anónima, implica un marcado carácter de identificación con el contexto cultural de la arquitectura. Todo saber práctico adquiere su sentido en la conexión con el *ethos* del que surge y al que retroalimenta e incluso estructura de nuevo.

c) El diálogo de compromiso del dibujo es el medio natural en el que los arquitectos encontramos posibilidad de entendimiento. Dado que la reflexión gráfica funda su sentido en la arquitectura, es necesario plantear esa experiencia desde un diálogo de compromiso, en el cual el dibujo y la arquitectura son pensados conjuntamente.

La cultura arquitectónica queda así comprometida como contexto de la acción de dibujar. Esto no significa ceñir toda la acción proyectual al dibujo y considerar todos los problemas como gráficos, sino más bien contemplar su determinación desde una lógica gráfica de diálogo, experiencia y entendimiento, de pregunta-respuesta y elucidación, en fin, de dibujar-percibir-actuar.

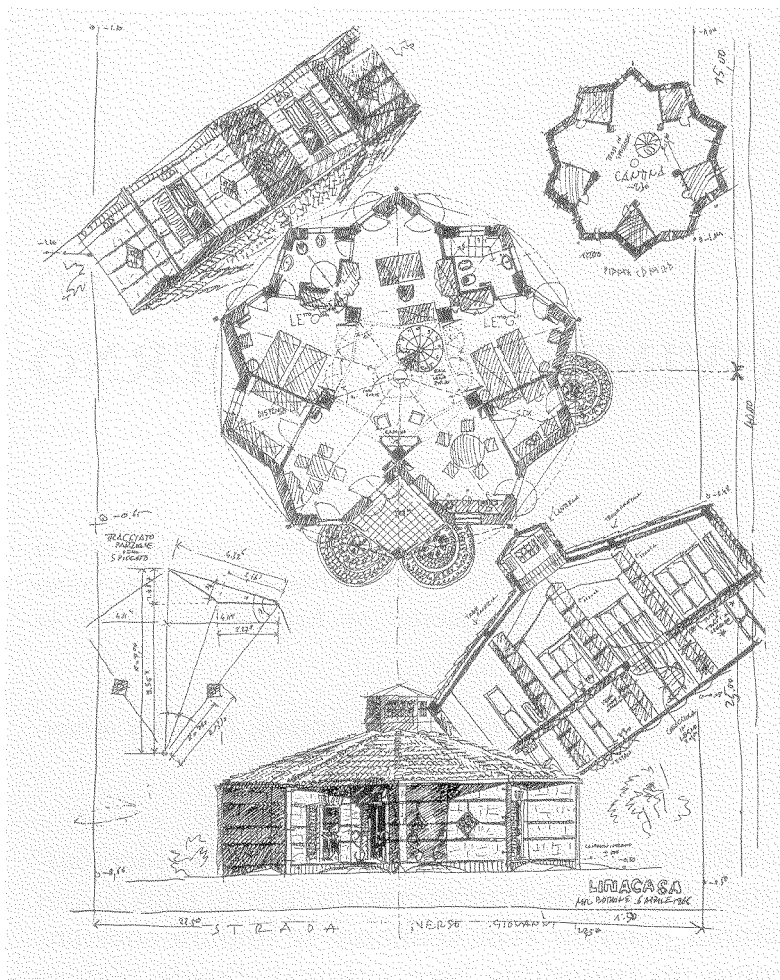
Para mí, el interés del trabajo de un arquitecto no depende de su habilidad para desarrollar y terminar un trabajo en sí, sino en el potencial de proyección de sus diseños más allá de su pura presencia arquitectónica. No creo en la autonomía de la arquitectura.¹¹

La acción gráfica arquitectónica lleva consigo una voluntad de responsabilidad, al desvincular el acto de proyectar de cualquier pragmatismo gráfico y al proponer una experiencia arquitectónica en reflexión. Al no constreñir las pretensiones a un planteamiento técnico-práctico, las ensancha y las amplía a través de un pensar emancipativo, cuyas proposiciones y anticipaciones

¹¹ STEVE HOLL, en: Alejandro Zaera: «Una conversación con Steve Holl», *El Croquis* nº 78, Madrid, 1996; p. 26.

son compartidas culturalmente, lo que hace inteligible la comunicación arquitectónica más allá del horizonte individual.

Este papel del dibujo como constituyente de experiencia arquitectónica establece el ámbito de referencia de la comunicación autorreflexiva y de las relaciones intersubjetivas.



MARIO RIDOLFI: Casa Lina (Marmore, Terni), 1966; croquis de estudio.

ÁMBITO DE POSIBILIDADES DE LA ACCIÓN DE DIBUJAR

Las distintas acciones que se podrían ejecutar con las cosas-sentido que nos rodean en cada situación son, por lo pronto, lo que llamamos *posibilidades*. [...] Toda posibilidad es un proyecto incoado: ahora bien, en el proyecto está justamente algo que por lo pronto no es real, es algo irreal.¹²

La relación entre realidad, irrealidad y proyecto es el tema cotidiano del arquitecto, entendiendo por real el mundo objetivo de la arquitectura («lo real es la conexión legal, el encadenamiento prolongado de lo actual»¹³), por irreal las intenciones aún no materializadas («lo irreal es la aparición brusca y discontinua ante la conciencia, es lo virtual que se actualiza»¹⁴) y por proyecto la transubstanciación de las intenciones en arquitectura. Cada dibujo con sentido es en sí un proyecto, una posibilidad real.¹⁵

Es preciso, pues, entender la interacción entre dibujo y arquitectura como dinámica, como ámbito de posibilidades, o mejor, como invención de posibilidades que se retroalimentan y alteran mutuamente. Se ha definido esta relación, a menudo, como mimesis o como analogía entre imagen mental e imagen gráfica. Sin embargo, no es del todo así, ya que no existe imagen mental que traducir directamente y sin más en imagen gráfica —a no ser que se opere copiando o adaptando otras arquitecturas, con lo cual ya no sería una irrealidad, sino una realidad perfectamente formada, «y tal vez baste con decir, como sugerencia, que en el caso de las obras imitativas lo que posi-

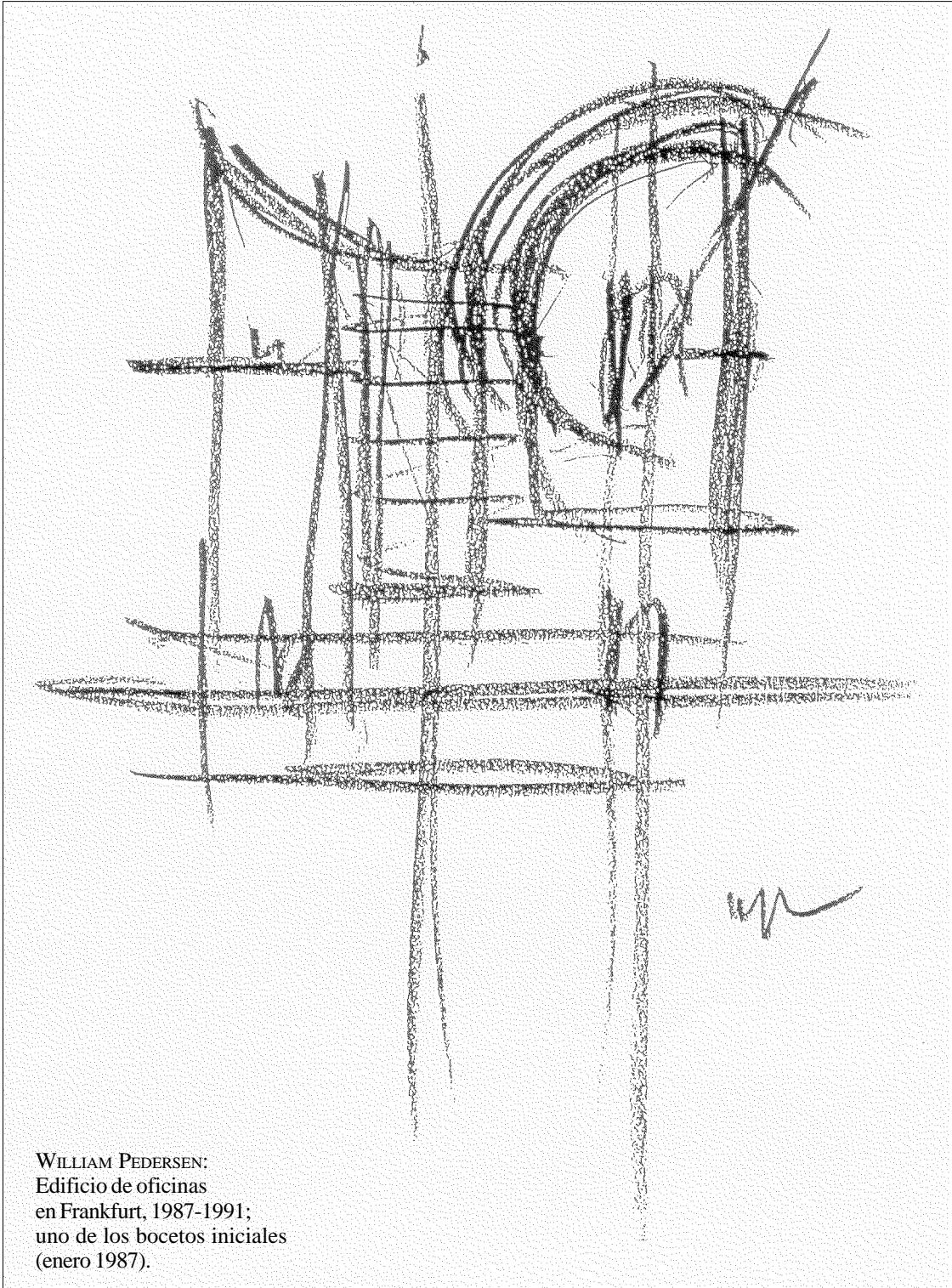
¹² XAVIER ZUBIRI. (Citado por José Antonio Marina en: *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, 1994 [5ª ed.]; p. 256.)

¹³ GILLES DELEUZE: *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1995; p. 109.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ «Quien quiere pasar despreocupado por puertas abiertas, ha de cerciorarse primero de que dinteles y jambas estén bien ajustados. Este principio, vital para él, es un postulado del sentido de la realidad. Si se da, pues, sentido de realidad, y nadie dudará que tiene su razón de ser, se tiene que dar por consiguiente algo a lo que se pueda llamar sentido de la posibilidad.

»El que lo posee no dice, por ejemplo: aquí ha sucedido esto o aquello, sucederá, tiene que suceder; más bien imagina: aquí podría, debería o tendría que suceder; si se le demuestra que una cosa es tal como es, entonces piensa: probablemente podría ser también de otra manera. Así, cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es. [...]» (ROBERT MUSIL: *El hombre sin atributos*, vol. I, Seix Barral, Barcelona, 1973 [2ª ed.], pp. 19-20.)



WILLIAM PEDERSEN:
Edificio de oficinas
en Frankfurt, 1987-1991;
uno de los bocetos iniciales
(enero 1987).

blemente ha sido omitido ha sido su adhesión a las “reglas”»¹⁶—, que es la interacción de las intenciones del arquitecto y el sentido del dibujar lo que desvela posibilidades o en su caso las inventa.

«El horror a la especulación, el ostensible abandono de lo teórico por lo meramente práctico produce necesariamente en el obrar la misma banalidad que en el saber...» Sólo puede orientar verazmente en el obrar *el* conocimiento que se ha liberado de los meros intereses y se ha instalado en las ideas, adoptando cabalmente una actitud teórica.¹⁷

El arquitecto, al proyectar, trata de dominar con su acción gráfica la situación dada, situación que sólo existe como enunciado, como posibilidad abstracta. Es en la reflexión crítica e interpretación gráfica individual donde se determinan las posibilidades, al percibir y discernir los aspectos relevantes de tal circunstancia y al ser ponderados en un diálogo de compromiso con la intención arquitectónica. Es necesario vincular la autorreflexión con el diálogo, porque solamente con el diálogo es posible alcanzar la auto-comprensión.

Es este compromiso el que delimita el ámbito de posibilidades de la acción de dibujar. Esto es, el proceso de configurar arquitectura se puede entender como campo de conocimiento o como campo de comprensión. De técnica de configuración teniendo en cuenta la norma, el contexto, o de acción de comprender e interpretar normas y contextos a la luz de la intención. La práctica se desarrolla, en el primer caso, según unas reglas dadas, conocidas, y en el otro, es el sentido el que orienta la regla hacia la intención y motivos del arquitecto.

La comprensión debe ser entendida en el sentido de acto de existencia, y ella es, pues, un «*pro-yecto arrojado*». [...]

[...] Pero, entendámoslo bien, este sentido global puramente anticipado espera ser confirmado o rectificado para poder formar la unidad de una mirada concordante. Pensemos esta estructura de una manera dinámica; se constata enseguida que la comprensión ensancha y renueva por círculos concéntricos la unidad efectiva del resultado anticipado. Es la coherencia perfecta del significado global y final la que se convierte en criterio de *la* comprensión. Cuando la coherencia falta, entonces hablamos de fracaso de la comprensión.¹⁸

¹⁶ COLIN ROWE: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978; p. 22.

¹⁷ JÜRGEN HABERMAS: «Conocimiento e interés», en *Ciencia y técnica como «ideología»*, op. cit.; p.159.

¹⁸ HANS-GEORG GADAMER: *El problema de la conciencia histórica*, Tecnos, Madrid, 1993; pp. 96-97.

En muchos casos se considera el marco normativo como imperativo, esto es, deja de ser o no llega a ser comprendido como intersubjetivo y dinámico, asimilándose —o relegándose— a un campo de operaciones dogmático con reglas rígidas. Normas que pueden seguirse o no, porque al ser consideradas externas a uno mismo la única opción que se da se limita a decidir su aplicación, ya que nunca existe la voluntad de interiorizarlas y por tanto la posibilidad de transformarlas. Así, hay modos de dibujar arquitectura que, aunque responden a ciertas normas gráficas arquitectónicas dadas, no participan de ellas, pues para que las normas dirijan y orienten un proceso gráfico es necesario que el arquitecto haya comprendido el sentido de las mismas y las siga intencionalmente.

Llamo intencional a un comportamiento que viene dirigido por normas o se orienta por reglas. Las reglas y normas no son algo que acaezca, sino que rigen en virtud de un significado intersubjetivamente reconocido. Las normas tienen un contenido semántico, justamente un sentido que, siempre que un sujeto capaz de entenderlo las sigue, se ha convertido en razón o motivo de un comportamiento; y es entonces cuando hablamos de una acción. Al sentido de la regla responde la intención de un agente que pueda orientar su comportamiento por ella. Sólo a este comportamiento orientado por reglas lo llamamos acción; sólo de las acciones decimos que son intencionales.¹⁹

Podemos, pues, distinguir entre procesos regulares y procesos regulados por normas, o bien —dicho de otro modo— entre modos de dibujar regulares y acción de dibujar. Los procesos regulares son desarrollos gráficos de tipo deductivo, en los que la generación de las trazas se realiza mediante procedimientos conocidos y comprobados que se aplican, o no, como método de conocimiento operativo. En cambio, las acciones se fundan en la comprensión del sentido arquitectónico de la regla gráfica; de esta manera las reglas asumidas y compartidas intersubjetivamente por los arquitectos, o por algunos de ellos, subyacen a la práctica cotidiana. En ese consenso normativo, la regla gráfica no es la ley externa, sino al contrario —puede ser aceptada o ser rechazada, a la vez que ser, incluso, transformada—, ya que, entendido e interiorizado el sentido de regla, ésta pasa a ser substrato de la acción de dibujar arquitectura, y así, lejos de condicionar la práctica, la libera, deja de ser imposición para ser posibilidad.

Hay arquitecturas, y momentos en la historia, que aspiran a la construcción de la forma desde la generalidad, siendo entonces el estable-

¹⁹ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 21.

cimiento del *orden* (asociado a *racional*) el objetivo prioritario a partir del cual se modela y determina las partes, entendiendo el proyecto desde la definición abstracta de un *sistema* de reglas conexas sobre el cual se estructura el magma informe de la realidad. Por otro lado, hay artistas y momentos —y el presente probablemente sea uno— que trabajan por descomposición, en los que el reconocimiento de la especificidad y la vitalidad de las partes es el centro de interés, y la actividad del artista no radica en la imposición de reglas ideales yustapuestas al mundo de las cosas, sino en el descubrimiento de las potencias implícitas en la realidad, entendiendo el proyecto —según una metáfora de larga tradición— como la comprensión de aquello que las cosas *quieren* ser, más que la imposición de cómo *han de ser*.²⁰

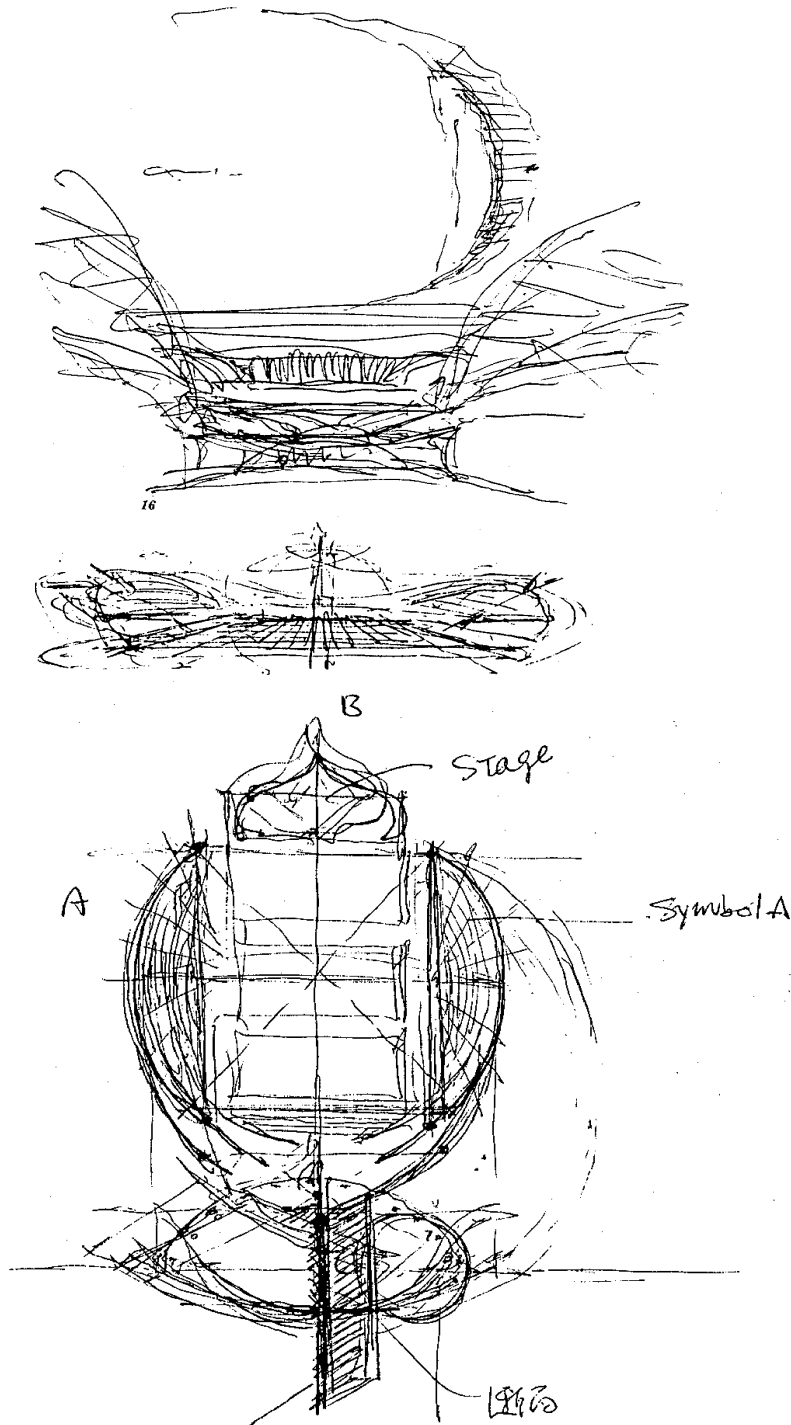
El dibujo de arquitectura encuentra su sentido en la arquitectura misma, su significado trasciende al propio código gráfico y es en la expresión de la intención del arquitecto como forma simbólica donde cuaja su razón de ser, su cometido. Por eso, en la acción de dibujar del arquitecto subyacen reglas arquitectónicas y gráficas que deben ser pensadas conjuntamente; la intención es arquitectónica pero el medio de comprensión y explicación de la misma es gráfico.

En el planteamiento de la acción de dibujar interesan entonces los mecanismos de coordinación de ésta que hacen posible una concatenación regular y estable de interacciones entre trazas y arquitectura. Y ello implica la búsqueda constante y continua de mecanismos de conexión, mecanismos que no siempre propician situaciones de encuentro, sino más bien, muy a menudo, de conflicto. Unas veces el trazo se resiste a encontrar el sentido arquitectónico; en otras, no somos capaces de captar tal sentido en lo ya dibujado. Pero siempre es la dificultad de esta búsqueda la que agudiza la reflexión que descubre o inventa una solución.

La orientación proviene del proyecto, pero ha de transferirse al espacio de búsqueda. Tengo que saber dónde buscar. Numerosas operaciones se integran en la búsqueda: la memoria, las operaciones perceptivas, imaginativas, inferenciales. Todas van orientadas a crear nuevos caminos. A inventar posibilidades.²¹

²⁰ JOSEP LLUÍS MATEO: «Sistema i fragment», *Quaderns* nº 158, COAC, Barcelona, 1983; p. 2.

²¹ JOSÉ ANTONIO MARINA: *Teoría de la inteligencia creadora*, op. cit.; p. 175.



FUMIHIKO MAKI: «Fujisawa Gymnasium», Kanagawa (Japón), 1984; vistas del interior y croquis de planta.

MODOS DE EXPERIENCIA

En el pasado se construía sobre algo distinto de la práctica de la existencia: la idea, en efecto, era la teoría que informaba la praxis. En aquel entonces, en el principio estaba la idea; hoy, en el principio está la acción. Del Seiscientos en adelante, la historia de la cultura es la historia del progresivo prevalecer de la praxis sobre la teoría, de la experiencia sobre la idea: hasta que la teoría se transforma en teoría de la praxis y la idea en idea de la experiencia.²²

Los modos de experiencia arquitectónica podemos entenderlos en relación a los diversos horizontes que determinan el interés del arquitecto; esto es: la experiencia individual y la experiencia objetiva se articulan en función de las pretensiones del arquitecto. Así, el ámbito objetivo de la arquitectura —que representa sistemas de conceptos básicos o esquemas cognoscitivos en los que se organizan las experiencias que podemos entender como categorías lógico-semánticas— no es más que una realidad de referencia que posibilita el entendimiento de las propuestas u opiniones que formulamos los arquitectos. Pero el horizonte subjetivo de cada arquitecto es el que determina el modo de experiencia que se pretende alcanzar en la aprehensión de esa realidad, ya sea campo de conocimiento, de reflexión, de aprendizaje, de verificación o, en fin, de comprensión. Es más, esa realidad objetiva de experiencias arquitectónicas se configura o determina en función de la motivación de cada arquitecto, no existe como entidad única —«La teoría está “vacía” en su núcleo»²³—, es un campo de posibilidades al que cada arquitecto pone sus puertas.

La arquitectura es una forma de conocimiento por la experiencia. Pero es precisamente este elemento de conocimiento profundo y experiencia lo que falta hoy día.²⁴

Mucho se ha discutido sobre la experiencia directa de la arquitectura —la experiencia vivencial del espacio que defiende Bruno Zevi, entre otros— y la experiencia de la arquitectura representada; no es mi intención entrar

²² GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, op. cit.; pp. 13-14.

²³ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 66.

²⁴ ALAN COLQUHOUN: *Modernidad y tradición clásica*, Júcar Universidad, Madrid, 1991; p. 38.

aquí en esta polémica, ya que considero el mundo objetivo de la arquitectura constituido tanto por obras construidas —existentes o derruidas— como por proyectos o dibujos, por teorías o —¿por qué no?— por cualquier tipo de reflexión que incida en y enriquezca a la arquitectura.

[...] En este libro aparecen muchas obras no construidas, ya que para mí la historia de la arquitectura moderna se refiere tanto a la consciencia y al intento polémico como a los propios edificios.²⁵

Interesa en este caso, sin embargo, investigar el papel del dibujo en la experiencia arquitectónica, tanto en la provisión de saber que nos posibilita como en esa capacidad única de anticiparnos tal experiencia, de hacernos presente una realidad concreta en la que el proyecto ha transmutado la virtualidad. «De los hechos mínimos a los máximos, el comportamiento histórico se desarrolla en un arco temporal que va de la experiencia al proyecto: lo que es objeto en el presente, fue proyecto en el pasado y es condición del porvenir.»²⁶ La acción de dibujar es siempre constituyente de experiencia arquitectónica por la conexión que establece entre la experiencia objetivada y una praxis concreta.

[...] La experiencia es necesaria, pero no suficiente; a ella se sobreponen el arte, $\langle O$, y el razonamiento, $\mathcal{B}@(4 :@$. La experiencia surge de la multiplicidad numérica de recuerdos; la persistencia de las mismas impresiones es el tejido de la experiencia a base del cual se forma la noción, esto es, lo universal. La experiencia es, pues, para Aristóteles, la aprehensión de lo singular. Sin esta aprehensión previa no habría posibilidad de ciencia. [...] Pero la ciencia propiamente dicha lo es sólo de lo universal; lo particular constituye el «material» y los ejemplos. Hay «arte» sólo cuando de una multitud de nociones de carácter experimental se desprende un juicio universal.²⁷

El dibujo es elemento principal en la conformación de esa experiencia interna, vivencial, que el arquitecto va tejiendo con la aprehensión de lo singular, de lo relevante de la arquitectura, promoviendo esa capacidad de aprendizaje continuado que permite la resolución de problemas teóricos y prácticos. Sin esa experiencia previa, el arquitecto no podría desarrollar experiencias externas, participar activamente en la experiencia compartida de la arquitectura, esto es, plantear propuestas, opiniones, reflexiones, etc.: « [...]

²⁵ KENNETH FRAMPTON: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993 (7ª ed.); p. 9.

²⁶ GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, op. cit.; p. 18.

²⁷ JOSÉ FERRATER MORA: *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*, Alianza, Madrid, 1992 (6ª reimp.); p. 297.

el hombre reconoce y define una relación entre sí mismo y el mundo, limita una “zona de experiencia” dentro de la cual su propia personalidad es, de todas maneras, “activa”». ²⁸ Y es en esa doble cara, interna y externa, de la unidad de la experiencia de cada arquitecto donde la acción de dibujar engendra experiencia arquitectónica.

Como bien dice Aristóteles, la experiencia es necesaria pero no suficiente; falta la intención, el interés, el motivo, el fin... que dirija la actividad. Si es el razonamiento técnico o práctico el que guía al arquitecto, la experiencia gráfica será un modo de dibujar regular de aplicación de los sistemas de normas lógico-semánticas aprehendidas. Es la teorización de los contenidos del saber arquitectónico para la obtención metódica de esos contenidos de saber. Si el interés es emancipador, si la pretensión va más allá de conocer, y busca comprender, entonces la experiencia se articula en términos de comprensión del sentido, la acción gráfica coordina la perspectiva interna del arquitecto con el saber común de la arquitectura, incluido el saber gráfico. Esta conexión no es impositiva, sino libremente aceptada, y por eso no puede circunscribirse a asumir influencias o directrices, bien al contrario coordina convicciones y propicia reciprocidad.

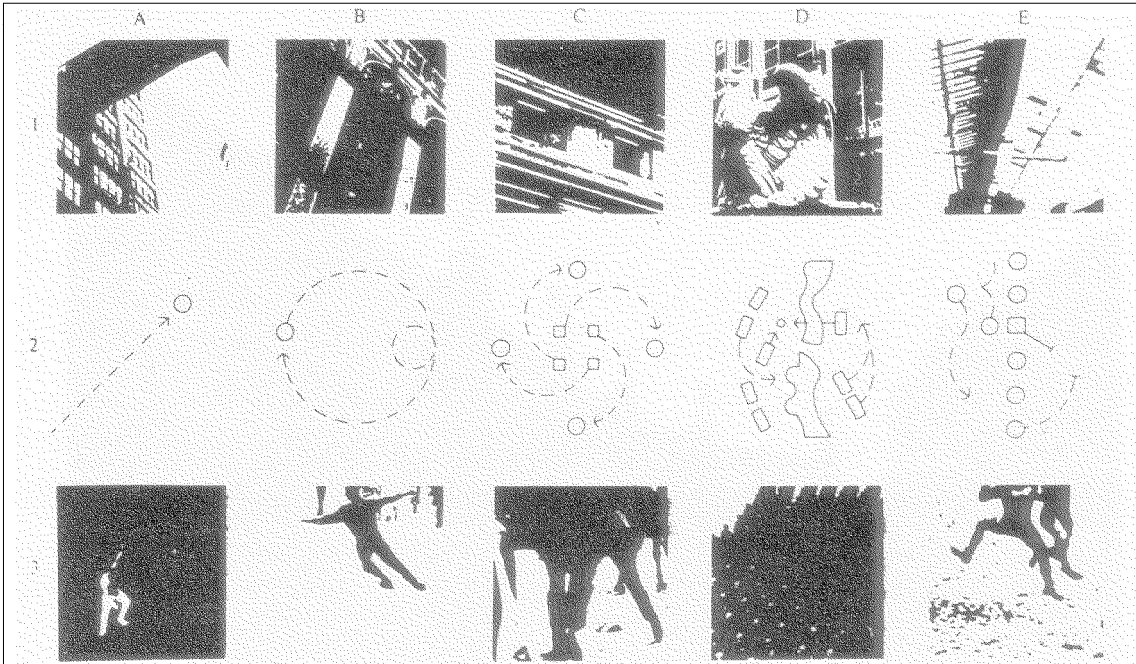
Llamo *común* a un saber que funda *acuerdo*, teniendo tal acuerdo como término un *reconocimiento* intersubjetivo de pretensiones de validez susceptibles de crítica. Acuerdo significa que los participantes aceptan un saber como válido, es decir, como intersubjetivamente vinculante. ²⁹

El saber común en arquitectura no es estático, sino dinámico; se constituye y renueva continuamente con la interacción subjetiva; es el proceso de interpretación compartida en el que los arquitectos negocian, mediante intervenciones recíprocas —obras, proyectos, teorías, debates, etc.—, una definición común de la situación. Para alcanzar acuerdo o posibilidad de entendimiento de una situación hay que aprehenderla desde tres niveles o mundos que la determinan: percepción e interpretación del mundo objetivo de la arquitectura; elementos normativos reconocidos, y motivos e intenciones subjetivas de cada arquitecto.

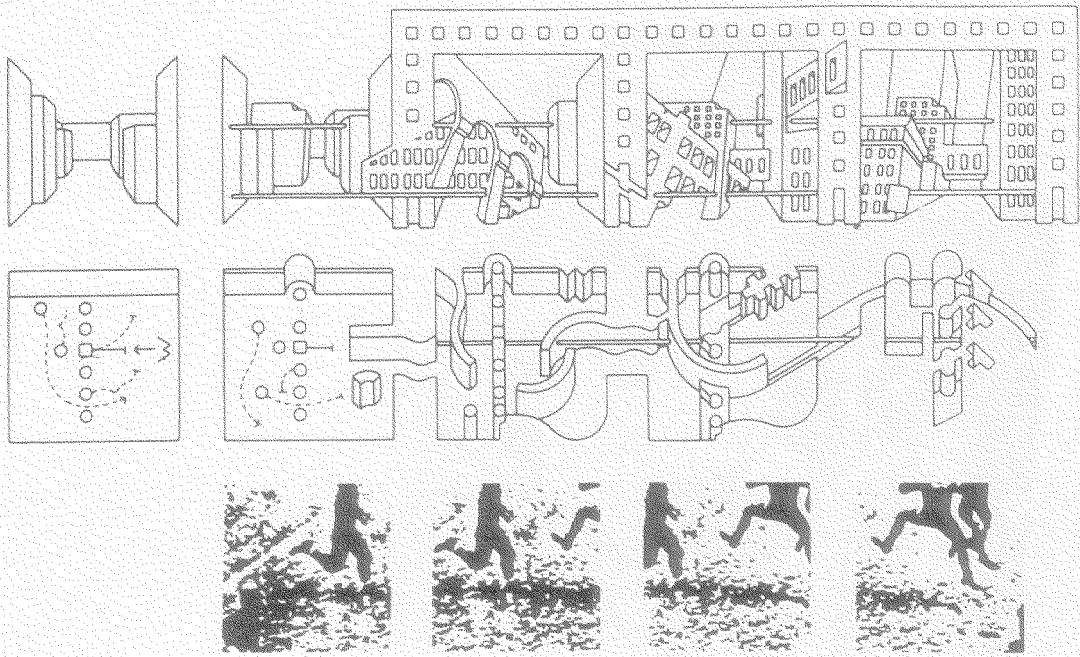
El dibujo de arquitectura posibilita cada uno de esos tres niveles de entendimiento: primero, con la exposición explícita del saber, de las teorías, de la racionalización de las imágenes del mundo de la arquitectura en estructuras argumentales, mediante su capacidad explicativa de la situación.

²⁸ GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, op. cit.; p. 73.

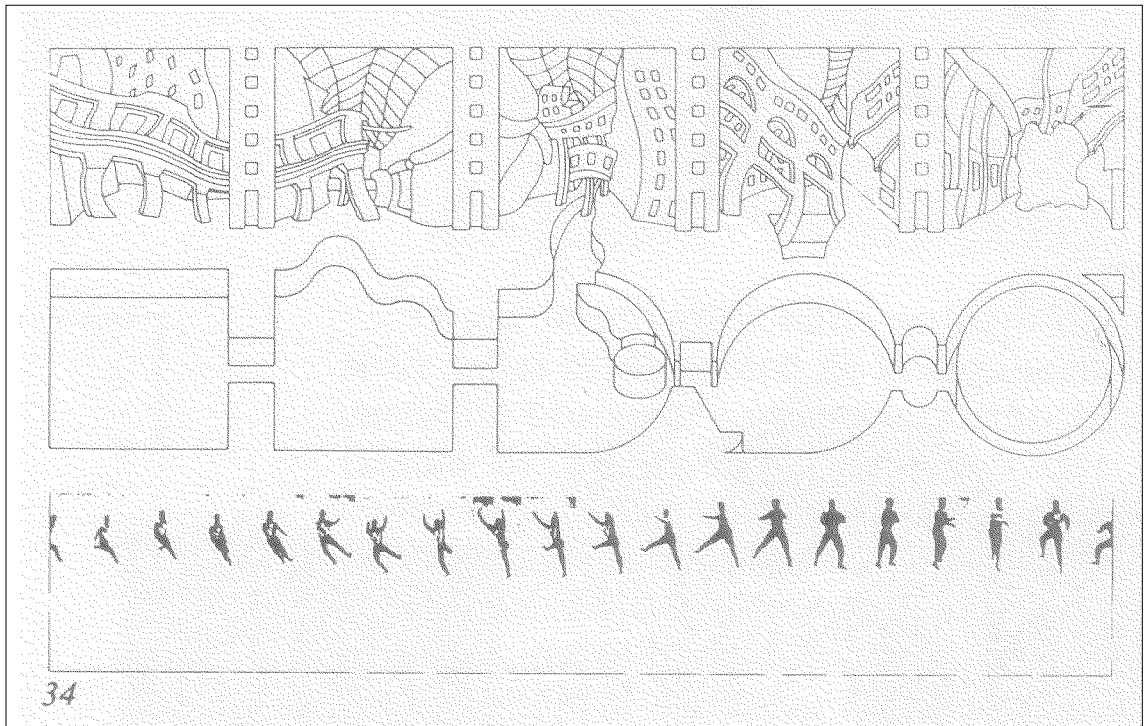
²⁹ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 481.



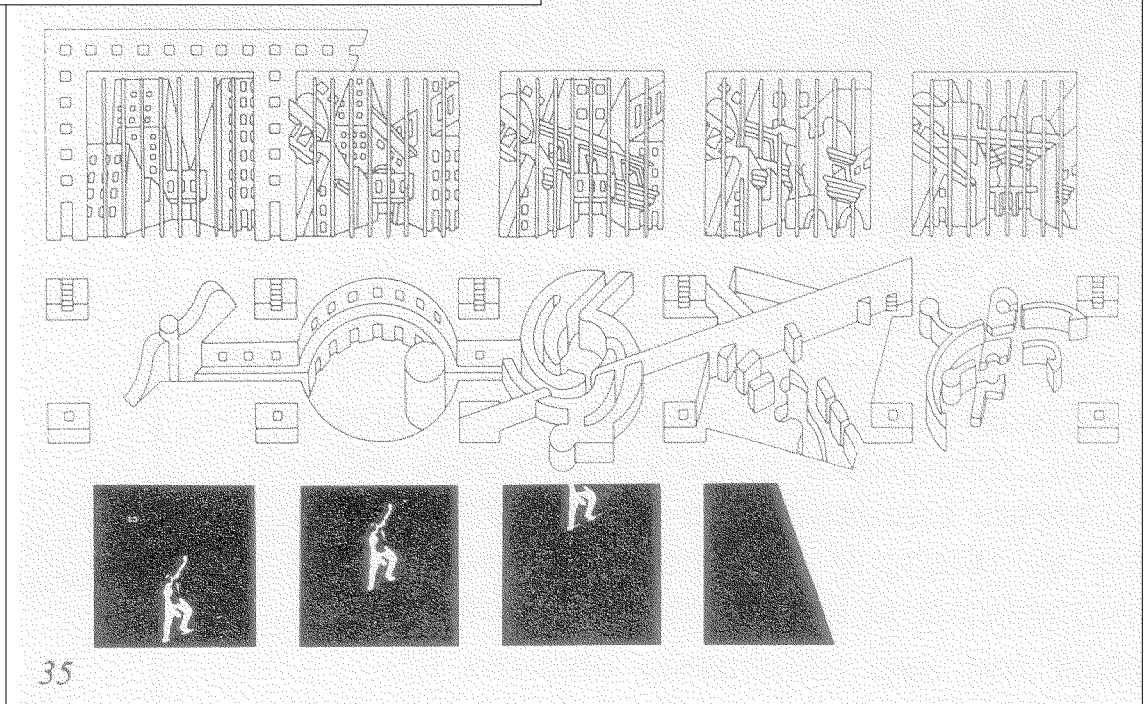
32



33



BERNARD TSCHUMI: «Las Citas de Manhattan»
 (Academy Editions, 1981); selección de secuencias.



Segundo, con la organización racional de sistemas de símbolos como saber eficaz y utilizable, saber que garantiza la descripción técnica y estratégica de los procesos que denotan la situación. Y tercero, a través de las acciones gráficas expresivas que hacen explícito el saber subjetivo, declaran intenciones y presentan propuestas críticas y enjuiciativas del arquitecto a esa situación.

La discusión acerca de las modalidades es central para poder sentar las bases de cualquier poética, ya que tratan de categorizar diferencialmente las formas de manifestación intencional predominantes en cada medio idiomático.

En general se han distinguido como modalidades, la expresión, la re-presentación y la interpretación o, dicho de otro modo, la modalidad de-clarativa o presentativa, la modalidad descriptiva y la modalidad explicativa.

[...]

Las modalidades comunicativas genéricas examinadas, nunca se producen estrictamente separadas en procesos de una cierta madurez, ya que toda comunicación tiene una motivación intencional con componentes expresivos, descriptivos, denotativos y enjuiciativos.³⁰

Con la acción de dibujar el arquitecto interviene en la definición de la situación, al explicar, describir y expresar su opinión. No puede darse la acción de compromiso, el diálogo de entendimiento, si no se contemplan los tres niveles de implicación. La acción de dibujar arquitectura no puede prescindir ni de la explicación de las percepciones e interpretaciones, ni del sistema de símbolos de representación, ni de presentar y declarar la intención del arquitecto. La acción de dibujar ha de integrar siempre representación, interpretación y expresión; de no ser así, como en aquellos casos en que sólo se describe, o cuando únicamente se describe y explica una situación, a esos procesos gráficos podemos considerarlos modos de dibujar regulares pero no acciones de dibujar. Falta la intención, el compromiso subjetivo con la situación; hay dejación de responsabilidades, el interés es únicamente práctico y técnico.

El comportamiento y las regularidades comportamentales pueden ser observados, mientras que las acciones pueden ser entendidas. Es de nuevo la categoría de sentido la que establece una distinción entre ambos modos de experiencia.³¹

³⁰ JAVIER SEGUÍ: «Para una poética del dibujo», *EGA* nº 2, Valladolid, 1994; pp. 61-63.

³¹ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 22.

El dibujo, tanto si es fruto de un modo de dibujar regular como si lo es de una acción, es siempre observable. Pero el juicio o la percepción es distinto en cada situación; en la primera, constato un caso más de entre los conocidos de dibujar arquitectura; en la segunda, sin embargo, entiendo el sentido de la arquitectura dibujada por referencia a las reglas subyacentes. La experiencia es totalmente diferente en cada caso: el dibujo que vemos nos remite, o bien a una convención gráfica arquitectónica, o bien a la interpretación del contexto arquitectónico de la acción de dibujar. Por contexto de la acción hay que entender ese saber que funda acuerdo, reconocimiento intersubjetivo, en el que se coordinan los tres niveles de la situación: el mundo objetivo de la arquitectura, los elementos normativos y las intenciones del arquitecto. Por eso la acción gráfica no puede ser aprehendida sólo con la observación de una traza, es necesario asimismo conocer y comprender las normas y condiciones del contexto de la situación arquitectónica, de la acción de dibujar, y del arquitecto, para entender el sentido en ella expresado.

«Ver» u «observar» o «percibir» una acción implica siempre la comprensión de la norma (o de la correspondiente intención del agente) y la interpretación de movimientos (o estados) a la luz de una regla de acción (o intención) entendida.³²

La acción de dibujar, para ser entendida, necesita de la captación del sentido en las formas gráficas simbólicas que presentan la intención del arquitecto, experiencia ésta de difícil explicación y de aún más difícil evaluación. Los dibujos y su concatenación expresan un sentido arquitectónico simbolizado cuya interpretación no remite a ningún sistema de medida o valoración computable; hay que recurrir a procedimientos de consenso cultural e intencional previos, de comprensión compartida. Partimos de un saber aprendido y estructurado que es el substrato de la comprensión siguiente, la cual, una vez asimilada, será de nuevo, junto con las anteriores, cimiento de las venideras. La comprensión crea un contexto que se renueva y amplía constantemente de forma dinámica, contexto en el que se conforma la estructura de las interpretaciones, anticipaciones y valoraciones fiables.

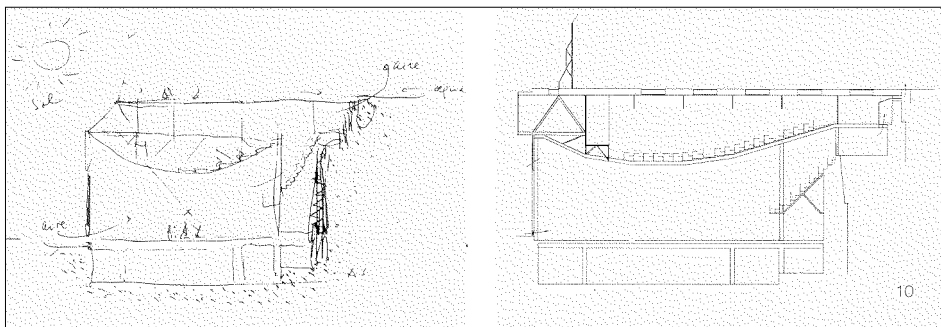
[...] Que en una situación concreta los dos momentos no sean separables es evidente: el momento «ulterior», aquel que es *más* que un «captar» puro y simple, determina *de ahora en adelante* el sentido concreto del «captar» mismo, y es ahí donde va a insertarse precisamente el problema de la hermenéutica.³³

³² JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; pp. 22-23.

Cuando el dibujar es hacer arquitectura, el dibujo no puede entenderse como un medio para buscar, examinar e investigar; no es únicamente un instrumento auxiliar externo que otorgue certeza a los conocimientos, sino que debe ser considerado, más allá de la dimensión instrumental, como auténtica acción arquitectónica, como camino para la determinación y comunicación de la intención, de la esencia arquitectónica.

La capacidad discursiva propia del dibujo con respecto a la arquitectura se plantea como comprensión y determinación no sólo efectiva, sino también legítima, del significado anticipado. Por esta razón conviene siempre reconsiderar y deconstruir aquella práctica gráfica que sólo se preocupa por la instrumentalidad eficaz, en detrimento de una verdadera acción arquitectónica. Lo que no es óbice para que esa acción arquitectónica deba igualmente preocuparse por una instrumentalidad eficaz.

Sólo una teoría de la comunicación gráfica arquitectónica que no se limite a dirigir y disciplinar la capacidad natural que supone la competencia comunicativa del dibujo, sino que también la explique, podría contribuir a orientar y dirigir asimismo las operaciones gráficas básicas necesarias para la «medición» del sentido.



ALEJANDRO DE LA SOTA: «Gimnasio del colegio Maravillas», Madrid, 1961.

³³ HANS-GEORG GADAMER: *El problema de la conciencia histórica*, Tecnos, Madrid, 1993; p. 103.

ENTRE LA JUSTIFICACIÓN CONVENCIONAL Y LA JUSTIFICACIÓN ESENCIAL

Nadie sabe quién vivirá en esta jaula en el futuro, o si al final de este tremendo desarrollo surgirán enteramente nuevos profetas, o tendrá lugar un gran renacimiento de viejas ideas e ideales, o no se darán ninguna de las dos, una petrificación mecanizada, embellecida con un tipo de auto-importancia convulsiva. Pues de la última etapa de este desarrollo cultural, puede decirse en verdad muy bien lo siguiente: «Especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; esta nulidad imagina que ha llegado a un nivel de civilización que no se había alcanzado nunca anteriormente».³⁴

Cabe entender que la adecuación gráfica necesaria para explicar arquitectura en términos de sentido, sólo puede enjuiciarse por referencia al saber del arquitecto que ha realizado el proyecto. Por esta razón, se midan como se midan los significados de las expresiones gráficas simbólicas, la base experimental de una teoría de la acción de dibujar arquitectura tiene, por fuerza, que ser distinta de la base de aquellas otras teorías referidas estrictamente a los modos de representar o describir gráficamente arquitectura.

Aunque quizá sea obligado reconocer aquí que resulta habitual el caso del arquitecto que, capaz de la acción gráfica arquitectónica significativa, no sabe en cambio explicar las normas por las que orienta su hacer, por más que, dado que las conoce, que las domina y que puede seguirlas, es dueño de un saber implícito de reglas gráficas y arquitectónicas que comparte intersubjetivamente. Tiene tal arquitecto un saber subyacente que le orienta al dibujar y que le permite ser crítico con su propio hacer y con el de los demás, juzgar si una determinada realización gráfica puede entenderse a la luz de una norma arquitectónica conocida y compartida, o cuándo se desvía de ella, y en qué grado se desvía, etc., es decir, si puede considerarse como acción gráfica arquitectónica.

Este saber de regla arquitectónica que mediante el dibujo y la percepción se manifiesta al arquitecto, y a la vez comunica a aquellos arquitectos que comparten ese saber, es la base experimental sobre la que deben apoyarse las teorías de la acción gráfica de proyectar.

³⁴ MAX WEBER. (Citado por Richard J. Bernstein en nota nº 7 de su «Introducción» a: VVAA, *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid, 1988; pp. 20-21.)



LUDWIG MIES VAN DER ROHE: Edificio de oficinas en Berlín, 1919; dibujo de perspectiva al carbón para la presentación al concurso.

Si consideramos el dibujo de arquitectura como una mera técnica, su verificación sólo dependerá de datos observables y medibles; por el contrario, si lo consideramos como una acción arquitectónica, las apreciaciones dependerán de la base de experiencia compartida y competente que determina el ámbito objetivo de la arquitectura.

Es necesario investigar ese saber común con la ayuda del cual los arquitectos configuramos, representamos y expresamos la arquitectura. Hay, pues, que aclarar los fenómenos que hacen comprensible el sentido arquitectónico en el dibujo. Y de esta manera, procurar, tanto el ser capaces de llevar a cabo acciones gráficas significativas, como el poder explicarlas.

Porque si en definitiva hoy nos interesa el Movimiento Moderno, y lo digo, insisto, desde la visión del arquitecto que proyecta con materiales escritos o dibujados, es para establecer ese *legado*, para separar entre sus piedras aquellos materiales, también escritos y dibujados, que pueden constituir la base de un discurso progresivo, de un discurso *actual*; en definitiva, de un discurso *operativo*.

Pero tratar del Movimiento Moderno como categoría abstracta, separada de sus protagonistas, de los arquitectos, significaría negar su valor interpretativo, que en arquitectura, como en todo arte, exista la posibilidad de un orden más amplio de significación: el que surge de la relación dialéctica entre principios teóricos y realización concreta. Lo contrario sería fundar un nuevo academicismo abstracto y falto de sentido. La arquitectura pasa por los arquitectos, se realiza a gran través de hombres «avaros de sueños contempladores en el espacio informe de su vida», de edificios imaginarios que respecto a la realidad son como las quimeras y las gorgonas respecto a los animales verdaderos, que creen que lo que se piensa puede ser hecho y lo que se hace, inteligible, como el *Eupalinos* de Paul Valéry.³⁵

La investigación sobre el discurso arquitectónico de la acción de dibujar debe en última instancia servir para una reconstrucción de los sistemas de reglas gráficas y arquitectónicas conforme a los cuales se generan los proyectos, es decir, las formas gráficas estructuradas en términos de sentido arquitectónico.

Estas reglas generativas no se pueden extraer directamente de las estructuras superficiales de los proyectos, ni mucho menos de las construcciones arquitectónicas. Suelen ser estructuras profundas que simplemente subyacen a las estructuras superficiales generadas, si bien son implícitamente sabidas y reconocidas en el buen hacer de los arquitectos competentes.

Las estructuras superficiales sirven tanto para la construcción de len-

³⁵ JOSÉ IGNACIO LINAZASORO: *Escritos 1976-1989*, COAM, Madrid, 1989; p. 22.

guajes gráficos capaces de formular propuestas arquitectónicas en términos convencionales, como para la de aquellos otros que vinculan las reglas arquitectónicas subyacentes con formas gráficas simbólicas.

El objetivo es entonces la reconstrucción hipotética de esos sistemas de reglas arquitectónicas abstractos con los que alumbramos la lógica interna de la generación gráfica en estructuras superficiales aptas para su comprensión.

Las reglas de acción se distinguen además de las reglas operacionales en dos aspectos importantes: (a) las reglas de acción guardan una relación sistemática con la verdad de las proposiciones o la corrección de las normas; pueden, por tanto, aducirse para la explicación de acciones, mientras que las reglas operacionales no pueden hacer otra cosa que hacer comprensibles las operaciones; (b) las reglas de acción presuponen un contexto de algo en el mundo que puede ser manipulado o influido, mientras que las reglas operacionales son constitutivas de la práctica que regulan.³⁶

Los procesos gráficos regulares utilizan sistemas convencionales que se corresponden con las estructuras de una realidad arquitectónica objetivada, constituida de elementos invariantes que permiten la comprobación de la verosimilitud de las propuestas. Es un saber gráfico y arquitectónico aprendido, de carácter empírico, en el que las teorías no tienen como cometido reconstruir un saber personalizado, antes bien, los conocimientos de ese tipo son por lo general «antipersonalistas», pues aquí las teorías son hipótesis que se fundan y resuelven en regularidades gráficas y arquitectónicas exentas de contexto. Como en las ciencias físicas, los correspondientes procesos vienen a ser planes experimentales: se deducen las regularidades por comparación con otros procesos y se opera por reducción sistemática y secuencias medibles.

En cambio, los conceptos fundamentales que han de servir para la reconstrucción de conjuntos de reglas gráficas generativas de arquitectura, que sean eficazmente operativos, no se apoyan en procesos gráficos únicamente convencionales, sino en la conexión con estructuras o categorías arquitectónicas que preceden a la autocomprensión de los fenómenos que subyacen a la realidad objetivada. Es un proceso esencialista, de búsqueda de lo esencial, que se manifiesta válido a quienes son capaces de compartirlo y extraño a aquellos que se rigen por lenguajes convencionales.

Este saber implícito de los arquitectos que son capaces de juzgar

³⁶ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.: p. 252.

ponderadamente la realidad arquitectónica propicia reglas competentes para actuar gráficamente. Reglas que, aunque a veces son de difícil formulación para el arquitecto que las comparte, actúan como un saber para sí que guía su quehacer.

Si se acepta nuestra hipótesis, la radical heterogeneidad del ser, tal como nos es revelado en nuestro mundo interior, en el fluir de nuestra conciencia, surge el problema de la racionalidad, que se nos presenta con un carácter negativo. Objetividad no es ya nada positivo, es simplemente el reverso borroso y desteñido del ser. Sólo existen, realmente, conciencias individuales, conciencias varias y únicas, integrales e incommensurables entre sí. Sólo es común a todas las conciencias el trabajo de desobjetivación, la actividad homogeneizadora, creadora de esas dos negociaciones en que las conciencias coinciden: tiempo y espacio, bases del lenguaje y del pensamiento racional: del pensar cuantitativo.³⁷

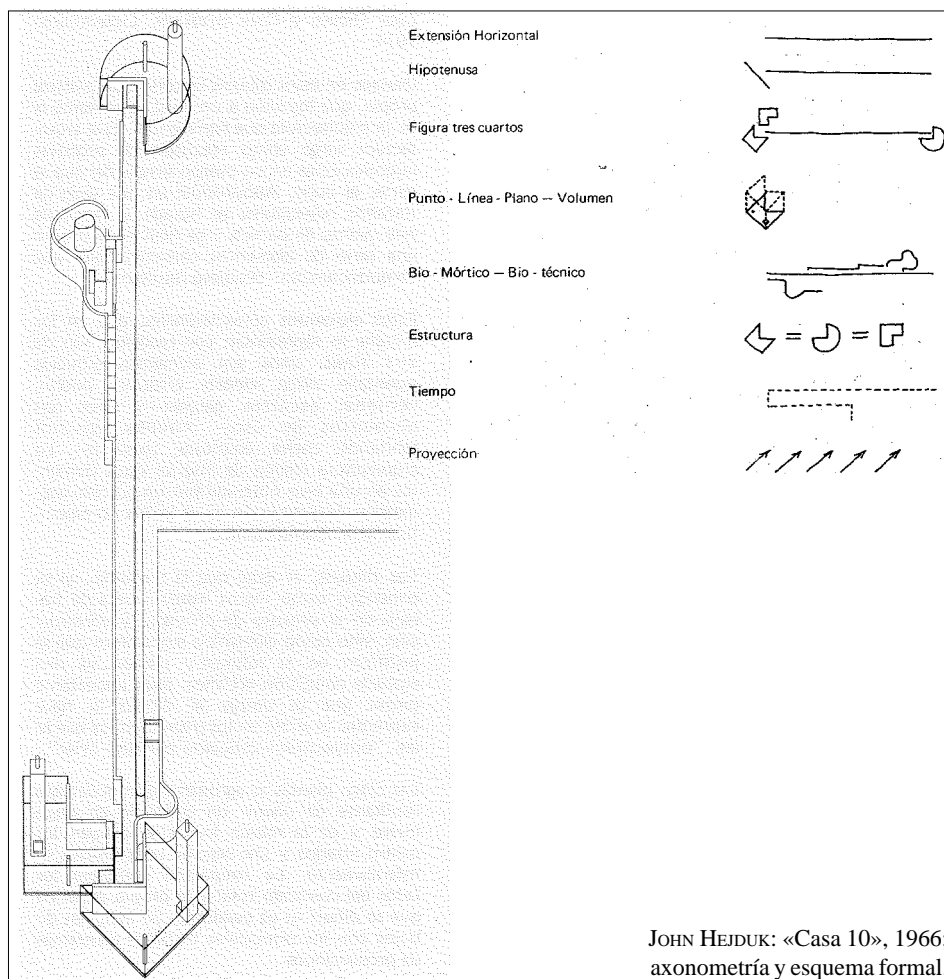
La justificación de los procesos gráficos convencionales como preeminentes se fundamenta en planteamientos objetivistas, planteamientos cuyo programa teórico entiende la arquitectura desde fuera, como un proceso natural que puede observarse en sus regularidades empíricas y explicarse con ayuda de medios nomográficos, esto es, de procedimientos gráficos convencionales de resolución de hipótesis o incógnitas. De este tipo son las teorías de aprendizaje en general, y del dibujo de arquitectura en particular, que son modos gráficos de estudiar y entender la arquitectura desde fuera en sentido estricto.

Por otro lado, los procesos gráficos arquitectónicos esencialistas se justifican mediante planteamientos subjetivistas, en los que el programa teórico concibe la arquitectura desde dentro, como un conjunto estructurado en términos de sentido, constituido por manifestaciones intersubjetivas. Por lo cual, las estructuras gráficas simbólicas son constantemente generadas y renovadas conforme a reglas arquitectónicas abstractas subyacentes, en la búsqueda de entendimiento compartido y reconocimiento personal. La teoría se plantea como una tarea de reconstrucción de un proceso generativo, la acción de dibujar, del que brota una realidad arquitectónica estructurada en términos de sentido, el proyecto arquitectónico.

El mundo en el sentido pleno del vocablo no es un objeto, tiene una envoltura de determinaciones objetivas, pero también fisuras, lagunas por donde las subjetividades se alojan en él o, mejor, que son las

³⁷ ANTONIO MACHADO: *Los complementarios*, Cátedra, Madrid, 1987 (3ª ed.); pp. 147-148.

subjetividades mismas. Comprendemos ahora por qué las cosas, que le deben su sentido, no son significaciones ofrecidas a la inteligencia, sino estructuras opacas, y por qué su sentido último sigue estando enmarañado. La cosa y el mundo no existen más que vividos por mí o por sujetos cuales yo, puesto que son el encadenamiento de nuestras perspectivas; pero trascienden todas las perspectivas porque este encadenamiento es temporal e inacabado.³⁸



³⁸ MAURICE MERLEAU-PONTY: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994 (3ª ed.); p. 347.

ACCIÓN INTENCIONAL

Para Hejduk la arquitectura es, sobre todo, una propuesta formal; representar esta propuesta formal es el fin que persigue, en opinión de Hejduk, todo dibujo de arquitectura. Y aún más, en cuanto que esta propuesta formal puede quedar cumplida en el dibujo, éste es ya la arquitectura. Los dibujos son, pues, ya para Hejduk la arquitectura, que, cuando se materialice en una realidad concreta, otra cosa no será que una versión más de aquella propuesta, evidente en los dibujos.³⁹

En esta investigación se trabaja con la pretensión teórica de estudiar el determinante papel de la acción de dibujar como «campo de presencia» de la arquitectura. Y, para ello, es preciso ahora analizar las distintas actitudes que, en la personal posición del arquitecto consciente respecto del ámbito objetivo de la arquitectura, implican delimitaciones de dicho ámbito en función de ese particular enfoque u horizonte conceptual.

Una actitud objetivista supone que el dibujar se ve reducido a la categoría de acción instrumental. Si el ámbito objetivo de la arquitectura consiste en imágenes estructuradas simbólicamente, la mayoría de las cuales han sido generadas según sistemas de reglas gráficas que las enjuician, entonces la acción de dibujar no puede ser neutral frente a esas operaciones que se dejan reducir a un juego proyectual de medida física, sino que debe buscar el modo de dar acceso a la comprensión del sentido arquitectónico.

[...] De modo que «cuando el arquitecto sólo reconoce “hechos” y, por tanto, “ciencia” —señala Rowe—, se convierte en instrumento de la “historia”; en ese momento se crearía indefectiblemente una situación en la que desaparecerán los problemas». Pero tal contradicción básica genera paradojas sucesivas, al tratar de explicar aspectos particulares del esquema teórico fundamental: así, mientras el arquitecto sólo parece moralmente aceptable cuando ha conseguido suprimir de su práctica cualquier atisbo de subjetividad, la repetición o copia es considerada una falta de agudeza creativa; y debe notarse, a este respecto, que, en el contexto de tal argumentación, creatividad tiene que ver con descubrimiento (científico) y no con invención (subjetiva).⁴⁰

³⁹ JOSÉ A. CORTÉS y JOSÉ R. MONEO: *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*, Monografía 5.1 (1.16), Proyectos I, ETSA de Barcelona, 1976; p. 114.

⁴⁰ HELIO PIÑÓN: *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984; pp. 12-13.

Los sistemas gráficos objetivos se organizan según un plan, o planificación, que no es en sentido estricto un proyecto, y en el que, tras la observación o estudio del problema, se articulan los medios para el desarrollo controlado de soluciones, que se toman y verifican dentro del ámbito objetivo de la arquitectura; dicho con otras palabras, se realiza un juego de composición en el que se manifiestan descriptivamente las observaciones.

Pero, en ese proceso gráfico, falta un sistema correspondiente al de las operaciones básicas de medidas físicas que, análogamente, alcance tanto la comprensión del sentido fundamentada en el ámbito objetivo de la arquitectura como en el de la expresión personal. Es necesario articular un discurso, un auténtico proyecto de arquitectura, en el cual se pueda manifestar dibujando esa relación comprensiva. «Vimos que, evidentemente, no es sólo una operación manual, el desplazamiento efectivo de mi mano y mi pluma sobre el papel, ya que entonces no habría ninguna diferencia entre una construcción y un dibujo cualquiera y ninguna demostración resultaría de la construcción. La construcción es un gesto, eso es, el trazado efectivo expresa al exterior una intención.»⁴¹ Para ello nos valemos de la hermenéutica del dibujo, de interpretaciones hermenéuticas disciplinares que explican, no en datos, sino en experiencias comunicativas, la transformación del mundo arquitectónico. Mas la hermenéutica, según Gadamer, no es un método sino un arte, de modo que no puede ser entendida como limitación, como teoría que dirige y disciplina la capacidad natural que supone la competencia comunicativa del dibujo, y debemos por tanto entenderla como interpretación crítica, no coercitiva.

[...] ¿dónde, cómo y bajo qué condiciones acontece el despliegue, la manifestación, la apertura (que es ya crecimiento, génesis, liberación) del sentido? [...] : en el espacio hermenéutico, en el espacio de la interpretación.

Este espacio, espacio de articulación, espacio de revelación y de apertura, espacio de posibilidad, espacio de la reflexión y la libertad, espacio abierto para la interrogación, es un espacio de mediación. Una encrucijada de caminos. Es un espacio de dialéctica y de tensión.⁴²

Las ciencias humanas, y me refiero a ciencias como la historia del arte, la antropología, la sociología, etc., a veces basadas en un cierto idealismo hermenéutico, han introducido discretamente en la cultura arquitectónica

⁴¹ MAURICE MERLEAU-PONTY: *Fenomenología de la percepción*, op. cit.; p. 395.

⁴² JORGE PÉREZ DE TUDELA y VELASCO: «Desvelamiento y revelación: el círculo hermenéutico en Paul Ricoeur», en *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Anthropos, Barcelona, 1991; p. 369.

relaciones de poder ideológico en las estructuras simbólicas tanto del dibujo como de la propia arquitectura. La fuerza inmunizadora de estas relaciones impone valores semánticos que no necesitan justificación, obstaculizando así la libre interpretación de las imágenes del mundo de la arquitectura y condicionando su entendimiento y la expresión individual. «El historicismo objetivista es *ingenuo* porque no va nunca hasta el fin de sus reflexiones; se fía ciegamente en las presunciones de su método, olvida totalmente una historicidad que es también suya.»⁴³

La arquitectura en esta segunda parte del siglo ha modificado completamente su ruta, ha cambiado de dirección. Antes podía funcionar bien con ayuda de reglas, gracias a recetas específicas. En efecto, bastaba conocer un poco la historia de la arquitectura, las directrices de los principales arquitectos y, en base a estos conocimientos, debido a este saber interior, se podía pretender que se hacía arquitectura. Pero a decir verdad, cuanto más próxima a nosotros está la historia, más se alejan las recetas de nuestra concepción.⁴⁴

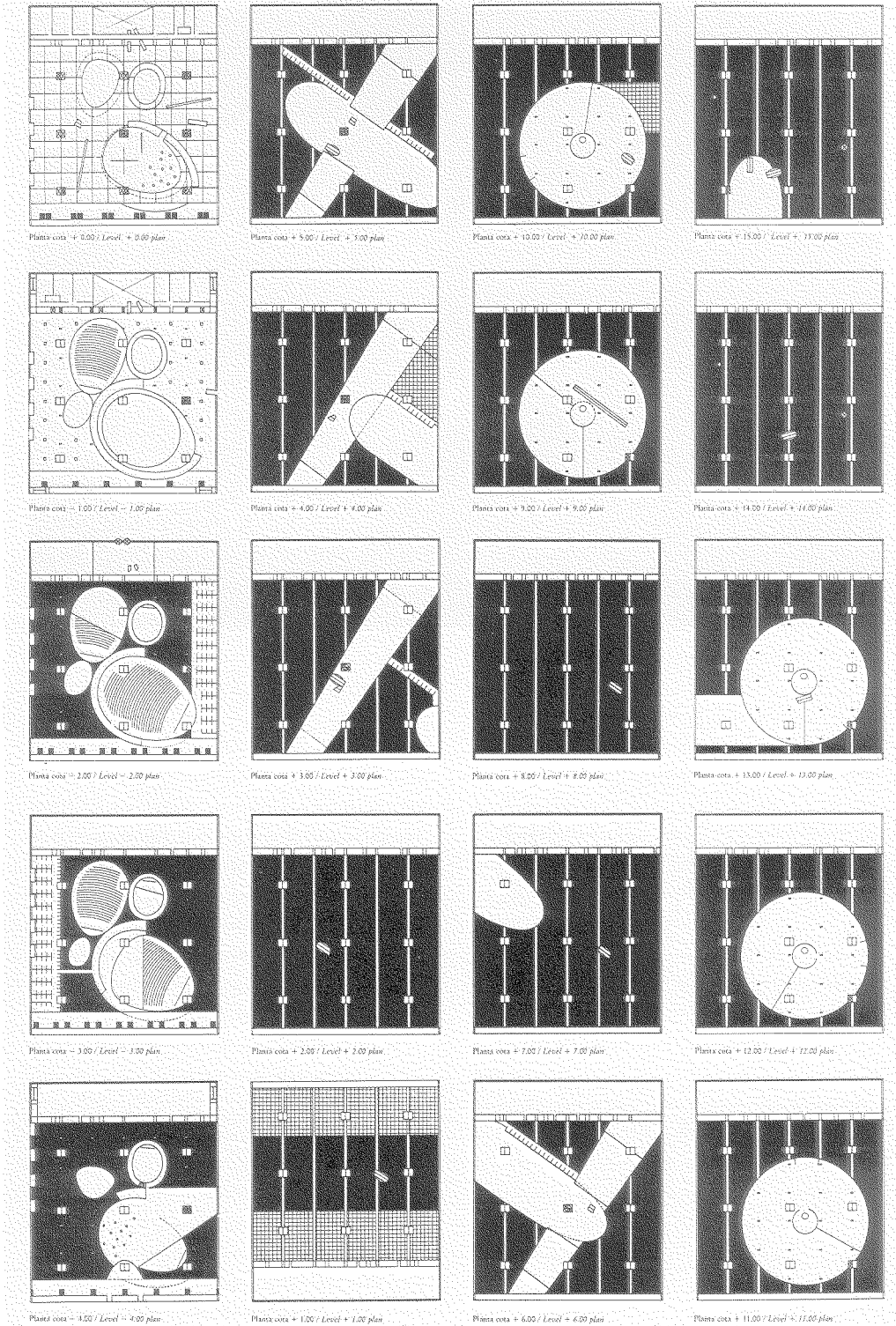
Frente a esta herencia dogmática de interpretaciones y prejuicios, la acción intencional del dibujo tiene que cuestionar críticamente ese consenso gráfico fáctico que limita la expresión individual y deforma el discurso proyectual, dando por el contrario soporte a las experiencias divergentes pero válidas en cada caso, y tratando de rescatar de los contextos del sentido, materializados en estilos o tendencias, los contenidos de esa tradición cultural arquitectónica.

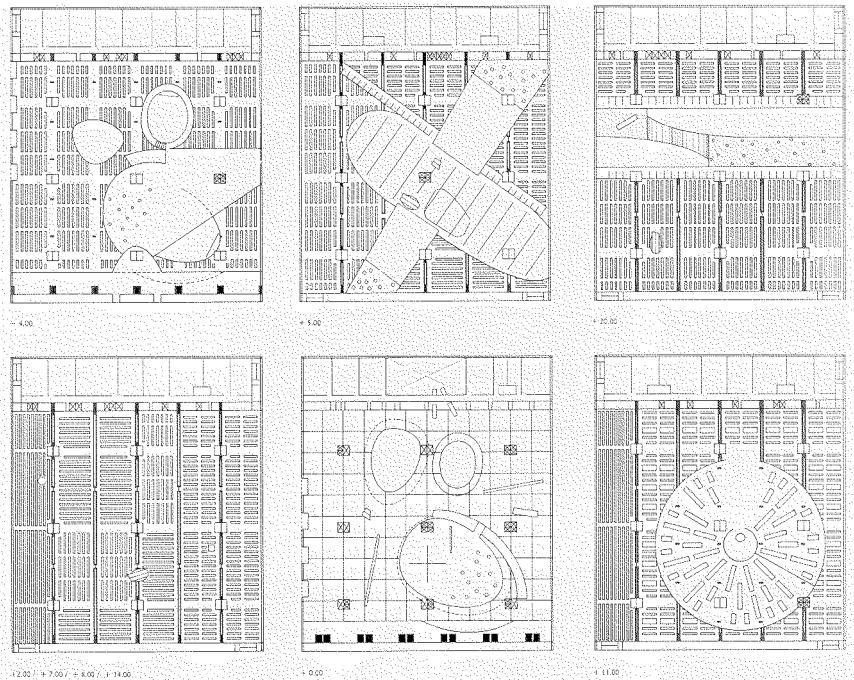
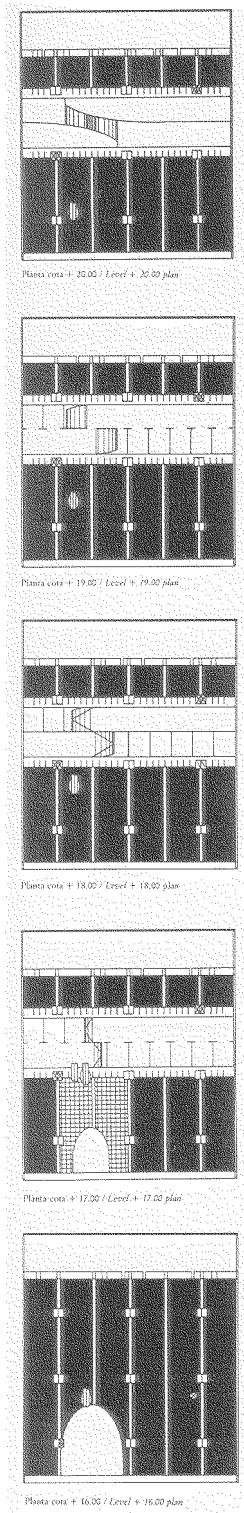
El compromiso de la acción gráfica intencional que se basa en la intersubjetividad depende de que la práctica sea crítica, transformadora de situaciones habituales, para lo cual exige la toma de decisiones arriesgadas y el abandono del papel neutral del discurso gráfico arquitectónico.

Por acción gráfica regulada por normas se entiende una acción racional que comprende tanto la acción instrumental como la elección racional, así como una combinación de ambas. La acción instrumental se orienta por reglas gráficas técnicas, que descansan en el saber empírico del dibujo de arquitectura, y organiza los medios para el control efectivo de esa realidad arquitectónica dada. La elección racional de las reglas gráficas se orienta por estrategias que descansan en un saber analítico de la arquitectura; estas estrategias son procesos gráficos deductivos que se fundan en reglas arquitectónicas convencionales de referencia o en sistemas de valores reconocidos para ciertos fines arquitectónicos.

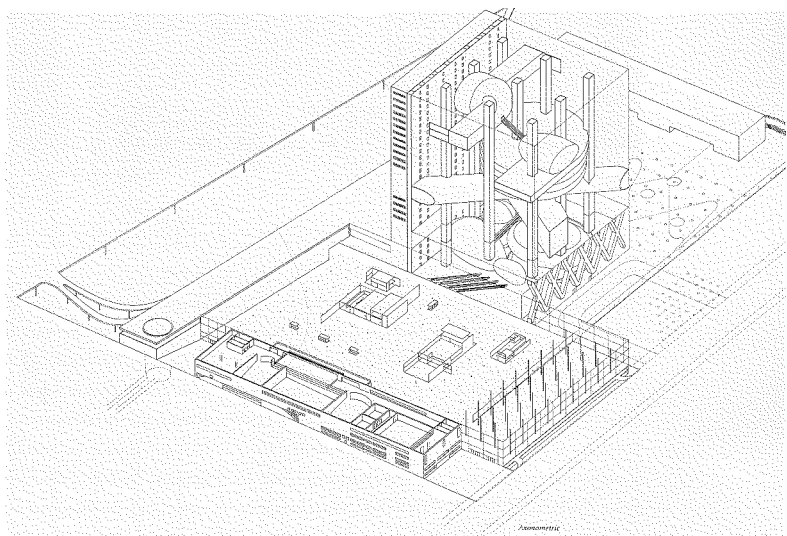
⁴³ HANS-GEORG GADAMER: *El problema de la conciencia histórica*, op. cit.; p. 114.

⁴⁴ JEAN NOUVEL, en: Stefano Casciani, «Jean Nouvel: tecnología y arquitectura», *Cuadernos de RCT* nº 54; p. 35.





De abajo a arriba y de izquierda a derecha: (1) Almacén tipo. Existencias. (2) Biblioteca de Imagen y Sonido. Los Guijarros. (3) Información, recepción. El Gran Vestíbulo de Ascensión. (4) Biblioteca de Adquisiciones Recientes. La Intersección. (5) Biblioteca de Consulta. La Espiral. (6) Biblioteca de Estudio. El Bucle.



REM KOOLHAAS: «Biblioteca de Francia», París, 1989; esquemas de plantas y axonometría de la presentación del proyecto.

La operación industrial, desintegrada y desintegradora (alienadora), sin otro fin que el desarrollo de sí y de su propio potencial, ha roto el ciclo evolutivo de la cosa al objeto: el ciclo con el cual la naturaleza era continuamente creada por la operación humana o de la civilización. El objeto se ha descompuesto en *cosa e imagen*, en dato y proyecto: carácter y límite de todo el arte moderno, especialmente visible en el diseño industrial, es, justamente, realizar la dualidad de dato y proyecto. Pero el proyecto intenta en vano compensar; son su componente utópica, la inercia y la banalidad del dato. La única posibilidad de salvar algo de la experiencia y de la capacidad de experiencia que el mundo ha adquirido mediante el arte es, entonces, la reificación del proyecto, su constitución en objeto, su proponerse, no ya a la esperanza, sino a la motivada intencionalidad humana.⁴⁵

La acción gráfica intencional, en tanto que concepto básico para la teoría del dibujo de arquitectura, hay que entenderla como una interacción simbólicamente mediada. Esto es, los arquitectos interesados orientan su acción de dibujar por normas arquitectónicas que les implican y a la vez definen expectativas recíprocas de actuación, normas que forzosamente tienen que ser entendidas y conocidas, o sea, compartidas, por más de un arquitecto. El contenido semántico de esas normas se objetiva en expresiones gráficas simbólicas y sólo es posible alcanzar su comunicación por medio del dibujo.

Los mecanismos de aprendizaje de las reglas y estrategias del lenguaje gráfico arquitectónico nos proporcionan disciplina y habilidad para la resolución de problemas concretos; en cambio, la interiorización de las normas arquitectónicas nos dota de estructuras gráficas que nos permiten entender y generar la arquitectura según esas normas, a la vez que conforman un encuadre intersubjetivo de reconocimiento y, como consecuencia, la posibilidad de expectativas compartidas.

⁴⁵ GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, op. cit.; p. 47.

EL CONTEXTO DE LA ACCIÓN

Aquello sobre qué los participantes en la interacción se entienden entre sí, no debe contaminarse con *aquello desde dónde* inician y discuten sus operaciones interpretativas. La acción orientada al entendimiento es reflexiva; de ahí que los órdenes institucionales y las identidades de los sujetos agentes aparezcan en dos puntos. Como *ingredientes tematizables* de la situación de acción, los participantes pueden tornarlos explícitamente conscientes. Como *recursos* para la generación del proceso de comunicación mismo permanecen en el transfondo y, al igual que los patrones de interpretación culturalmente acumulados, sólo son presentes como saber implícito.⁴⁶

El mundo de la arquitectura es para nosotros *aquello desde dónde* los arquitectos inician y discuten sus operaciones interpretativas, y la parte de ese mundo de la arquitectura, relevante en cada situación, es *aquello sobre lo que* los arquitectos actúan y se entienden entre sí. El dibujo es la acción reflexiva, orientada al entendimiento, que conecta ambos mundos: el objetivo de la arquitectura y el concreto de los arquitectos implicados en el dominio de una situación dada.

En la acción arquitectónica los *temas* son las decisiones conscientes que toma el arquitecto en una situación, los contenidos que considera relevantes para perfilar la perspectiva de su acción. Tales temas o contenidos substanciales son analizados y manifestados explícitamente mediante procesos gráficos. La acción de dibujar, en la generación y comunicación arquitectónica, es dirigida por los *recursos* arquitectónicos culturalmente asumidos, por ese saber implícito que permanece como transfondo de la interacción de los arquitectos comprometidos en la situación.

Cuando la acción arquitectónica *funda acuerdo*, articular temas quiere decir sembrar de convicciones compartidas el campo de posibilidades de una situación. Las convicciones intersubjetivas vinculan a los arquitectos en relaciones de reciprocidad, son el potencial de argumentos comunes que hace posible el entendimiento, y todo ello sobre una base aceptada de patrones de interpretación que genera normas válidas de interacción. Esto permite que los edificios, los proyectos, las opiniones, en fin, las acciones arquitectónicas, puedan ser criticados y a la vez defendidos mediante razona-

⁴⁶ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 489.

mientos motivados, y que las decisiones respondan a juicios que, si no son compartidos, al menos sí son comprendidos. Esta trama subyacente, que es conocida y aceptada, se modifica y renueva constantemente por las propuestas y los juicios de los propios arquitectos, siempre que en esas intervenciones se cumplan tres requisitos:

a) que la propuesta tenga sentido, esto es, que las expresiones simbólicas arquitectónicas respondan a la interpretación correcta de una situación, que los contenidos relevantes de la misma definan temas teóricos o concretos.

b) que la acción arquitectónica pretendida sea de compromiso con el contexto, lo que implica tener en cuenta las normas legítimas de interpretación compartida de la situación.

c) que la intención del arquitecto quede reflejada en una expresión simbólica apropiada, para así manifestar sus convicciones personales con respecto a la situación.

Una *situación* representa el fragmento de un mundo de la vida delimitado por relación a un tema. Un tema surge en conexión con intereses y metas de acción de (a lo menos) un participante; circunscribe el *ámbito de relevancia* de los componentes de la situación susceptibles de ser tematizados y viene subrayado por los *planes* que los participantes conciben sobre la base de la interpretación que hacen de la situación, con el fin de realizar sus propios fines. La situación de acción interpretada circunscribe un ámbito temáticamente abierto de *alternativas de acción*, es decir, de condiciones y medios para la ejecución de planes. A la situación pertenece todo lo que se hace sentir como *restricción* para las correspondientes iniciativas de acción.⁴⁷

El concepto de *situación* entendido así, exige distinguir cuidadosamente entre el mundo de la arquitectura y el fragmento acotado de ese mundo que concierne a la situación concreta. La diferencia, en verdad importante, estriba en que el primero, la cultura arquitectónica, es un saber implícito, que no podemos hacer explícito a voluntad, justo lo contrario del segundo, que es el conjunto de intereses y fines formalmente expresados por uno o varios arquitectos.

La cultura arquitectónica, desde la perspectiva de cada arquitecto, es el *poso* constituido por el saber propio que orienta sus acciones, las prácticas disciplinares reconocidas como relevantes y las propias habilidades individuales. Es la conexión, en cuanto a contenidos arquitectónicos, del mundo objetivo, del mundo social y del mundo subjetivo. Este transfondo «aparece

⁴⁷ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.: p. 494.

como *contexto formador de horizonte de los procesos de entendimiento*, que delimita a la situación de acción y, por tanto, permanece inaccesible a la tematización». ⁴⁸ Es el campo de los recursos de interpretación que debe ser conocido para juzgar ponderadamente cualquier acción arquitectónica. Resulta comprensible, pues, la importancia que tiene deslindar con claridad el contexto estable, que no estático, que supone la cultura arquitectónica, de ese otro contexto cambiante en cada caso que es el contexto de la situación.

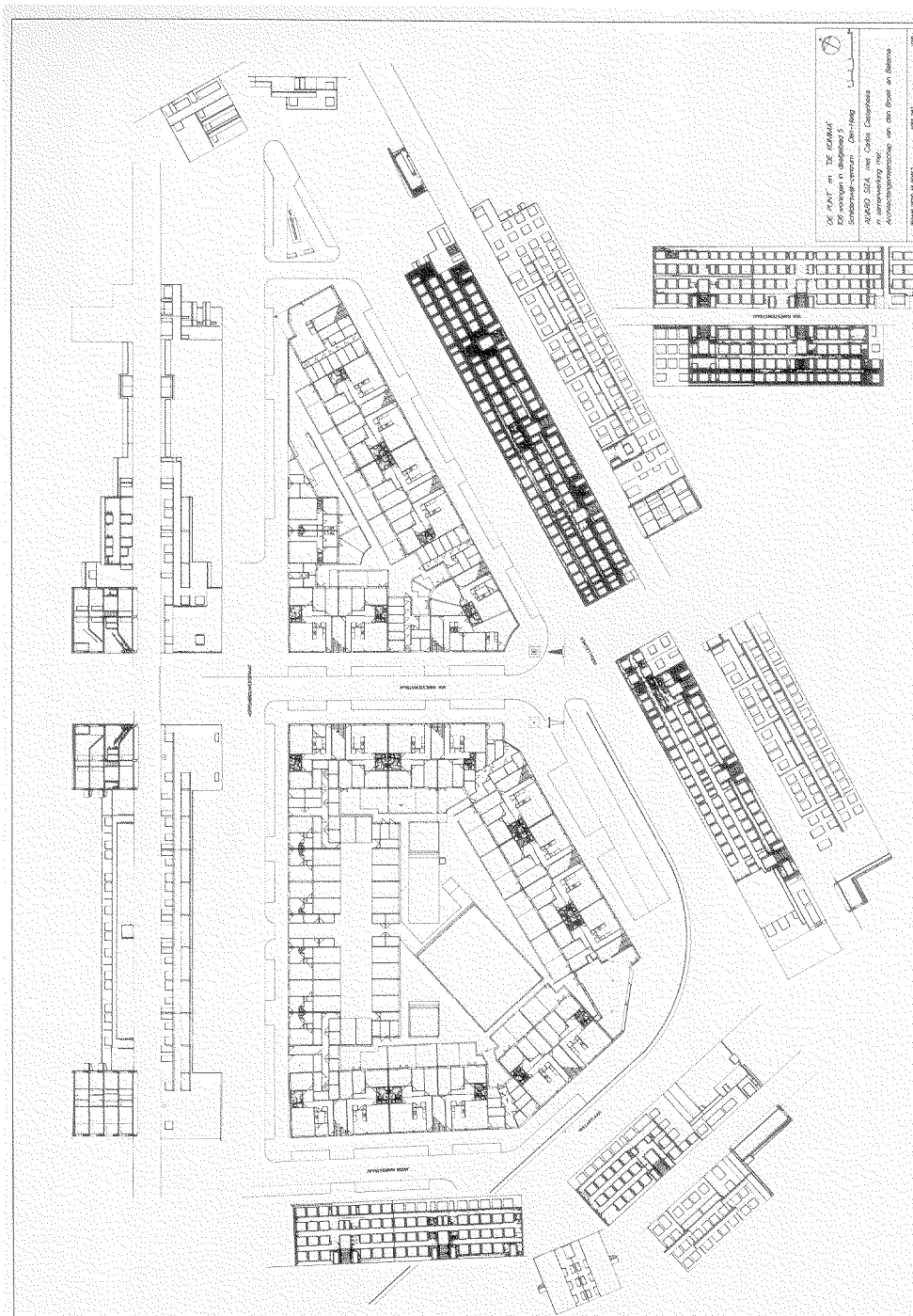
El mundo de la arquitectura, además de dotar de un contexto de referencia para el entendimiento de los arquitectos, es el sustrato en que se fundan las convicciones, las interpretaciones compartidas que legitiman las actuaciones. Por más que, insisto, en la práctica arquitectónica, en ocasiones, se traspasa ciertamente la perspectiva convencional, prevista, esperada, de la situación dada, sin que ello suponga que una actuación tal se desarrolle en el vacío. Bien al contrario, ya que ensancha el horizonte de la situación al abrir alternativas que, aunque novedosas, se fundamentan en una interpretación que, tal vez difusa o incluso impensable para otros, resulta lógica y evidente para el arquitecto en cuestión. Y que, al lograr abrir inéditas posibilidades, pasa a integrarse en el patrimonio común de la arquitectura, renovando y reforzando el ámbito de referencia compartido.

Sobre todo el arquitecto tiene que tener la capacidad necesaria para analizar cada una de las situaciones que se presenten porque carece de una receta, una panacea válida para todas las situaciones: tiene que hacer primero un diagnóstico y luego decidir exactamente cómo operar; esto se encamina hacia lo que llamo *arquitectura de la especificidad*.

[...] Cuando hablo de especificidad me refiero al contexto; quiero decir que la arquitectura tiene que ser siempre contextualizada. Pero el primer punto imprescindible es la época histórica en la cual se coloca. Y en esto estriba el eterno dilema entre historia y modernidad. En mi opinión ambas están estrechamente relacionadas, son muy semejantes; para mí ser moderno significa intentar hacer el mejor uso posible de la historia, tratando de situarse en el período justo y de hacer un dictámen más favorable, como decía antes, en el momento exacto. Creo que los modernistas, los que siguen construyendo como se hacía en los años veinte o treinta, de acuerdo con las pautas marcadas por Le Corbusier, son tan historicistas (en este sentido) como los que insisten en salvar lo antiguo a toda costa. ⁴⁹

⁴⁸ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 494.

⁴⁹ JEAN NOUVEL, en: Stefano Casciani, «Jean Nouvel: tecnología y arquitectura», op. cit.; p. 36.



ÁLVARO SIZA: Barrio residencial «Schilderswijk», en La Haya, 1986-1988; planta general, secciones y alzados.

DE LA ACCIÓN COMUNICATIVA AL DISCURSO DE LA ACCIÓN

¿Y qué creéis que es el discurso? La fría prosa casi no existe, salvo en lo más inferior de la comunicación. Un discurso es algo denso. No sólo significa, expresa. Y si expresa, se debe a que también posee un bullir consignado en él, un movimiento, una fuerza, para levantar la masa de las significaciones mediante un seísmo que da paso al sentido. También él se ofrece para que lo ramoneen, y no sólo para que lo comprendan. También él reclama el ojo, también él es energético. Tracemos los recorridos del ojo en el campo del lenguaje, captemos el bullir-fijo, abarquemos los valles de la metáfora, que es consumación del deseo, y entonces veremos cómo la exterioridad, la fuerza, el espacio formado, pueden estar presentes en la interioridad, en la significación cerrada.⁵⁰

Una acción gráfica constituye una acción arquitectónica cuando en la propia estructura del proyecto puedan explicarse, a la vez, el mundo objetivo de la arquitectura, el mundo social de la situación, el mundo subjetivo del arquitecto y el propio dibujo como código universal.

Toda acción gráfica arquitectónica debe pretender dar respuesta válida a esas cuatro esferas, para lo cual tiene que ser:

1) *Inteligible*. La expresión gráfica simbólica asociada a cada dibujo debe poder entenderse; esto es, la traza realizada en una situación dada tiene que hacer comprensible el sentido de la relación interpersonal a la vez que el sentido del contenido de la proposición. La inteligibilidad es una relación interna entre expresiones simbólicas y el correspondiente sistema de reglas del código gráfico conforme al que se generan las trazas. Por eso, cuando la expresión no es convencional, puede ser necesario un esfuerzo hermenéutico para llegar a la clarificación semántica. Es pues obligada una competencia en las reglas gráficas; o, dicho de otra manera, una propuesta será inteligible si cualquier arquitecto o persona que domine el sistema de reglas gráficas arquitectónicas pudiera generar la misma propuesta.

2) *Verosímil*. La propuesta gráfica tiene que expresar y comunicar algo acerca de la realidad objetivada de la arquitectura, y así ser reconocida por los arquitectos implicados. El transfondo cultural es la garantía de la propuesta y la base de las explicaciones y argumentaciones. El dibujo aquí es cognoscitivo, anticipativo de una realidad arquitectónica; no tiene pues sen-

⁵⁰ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; pp. 33-34.

tido cuando lo propuesto no responde a una expectativa, a una posibilidad arquitectónica.

3) *Veraz*. Todas las expresiones gráficas implican una pretensión de identidad, pues resulta fuera de lugar que el dibujo realizado por un arquitecto no se corresponda con sus intenciones, lo que supondría que la propuesta no es veraz. Un arquitecto es veraz cuando no se engaña a sí mismo ni engaña a los demás, «la “veracidad” se refiere al sentido en que descubro o manifiesto ante los ojos de los otros una vivencia subjetiva a la que yo tengo un acceso privilegiado».⁵¹ La veracidad como autoexpresión no es la manifestación de estados internos, sino de interpretaciones subjetivas de la realidad arquitectónica. Por eso, cuando una acción gráfica pretende solucionar problemas personales y no arquitectónicos, las expresiones simbólicas que dibuja ese arquitecto no corresponden a sus intenciones arquitectónicas, y se rompe así el sentido de la relación interpersonal y del contenido de la proposición.

4) *Recto*. La rectitud en el seguimiento de la norma arquitectónica subyacente legitima las propuestas gráficas y evita la arbitrariedad. Todas las expresiones normativamente orientadas implican un compromiso de responsabilidad que se justifica en el sentido compartido de las relaciones interpersonales y en experiencias reflexivas de concordancia universal, que informan sobre la interpretación que una norma hace de la realidad arquitectónica y si es adecuada a la situación dada. La acción gráfica normativa hace posible la distinción entre regularidades gráficas que pueden observarse y normas arquitectónicas vigentes que pueden seguirse o no al dibujar y, en su caso, transgredirse. A este uso del dibujo arquitectónico lo consideramos comunicativo.

La función comunicativa del dibujo presupone el uso cognoscitivo del mismo con respecto a la arquitectura que nos permite disponer de contenidos para hacer propuestas, y al contrario, sólo la adecuación de los sistemas cognoscitivos del dibujo al ámbito objetivo de la arquitectura abren posibilidades de entendimiento en la comunicación.

En el uso cognitivo del lenguaje utilizamos universales pragmáticos para constituir ámbitos objetuales susceptibles de descripción. Este papel constituidor de experiencia puede aclararse en una teoría de la referencia. En el uso comunicativo del lenguaje empleamos universales pragmáticos para establecer realizativamente relaciones intersubjetivas.⁵²

⁵¹JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 100.

⁵²Ibídem, p. 87.

Ambitos de realidad	Forma fenoménica de las referencias a la realidad	Pretensiones de validez implícitas	Funciones generales del acto de habla
Naturaleza externa	Objetividad	Verdad	Exposición de estados de cosas
Sociedad	Normatividad	Rectitud	Establecimiento de relaciones interpersonales
Naturaleza interna	Subjetividad	Veracidad	Expresión de vivencias subjetivas
Lenguaje	Intersubjetividad	Inteligibilidad	- - -

JÜRGEN HABERMAS: Un modelo de la comunicación lingüística.

Reconocemos una traza como una pretendida arquitectura cuando «entendemos» una expresión simbólica, generada conforme a reglas gráficas, si se cumple la condición de la comunicación que es la inteligibilidad. «Sabemos» o conocemos algo sobre un hecho arquitectónico cuando se refiere a una posibilidad del mundo objetivado de la experiencia arquitectónica. Si se sigue una norma arquitectónica de consenso, con adecuación y rectitud, nos «convence» cuando la reconocemos, esto es, justificamos su uso. Y finalmente «identificamos» al arquitecto autor de dicha traza al verificar la expresión de sus intenciones. Todo ello nos lleva a unas certezas un tanto inespecíficas: interpretamos un código gráfico, comprobamos la posibilidad de un hecho arquitectónico, justificamos la elección de un norma común y reconocemos la explicación del autor; recibimos, pues, información, pero no alcanzamos la comprensión del sentido arquitectónico.

Esas cuatro condiciones son necesarias para el conocimiento y la comunicación. Y aún podríamos hacerlas convergir en una sola: la racionalidad; pero «racionalidad de consenso», que es en realidad la que acredita el entendimiento. Ahora bien, la aceptación pasiva de la racionalidad no es suficiente para fundamentar un discurso gráfico arquitectónico; es necesario cuestionar, poner entre paréntesis, cada una de esas condiciones, mediante razones convincentes, para alcanzar convicciones comunes.

Es básico entonces diferenciar entre la acción gráfica comunicativa y el discurso de la acción de dibujar arquitectura. Una acción gráfica es un ámbito de comunicación en el que tácitamente reconocemos y presuponemos validez

para las propuestas arquitectónicas, o sea, intercambiamos información y experiencias. Un discurso gráfico es una forma de comunicación arquitectónica caracterizada por la argumentación, en la que la validez de las propuestas se somete a la crítica antes de considerar su legitimidad.

Así, al poner en tela de juicio las interpretaciones convencionales de las expresiones gráficas y las propias expresiones simbólicas, se inicia un discurso hermenéutico. Por otro lado, un discurso empírico se pone en marcha al cuestionar las afirmaciones sobre el mundo objetivado de experiencias arquitectónicas. Igualmente, se comienza un discurso práctico al aclarar las justificaciones que se refieren a la elección de la norma de consenso. Y, finalmente, se propone un discurso teórico al explicar críticamente intenciones y motivaciones.

Un discurso ideal de la acción de dibujar arquitectura sería aquel que contemplara esos cuatro discursos a la vez, pero la realidad es que suele darse, o bien un discurso gráfico práctico, o bien uno teórico-empírico. El discurso teórico y el empírico suelen darse conjuntamente, pues aunque la experiencia por sí sola no funda un discurso, sí suele ser la fuerza generadora de muchas argumentaciones, ya que es la evolución cognitiva la que garantiza la adecuación de un sistema descriptivo.

¡Creo que lo más interesante de intentar hacer arquitectura hoy en día no es lo que uno elige hacer, sino lo que uno decide no hacer!... Para un arquitecto es muy difícil hacer trabajo creativo si luego realmente quieres construir. Es más fácil dibujar y hacer proyectos prometedores... Todavía no creo que la vida de un proyecto comience tan sólo cuando es construido. Estoy convencido de que en un proyecto se puede hacer algo igual de potente desde el principio, tan lleno de ilusión y de vida que no necesite estar construido físicamente para ser rotundo. Esto va un poco en contra de la constatación real de la arquitectura, de su naturaleza fenoménica. El dilema entonces es diseñar una práctica profesional capaz de no ser aplastada por la presión del trabajo. Tienes que decidir lo que no vas a hacer, y por lo tanto, has de «resistirte» a ciertos procesos, no puedes ser complaciente... Esto es muy importante, porque si te resistes en los momentos adecuados, entonces tienes la oportunidad de poner toda tu energía en el trabajo realmente creativo. Si no te resistes, puedes ser consumido por el trabajo. ¡Quién sabe cuántos grandes arquitectos hay ahí fuera que no pudieron resistir...!⁵³

Se entiende el discurso gráfico arquitectónico como la forma de autorreflexión del arquitecto orientada a alcanzar un consenso en la argu-

⁵³ STEVEN HOLL, en: Alejandro Zaera, «Una conversación con Steven Holl», *El Croquis* n° 78, Madrid, 1996; p. 23.

mentación arquitectónica mediante acciones gráficas. La presentación de una situación ideal arquitectónica que viene a ser el proyecto contiene en su argumentación un fundamento anticipado, pero, en tanto que fundamento anticipado, es también operante. El diálogo anticipado sobre una situación ideal arquitectónica no es un proceso empírico, ni una construcción, sino una propuesta inevitable que recíprocamente nos hacemos en los discursos gráficos.

El proyecto así, debe pretender, además de alcanzar un consenso racional, convertirse en un argumento crítico con el que poner en cuestión consensos tácitos previos y desarrollar un consenso fundado. Para que un consenso sea válido tiene que contemplar la posibilidad de ser revisado, modificado e incluso sustituido. Pues la fuerza generadora de consenso de un argumento se apoya en la libre puesta en cuestión de cualquiera de los niveles del discurso. Por ello tenemos que aceptar que la acción gráfica reflexiva sobre arquitectura debe incluir su propia inadecuación estructural como parte del argumento.

Aquí es donde yo propongo una investigación previa a la misma ética, a saber, una descripción y un análisis de los discursos en los cuales el hombre *dice su hacer*, haciendo abstracción de alabanzas o censuras mediante las cuales califica su hacer en términos de moralidad.

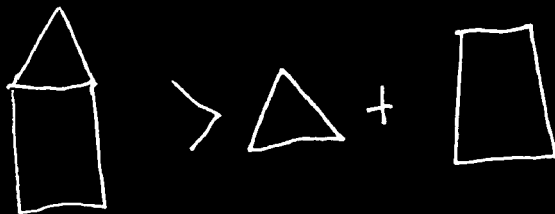
Este *decir del hacer* puede ser aprehendido en varios niveles: nivel de los *conceptos* puestos en juego en la descripción de la acción; nivel de las *proposiciones* donde la propia acción llega a enunciarse; nivel de los *argumentos* en el que se articula una estrategia de la acción.⁵⁴

Siguiendo el esquema que se desprende de esta cita de Ricoeur respecto a la investigación, voy a desarrollar en las próximas páginas los tres niveles propuestos sobre los discursos que aquí interesan, aquellos mediante los cuales el arquitecto *dibuja su hacer* como interacción simbólicamente mediada.

⁵⁴ PAUL RICOEUR: *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1988 (2ª ed.); p. 11.

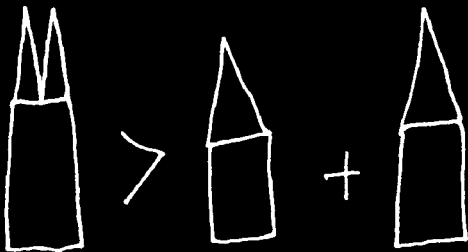
3 Masterpieces of late-twentieth-century design theory.

1. Rossi's Inequality, aka the Architectural Memory Theorem



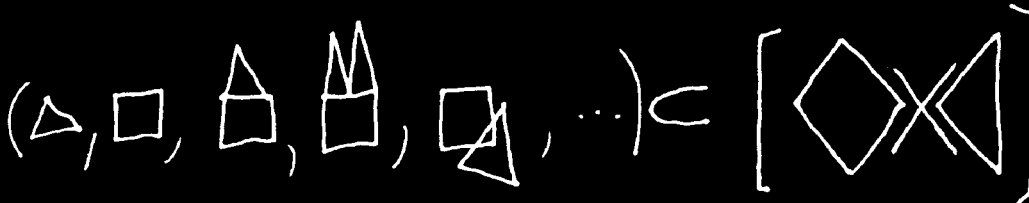
The minimum meaningful architectural configuration is greater than and irreducible to its geometric constituents.

2. Hejduk's Inequality, aka the Architectural Poetry Theorem



The minimum poetic architectural configuration is greater than and irreducible to architectural memories.

3. Eisenman's Hypothesis aka the Architectural Calculus Theorem



Minimum geometric, mnemonic and poetic configurations are special cases of a generalized calculus of form.

JEFFREY KIPNIS: «Tres obras maestras de la teoría proyectual de finales del siglo XX». (En la portada de la revista *Assemblage* n° 11, abril 1990.)

Capítulo II

ANÁLISIS CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN DE DIBUJAR

[...] A este respecto, el rasgo más relevante es el carácter de «red» de los principales conceptos en uso dentro de dicho campo [*el campo de la acción*]: intención, motivo, agente, etc. Cada uno de estos conceptos no sólo obtiene la diversidad de sus significaciones, de sus usos en contextos definidos, sino que además esos diversos conceptos los ponen en mutua relación, de forma que deberíamos hablar de intersignificación tanto como de significación; el tipo de discurso que vamos a considerar está constituido de tal forma que si se encuentra un empleo significativo de la palabra intención, se encuentra también el de la palabra motivo, etc.; igualmente, comprender uno de dichos términos es comprenderlos todos, al comprenderlos unos por otros.

PAUL RICOEUR: *El discurso de la acción*

EL CONCEPTO DE INTENCIÓN RESPECTO AL DIBUJO DE ARQUITECTURA

Cuando el producto tiene un alto grado de complejidad, el proceso de creación se caracteriza por una sucesión de intenciones interconectadas. Según la estructura del producto vaya tomando forma, las intenciones se irán sucediendo una tras otra de forma natural. Podemos ilustrar esto con el hecho conocido de que una obra de arte compleja (por ejemplo, una sinfonía) no se puede crear empezando por el principio y llegando hasta el final de una forma «lineal». Por el contrario, hace falta mantener la totalidad continuamente en la cabeza, yendo del todo a las partes y de las partes al todo. Este estado de cosas lo expresa Jørgensen en la llamada «ley de las totalidades»: «Toda intención tiene tendencia de producir otras dirigidas hacia un objeto del que forma parte el objeto de la primera intención». La necesidad de crear puede entenderse como la intención de un objeto aún no existente. Plantearse «un objeto aún no existente» sólo puede significar que la intención es producto de dos o más intenciones de objetos existentes. La intención creativa, por tanto, se dirige a los objetos intermedios, y se presenta fenomenológicamente como una necesidad difusa. Tales intenciones están presentes en todas las percepciones, por supuesto, pero la intención creativa combina polos que no se habían puesto en contacto hasta entonces. El resultado no siempre es significativo, pero casi siempre nos dice algo esencial.¹

Entendemos por intención en general el acto de dirigir el intelecto hacia un objeto.² Ese objeto intencional no es necesariamente un objeto real o existente, sino sólo aquello de lo que el acto mental trata. Este concepto moderno de la palabra intención procede de la teoría fenomenológica: «El mérito de Husserl es haber aclarado la curiosa estructura intencional de nuestra conciencia y el haber mostrado la inmanente referencia que las vivencias intencionales hacen a la verdad».³ Es necesario por tanto comenzar haciendo un pequeño repaso de algunos conceptos fenomenológicos básicos para definir lo que se entiende como intención en nuestro contexto de la acción gráfica arquitectónica.

¹ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 51.

² La palabra «intención» procede del verbo latino *téndere*, tender en castellano, e indica pues *tender a*. María Moliner define intención como: 1, «Ánimo. Designio. Idea. Pensamiento. Propósito». 2, «Idea que se tiene de lo que se pretende conseguir con cierta acción o comportamiento».

³ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid, 1994 (2ª ed.); p. 42.

Lo importante del modo de ver fenomenológico es la actitud crítica, intencional, con que percibimos el mundo, medio objetivo donde establecemos nuestras relaciones personales e interpersonales con los objetos culturales, con las manifestaciones de otros sujetos, en fin, con la tradición cultural. La experiencia común se expresa en sistemas de símbolos, y así el lenguaje natural, pero igualmente el lenguaje arquitectónico y el gráfico, que son el saber acumulado que nos es dado como tal tradición cultural. Por eso actos como la abstracción, el juicio, la inferencia, etc. se basan en la concepción del mundo en general, un mundo constituido por operaciones sintéticas, cuyas estructuras están tejidas con significaciones o términos de sentido que, en nuestro caso, los arquitectos han ido construyendo con sus manifestaciones intersubjetivas.

La socialización tiene lugar principalmente a través de la «imitación» y la «identificación». La «imitación» consiste en *recoger* elementos culturales como el conocimiento, las creencias y los símbolos, mientras que la «identificación» significa que llegamos a entender y aceptar los *valores* transmitidos, es decir, que las expectativas y los objetos designados por los signos son de diferente importancia. El resultado es un modelo común que da sentido al proceso de interacción.⁴

El mundo arquitectónico, entendido como una urdimbre de experiencias que se articulan en términos de sentido, es el mundo que *está ahí*; es decir, se tiene consciencia de que el mundo de la arquitectura es algo con lo que estamos en relación, que *está ahí*, es el mundo de los edificios, las ciudades, las teorías, los proyectos, los valores transmitidos, etc. Pero este mundo no sólo *está ahí*, sino que *está para nosotros*: es el ámbito de referencia de nuestra consciencia en cuanto que arquitectos. Lo que la fenomenología propone es que nuestra actitud ante este mundo de la arquitectura no sea una actitud ingenua, pasiva; propone bien al contrario una actitud de cambio, la *epojé*, que mediante un acto de reflexión suspenda las afirmaciones convencionales, los valores dados, y nos transformemos en espectadores puros, desinteresados. «Cuando se requiere una actitud más precisa, se necesita una “*profundidad intencional*” mayor; cuando tenemos que estudiar la cosa más de cerca y juzgarla de una forma más activa, nuestras clasificaciones cotidianas fallan y no logramos “aprehender” totalmente la situación.»⁵ Lo único importante es, pues, captar en la consciencia la esencia de los fenómenos arquitectónicos; lo que hay que lograr es depurar lo accesorio mediante reducciones diversas hasta alcanzar la pureza de las esen-

⁴ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, op. cit.; p. 27.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

cias. Se trata de captar ese momento en que las cosas empiezan a tener sentido para quien las percibe, de no quedarse en el fenómeno arquitectónico concreto, sino llegar a contemplar el momento en que *algo* se constituye en objeto arquitectónico para nosotros, en *vivencia*, en algo que *tiene sentido para nosotros*, en un nuevo «signo» para la acción arquitectónica.

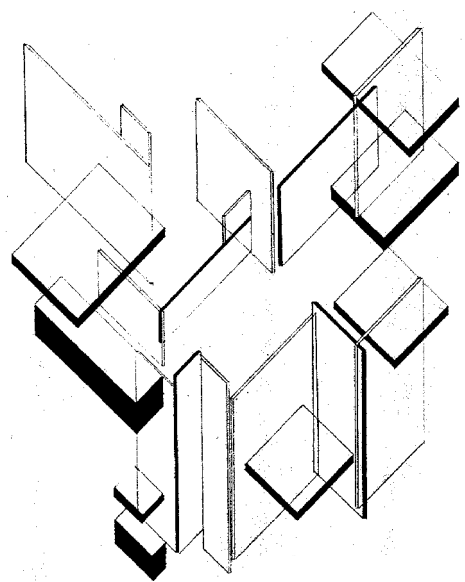
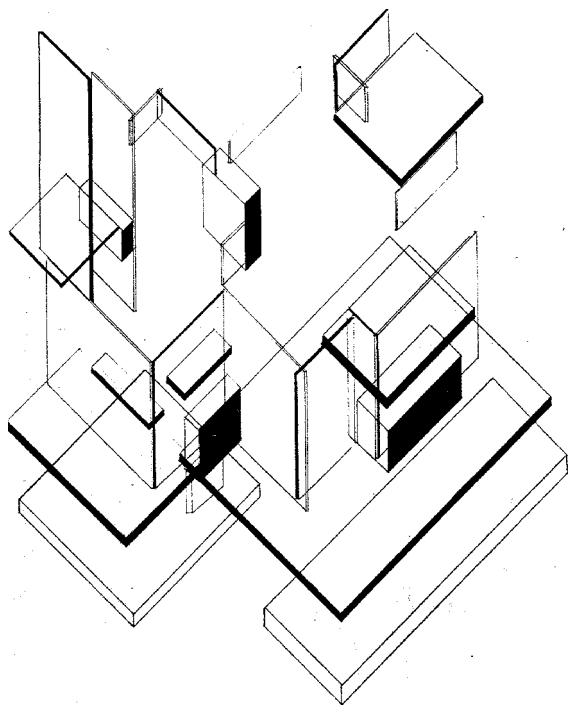
La consciencia fenomenológica es consciencia intencional, es una corriente de experiencias vividas, es la totalidad de actos o vivencias intencionales. Cada experiencia vivida tiene su esencia: es una percepción, un recuerdo, un signo, una emoción, etc. Al conjunto de experiencias vividas, a todo el complejo mundo de vivencias, es a lo que Husserl llama *mundo de la vida*.

La intencionalidad de la consciencia es el hecho de que la consciencia siempre tienda hacia algo; para nosotros, hacia el objeto arquitectónico. Por tanto, la intencionalidad aquí es la relación dinámica entre la consciencia y ese objeto arquitectónico. Así, a través de su intencionalidad, la consciencia elabora su propio *mundo de las esencias*. La consciencia tiende a captar las esencias de las cosas mediante la *intuición*.

Asumido como forma autónoma y significativa, el plano es la forma específica de la *intencionalidad*, en el sentido preciso, husserliano del término: puede también decirse que el planificar es una reducción fenomenológica, una *epoché*, una suspensión del juicio o un poner entre paréntesis todo lo que comúnmente se acepta, un acto riguroso de la consciencia como relación de *noesis* y *noema*. Pero aún más que el valor teórico del concepto de intencionalidad, importa su significado como definición del estado de consciencia del hombre «en situación», en situación objetiva del mundo actual: ligado al *hic et nunc* en el cual se determina, el único proceso que lo lleva a superar esta condición ineliminable, y el mismo límite de su yo individual, es la intuición eidética. El plano es el producto de tal intuición porque, aunque partiendo necesariamente de los datos, no se orienta a resolver las diversidades y contradicciones en una media de factores comunes sino a aferrar una «esencia».⁶

La intencionalidad de la consciencia es bipolar: no sólo afecta a la consciencia, sino también al objeto de la misma; *noesis* es el aspecto subjetivo de la consciencia, es la acción del sujeto por la cual se orienta al objeto, es el acto de percibir, pensar, recordar, imaginar, etc.; *noema* es el aspecto objetivo, el contenido del acto intencional, lo percibido, lo recordado, etc., no es el objeto, es la percepción del objeto. Lo más importante del método fenomenológico radica en el hecho de que sea la intención la que dirige las

⁶ GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969; pp. 49-50.



THEO VAN DOESBURG: Dibujos para la «Maison Particulière», 1923.

consciencias, y por tanto las vivencias, hacia el objeto arquitectónico. Esta premisa implica pues que diversas intenciones pueden dirigirse hacia el mismo objeto, y por consiguiente que las distintas vivencias tengan un mismo contenido real, el horizonte común de la arquitectura —plano noemático—, pero, al tiempo, que esas experiencias tengan un contenido intencional diferente para cada arquitecto, el horizonte subjetivo, de aprehensión sensible —plano noético. Y es precisamente esto lo que hace que se pueda dar el entendimiento a la vez que la diversidad en el *mundo de la vida arquitectónica*.

El objeto arquitectónico, que es el fin de nuestra consciencia intencional, en lo que respecta a su proceso conceptivo, no nos es presente; es mediante el dibujar como alcanzamos una presencia virtual del mismo, y así, la posibilidad de dirigirnos a él desde distintas intenciones. Resulta entonces suficiente que seamos capaces de representarnos objetos y estados de cosas arquitectónicos como hechos de posible identificación, para que se dé el entendimiento y comunicación arquitectónica. Y es aquí donde la capacidad del dibujo para articular esas estructuras del sentido tiene uno de sus papeles más reconocidos: la representación.

El carácter propio de la intencionalidad, como actividad psíquica bien distinta del deseo y de la voluntad, es efectivamente de tender a un fin, pero no de un modo directo e imperativo: no, sobre todo, de manera de dar el fin como ya idealmente alcanzado y presente en la conciencia, de manera que no quede más que cumplir los actos materiales que lo traduzcan en hecho.⁷

La fundamentación de la investigación fenomenológica se basa en hacer coincidir aquello que pretendemos en la intención con el objeto correspondiente intuitivamente dado. Si la adecuación es completa hay verdadera intuición esencial, esto es, la plena presencia intuitiva del objeto arquitectónico no deja ningún resquicio de la intención sin cumplir. Éste es el punto del método fenomenológico de más difícil aceptación, al menos en el mundo de la arquitectura, en el que las evidencias o anticipaciones de la intuición son poco fiables, y menos aún defendibles con argumentos fundados en otra cosa que no sean creencias. La concepción arquitectónica no es un proceso de laboratorio en el que mediante reducciones se consigue aislar elementos esenciales y sus relaciones, que luego serán modelo o material de otros procesos empíricos; no, la arquitectura no es únicamente un campo de conocimiento, sino que lo es también de interpretación y de comprensión de normas y contextos de la situación a la luz de la intención. «Si el orden del

⁷GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, op. cit.; p. 50.

conocimiento implica el cierre de lo ya hecho, el mundo de la acción implica la abertura de lo que todavía queda por hacer verdadero.»⁸

Tan pronto como lo que Husserl llama objetos categoriales, por ejemplo formas sintácticas o relaciones aritméticas, los entendemos como constructos simbólicos generados conforme a reglas y renunciamos a suponer a tales productos algo así como cuasiobjetos a los que pudieran dirigirse las intenciones, el problema desaparece por sí solo. Pues entonces la pretensión de validez que vinculamos a tales productos ya no necesita ir asociada a esta o aquella categoría, sino sólo a la propia generación conforme a reglas, ya sea, por ejemplo, de formas gramaticales o de productos matemáticos.⁹

Como ya ha quedado dicho al inicio de esta Parte Segunda, las intenciones en la concepción arquitectónica nunca se corresponden con vivencias nítidas —a no ser que se copien modelos, lo cual ya no sería concepción de algo nuevo, sino adecuación de prototipos. Es el sentido del dibujo el que encuentra las expresiones simbólicas apropiadas para la intención arquitectónica. La acción gráfica, el trazo que resulta de un gesto intencionado, es la única capaz de expresar simbólicamente un significado arquitectónico. Por ello decíamos con anterioridad que la función más reconocida, y también la más convencional, del dibujo de arquitectura es la de la representación, que se correspondería con la reducción eidética: adecuación entre los actos gráficos y los objetos categoriales. Es el proceso mediante el cual una idea ya formada en la mente se desarrolla gráficamente según reglas constructivas y convenciones semánticas intersubjetivas. Se genera, por tanto, la traza conforme a reglas reconocidas que permiten su entendimiento, pero no son suficientes para expresar y hacer comprender la intención del arquitecto en una situación concreta, sólo manifiestan la adecuación de una intuición. El verdadero valor del dibujo intencional es abrir el horizonte de reflexión del arquitecto, y no sólo poniendo entre paréntesis la realidad para aislar las «esencias», esos cuasiobjetos que sólo cabe copiar, sino para asimismo negar tal realidad.

Al coger la negatividad como eje, la reflexión se instala entonces, de un lado en lo que le es propio, y del otro lanza un cabo hacia lo extraño absoluto. Familiaridad, pues aniquilar su objeto pertenece en efecto a la esencia de lo reflexivo; a tal fin, la reflexión se aloja bajo el mismo techo que cualquier pensar por cuanto éste es ver, salvo que en ella el

⁸ PAUL RICOEUR: *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1988 (2ª ed.); p. 36.

⁹ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 48.

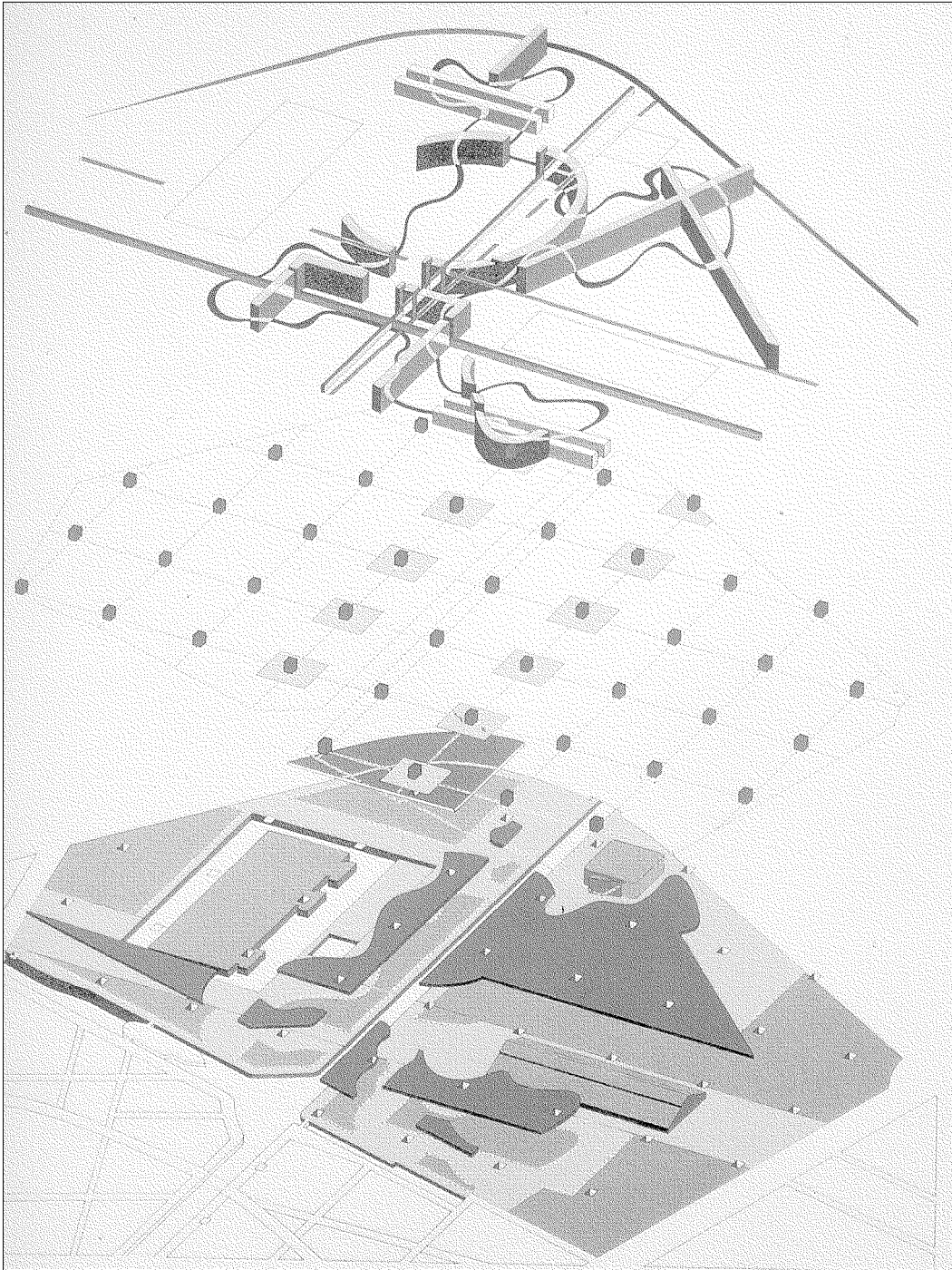
ver del pensar se duplica e intenta venir a sí. [...] Al pasar por el espacio plástico, la reflexión se mantiene en su elemento, o mejor dicho, desciende a sí misma y pretende llevar la vista a los límites que ya hemos dicho sobre su sostén, sobre la duplicación de lo sensible en figura pintada, y más abajo aún, sobre el desdoblamiento de lo sensible en sentido y sintiente.¹⁰

El concepto de intención que se asume como básico en el discurso de la acción gráfica arquitectónica, es aquel que se legitima en la propia arquitectura como resultado de acciones humanas, y cuya reflexión dota de argumentos motivados y rechaza todo tipo de esencias e intuiciones. Lejos así de esa teoría de la consciencia que presupone un sujeto solitario dirigido a la aprehensión de «realidades verdaderas» mediante la garantía de su intuición, inclinándose en cambio hacia un concepto discursivo de la intención en el que la relación intersubjetiva de los arquitectos, y demás operarios del proceso de producción arquitectónica, sea la que sustente la validez de las manifestaciones simbólicas y la que propicie reglas de acción compartidas. Se entiende, pues, la intención como el *proyecto de posibilidades* de cada arquitecto —o colectivo de arquitectos— que produce un cambio cualitativo en la esfera de lo real al caracterizar su acción arquitectónica.

En todos los usos de la palabra intención que están reconocidos como significativos, la propia acción debe ser mencionada como un hecho público y la intención debe ser designada como un carácter de dicha acción: a saber, el carácter de ser intencional. [...] Sólo en el juego del lenguaje de la pregunta y la respuesta, tal como se ha comprendido perfectamente en una situación de interacción y de interlocución, es donde cobra sentido el concepto de intención, es decir cuando se responde a preguntas tales como ¿qué está haciendo?, ¿por qué lo hace? Es en este juego en el que preguntas y respuestas se hacen mutuamente significantes donde la palabra intención cobra sentido.¹¹

¹⁰ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 48.

¹¹ PAUL RICOEUR: *El discurso de la acción*, op. cit.; p. 40.



BERNARD TSCHUMI: «Parque de la Villette», París, 1982; esquema de superposición del plano de superficie, los puntos de situación de las *folies* y las líneas de comunicación.

LA MOTIVACIÓN EN LA ACCIÓN ARQUITECTÓNICA

No hay saltos en el vacío. Si en apariencia los resultados de un proceso creativo no son esperados ni predecibles, es porque desconocemos otra actividad que venía realizándose soterradamente de un modo paralelo y cuyos frutos, ahora, de pronto toman cuerpo en una obra y se hacen visibles. En muchos casos, la originalidad responde a una lógica interna y a una actividad muy precisa en «otra» parte. La tarea por excelencia de la actividad crítica será desvelar los mecanismos internos de esa aparente «caja negra», determinando la naturaleza de lo que ocurre en esa otra parte y también deduciendo los mecanismos de la conexión entre una práctica habitual y esa práctica en paralelo. Esa dualidad de origen es, a mi juicio, más patente en la arquitectura que en ningún otro arte.¹²

«Motivo», que deriva del verbo mover, significa aquello capaz de movilizar, de poner en acción. El motivo, la intención y el sujeto son conceptos básicos de la acción. El motivo da fuerza a la intención del sujeto, el cual realiza, así, aquello que *quiere hacer*. La causa también provoca movimiento, empuja al sujeto, pero a hacer lo que *no quiere hacer* —aunque esté justificado en alcanzar un fin. La fuerza *mecánico-causal* produce un movimiento de inercia, mientras que la fuerza *motivacional* impulsa energía: el movimiento es vital y originario, o sea, intencional. Esto es lo que identifica y diferencia al motivo, que siempre va unido a una acción intencional; por contra, causa siempre se conecta con suceso; es más, motivo e intención forman pareja frente a causa y efecto.

Hace siglos que la filosofía enseña que hay cuatro causas: 1. la *causa materialis*, la materia, el material del cual, por ejemplo, se fabrica un cáliz de plata; 2. la *causa formalis*, la forma, la figura, en la cual entra la materia; 3. la *causa finalis*, el fin, por ejemplo, la ofrenda, por la cual se determinan la forma y la materia del cáliz que se necesita; 4. la *causa efficiens*, que realiza al efecto el cáliz real y efectivo perfecto, es decir, el orfebre. Aquello que la técnica, representada como medio, es, se descubre cuando referimos el instrumental a la cuádruple causalidad.¹³

Motivo e intención no se entienden el uno sin el otro: están íntimamente unidos; sin embargo, la causa no se identifica con un efecto: digamos que,

¹² JUAN NAVARRO BALDEWEG, en: Marta Thorne, «Entrevista con Juan Navarro Baldeweg», *Quaderns* n° 163, COAC, Barcelona, 1984; p. 102.

¹³ MARTIN HEIDEGGER: *Fites*, Laia, Barcelona, 1989; p. 286.

todo lo más, tiene la capacidad de producirlo. La primera conclusión que cabe extraer de ello es que el motivo es una razón interna del sujeto mientras que la causa es una razón externa a él. «Porque todo cuerpo al que le viene de fuera el movimiento es inanimado; mientras que al que le viene de dentro, desde sí mismo y para sí mismo, es animado.»¹⁴

Motivo e intención, a veces, casi se confunden, se dan sentido mutuamente; la intención debe ser motivada, tener una energía, y el motivo debe ser intencional, necesita un campo de intenciones donde actuar, y que lo fundamente. «El motivo, suele decirse, es motivo de una intención. Aquello que la mueve, que la anima, que le impide dormir el sueño de las entelequias sin futuro (o siempre *sólo con futuro*). El motivo es el combustible de la intención.»¹⁵ La intención resulta ser más bien un «arco intencional»,¹⁶ una red de tensiones en la que el motivo es el vector que orienta la acción. La intención es el *qué* y el motivo el *porqué*.

Se puede decir sin embargo que, incluso en los casos de extrema proximidad, intención y motivo se distinguen en el hecho de que no responden a la misma pregunta: la intención responde a la pregunta *qué*, ¿qué hace? Sirve por tanto para identificar, para nombrar, para denotar la acción (lo que se denomina ordinariamente su objeto, su proyecto); el motivo responde a la pregunta *¿por qué?* Tiene, por tanto, una función de explicación; pero la explicación, lo hemos visto, al menos en los contextos en los que motivo significa razón, consiste en hacer claro, en hacer inteligible, en hacer comprender.¹⁷

El motivo, como razón de ser, como el porqué de las decisiones que toma el arquitecto al proyectar, es el argüir, el diferenciar lo relevante de lo accesorio en una situación concreta; es interpretar y explicar a la luz de la intención los temas fundamentales, esos puntos significativos que potencian la acción arquitectónica. Algo totalmente opuesto al proceder causal, en el que no existe tal interpretación, sólo análisis comparativo para elaborar un plan, la organización de una cadena lógica de sucesos.

¹⁴ EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992 (2ª ed.); p. 84. (Citando a Platón.)

¹⁵ MANUEL CRUZ: *¿A quién pertenece lo ocurrido?*, Taurus, Madrid, 1995; p. 63.

¹⁶ «[...] la vida de la consciencia —vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva— viene subtendida por un “arco intencional” que proyecta, alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones.» (MAURICE MERLEAU-PONTY: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994 [3ª ed.]; p. 153.)

¹⁷ PAUL RICOEUR: *El discurso de la acción*, op. cit.; p. 50.

La interpretación o el motivo es la manera de significar la acción arquitectónica con la cualificación de los temas relevantes en el ámbito de la situación concreta, y es así como se explica la clarificación de las intenciones en el movimiento que orienta el sentido del dibujar. Cuando existe intención se motiva la interpretación de la situación, se activa la imaginación —que no es otra cosa que imagen más acción—, provocando un complejo mundo de imágenes que es ya en sí mismo una selección: «el conocimiento de una intención tiene en lo tocante a acciones futuras una fuerza predictiva similar a la que tiene el conocimiento de una causa física en lo tocante a sucesos futuros».¹⁸ Será la acción gráfica en su diálogo con la imaginación la que perfilará esa selección y desvelará la configuración arquitectónica. La imaginación es un *mundo de ausencias*, mundo del cual la intención y el motivo convierten un fragmento en *mundo de presencias*, para el que el sentido del dibujo debe encontrar una expresión simbólica.

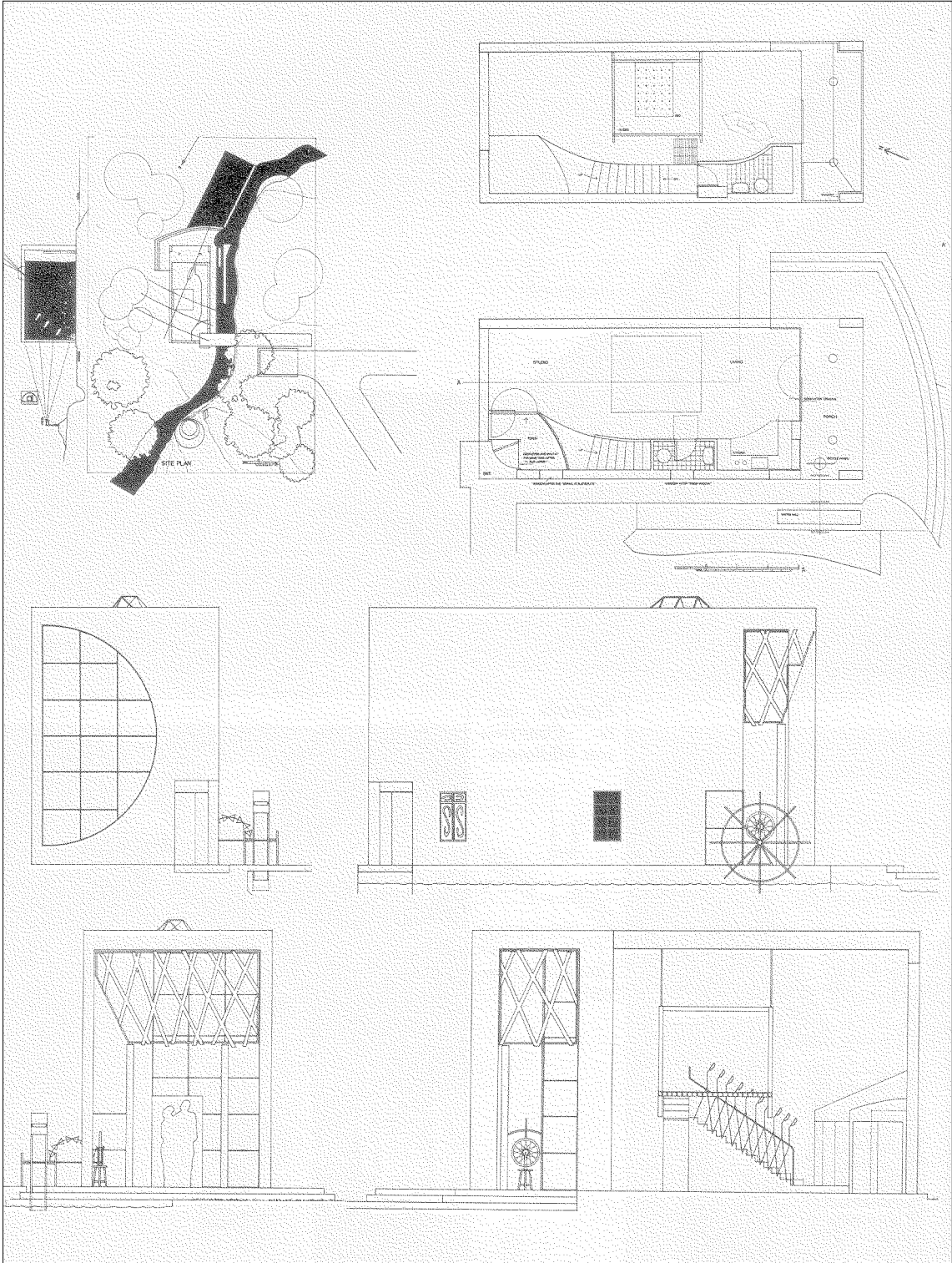
(El procedimiento) no simula la realidad, sino que representa y transcribe la acción inherente a una realidad antigua o futura, cuyo valor no es ni más ni menos real que el de la misma huella. Esto quiere decir que la huella no trata de formar una imagen que sea la representación de una arquitectura anterior o de los usos y costumbres de una sociedad, sino más bien se dedica al marcado —literalmente la representación— de sus propios procesos internos. De este modo, la huella es la transcripción de la motivación, la transcripción de una acción y no la imagen de otro objeto-origen.¹⁹

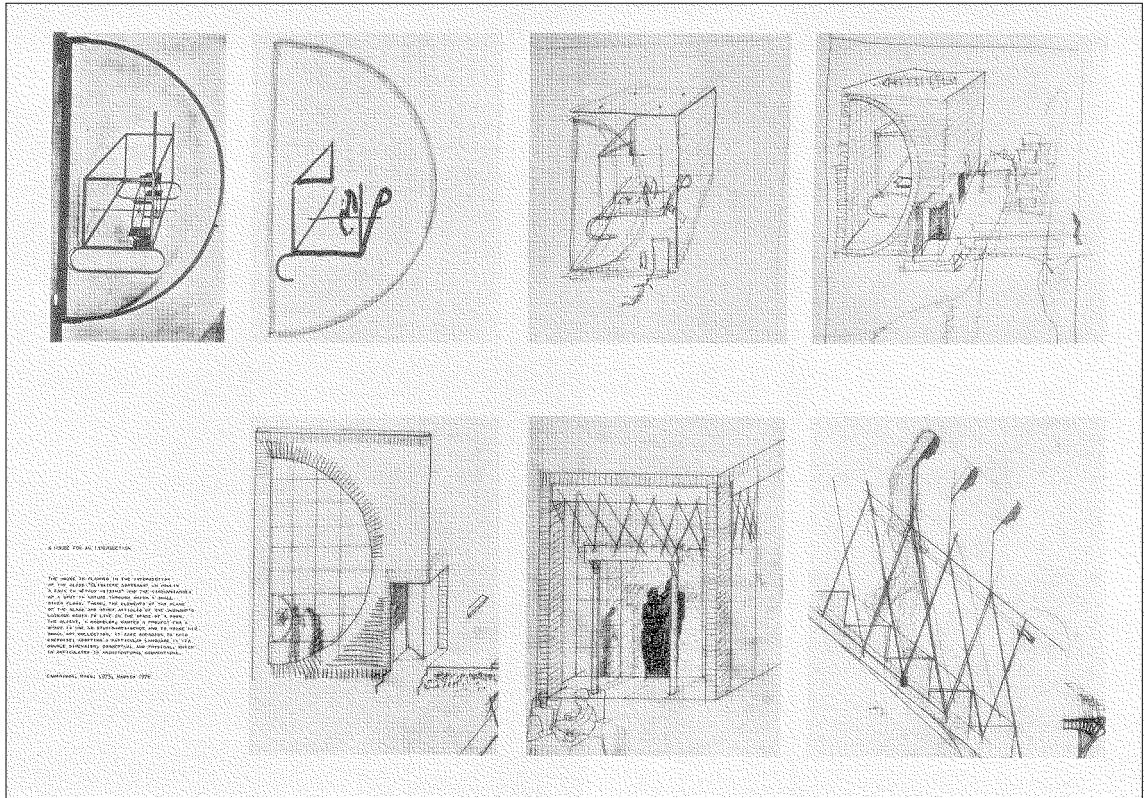
El trazo es el rastro que deja un instrumento al moverse sobre un soporte, pero ese movimiento es el reflejo de otro movimiento, el mental, que es el que activa la imaginación de tal forma que organice su material y provea de contenidos simbólicos a la mano. La mano sabia es capaz de interpretar y figurar, y, sobre todo, de informar a la mente en el mismo momento de su acción. Así, se produce una interacción, un doble movimiento tendente a la coordinación; coordinación que no siempre se da, pues a veces la mano se resiste a trazar algo significativo, o la mente a percibir el sentido de lo dibujado.

El trazo —cualquier trazo inscrito en una hoja— niega el cuerpo importante, el cuerpo encarnado, el cuerpo humoral... Por el trazo el arte se desplaza: su hogar no es ya el objeto del deseo (el hermoso cuerpo esculpido en mármol) sino el sujeto de este deseo: el trazo, tan suave, tan ligero o incierto

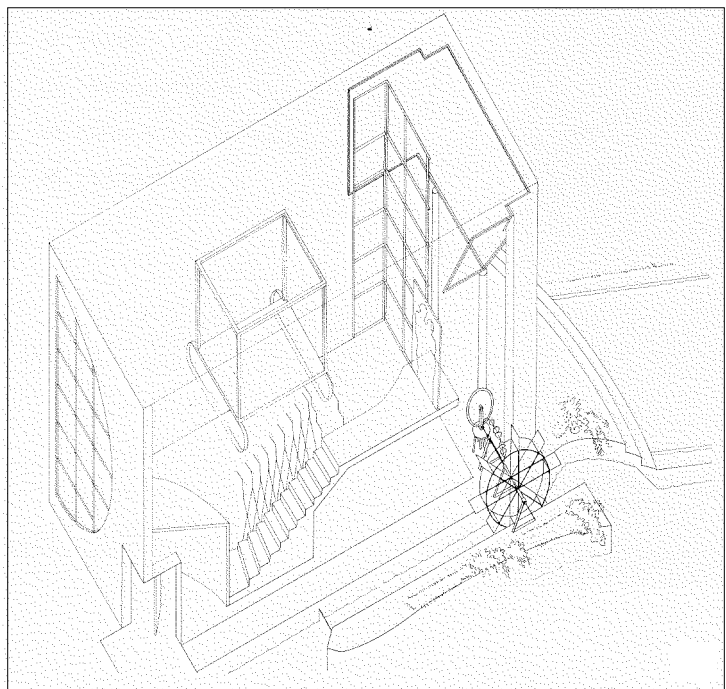
¹⁸ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa...*, op. cit.; p. 269.

¹⁹ PETER EISENMAN: *Ciudades de la Arqueología Ficticia*, Ministerio Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, 1995; p. 15 (nota 27).





JUAN NAVARRO BALDEWEG: Concurso para una casa en una intersección, 1976; plantas, alzados, sección, bocetos y axonometría.



como sea, remite siempre a una fuerza, a una dirección, es un *energon*, un trabajo que da a leer la traza de su pulsión y de su consumo. El trazo es una acción visible.²⁰

Sobre este diálogo con uno mismo, el que lleva a cabo el arquitecto al dibujar, ya reincidiremos más adelante; ahora interesa más bien preguntarse qué fuerza produce el movimiento. Hasta el momento se ha hablado de causas y motivos: causas para el dibujo normativo, motivos para el dibujo conceptual; pero también sería interesante considerar qué impulsa los trazos no conscientes, esos que, incluso, parecen mecánicos o arbitrarios.

Cuando ya existe un modelo formado, el dibujo es descriptivo, de línea general; un dibujo que limita y delimita la representación de algo ya figurado y que, en este caso, actúa como causa hacia un fin previsto, cuyo desarrollo será una mera planificación. Ahora sólo procede organizar los medios gráficos para tal fin o efecto: el movimiento de la mano y de la mente lo dirigen métodos deductivos, ya experimentados y comprobados, y que, unidos a la competencia en el dibujar, permiten alcanzar eficacia y corrección al transcribir el objeto mental ya configurado al papel.

Discutir hoy en día la idea de programa no implica en absoluto un retorno a nociones de función versus forma, a relaciones de causa y efecto entre programa y tipo o alguna nueva versión de positivismo utópico. Por el contrario, abre un campo de investigación donde los espacios están finalmente enfrentados con lo que en ellos sucede.

Añadir sucesos a la secuencia espacial autónoma es una forma de *motivación*, en el sentido que los formalistas rusos daban a la motivación, es decir, considerar que el «procedimiento» y sus artificios son el verdadero ser de la literatura, y el «contenido» es simplemente una justificación a posteriori de la forma.²¹

Por otro lado, cuando no existe modelo sino intenciones sin más, proyectos de probabilidades, son los motivos los que orientan el movimiento del trazo y del pensamiento, al aclarar y desvelar las imágenes activadas por la intención. Es aquí donde el rasgo adquiere sentido, el dibujar y el percibir se coordinan y el trazo abre, traza, significa, en fin, encuentra la manera simbólica de expresar intenciones. La acción del dibujar consigue hacer aquello que el arquitecto quería hacer: manifestar su particular aprehensión e interpretación de la situación.

²⁰ ROLAND BARTHES. (Citado por: Marie-Laure Bernadac, *Du trait à la ligne*, Gabinet d'Art Graphique, Centre Georges Pompidou, París, 1995; p. 6.)

²¹ BERNARD TSCHUMI: «Índice ilustrado. Temas de las citas de Manhattan», *Obradoiro* nº 8, COAG, Santiago de Compostela, 1983; pp. 21-22.

Hay pues una gran diferencia entre la relación referencial y la relación expresiva del dibujo con las imágenes objetivadas de la cultura arquitectónica: en la primera se toman como modelos, en la segunda como contenidos simbólicos que en cada situación hay que reinterpretar.

Pero hablaba antes también del trazo involuntario, de aquel que se produce sin consciencia de realizarlo. Pues bien, éste puede tener dos procedencias: o bien ser un mero acto reflejo, un automatismo del proceso instrumental, o bien constituir un enigma, un acto no previsto que refleja algo distinto de los hábitos, de los tics rutinarios, ser la huella significativa de un movimiento al que no sabemos qué lo orienta, pero que nos dice algo, tiene sentido sin ser razón de una interpretación consciente. Esto nos hace pensar que los motivos pueden ser algo más que razones explícitas, y que la acción gráfica, al conectar directamente con la imaginación, produce rasgos no buscados, de los que no somos conscientes, pero que sin embargo son significativos. Tales trazos no son arbitrarios, son motivados; la razón lógica no es evidente porque no hace falta; son conexiones internas entre el dibujar y el percibir fundadas en interpretaciones hechas en otro momento, son parte de ese saber implícito que cada arquitecto va construyendo y del cual, como ya señalé, no podemos disponer a discreción, pero que aflora mediante el curso de la acción de dibujar.

Esta función de la motivación, como aquello que hace a la acción inteligible, es la condición de cualquier proceso ético; entre las formas de hacer una acción inteligible, juega un papel esencial la relación con unas normas; la «razón de» ya no es entonces solamente algo que explica, sino que legitima; se trata de saber si es posible interpretar la acción sin legitimarla y si hay interpretaciones éticamente neutras; cualquiera que sea la inteligibilidad implicada por la motivación es al mismo tiempo la posibilidad que tiene la acción de poder ser aprobada o desaprobada; [...] la adjunción de caracteres éticos, incluso jurídicos, aleja definitivamente la motivación de la causalidad.²²

Ante una situación dada se puede proceder, o bien considerándola como un problema a resolver, o bien asumiéndola como un estado de cosas en el que se puede influir, participar, tomando postura para transformarla. «Nunca se proyecta *para*, sino siempre *contra* alguien o algo: contra la especulación inmobiliaria y las leyes o las autoridades que la protegen [...]; sobre todo, se proyecta contra la resignación ante lo imprevisible, la casualidad, el desorden, los golpes ciegos de los eventos, el destino.»²³ Las intenciones y

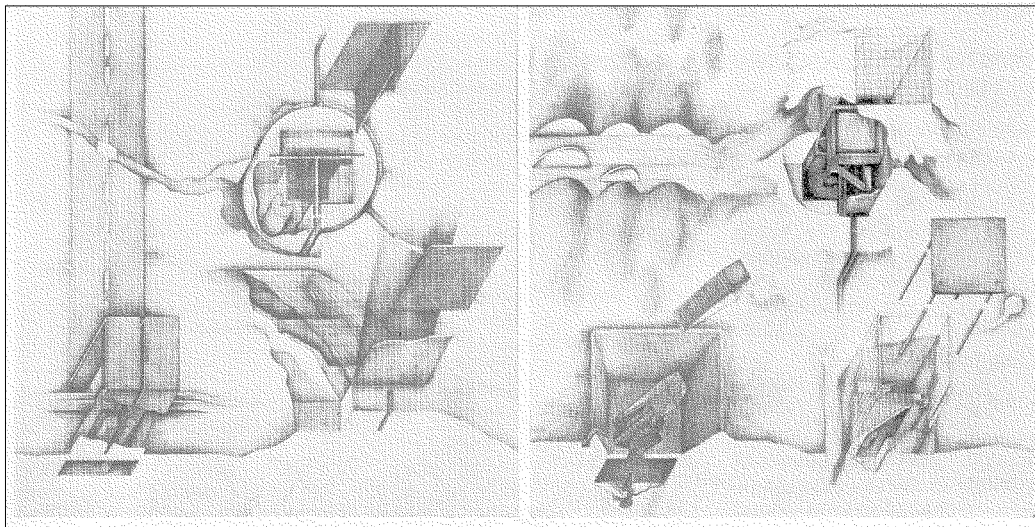
²² PAUL RICOEUR: *El discurso de la acción*, op. cit.; p. 52.

²³ GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, op. cit.; p. 51.

los motivos son entonces aquel interés emancipatorio del conocimiento que une el *ethos* y el *logos*.

El considerar la situación arquitectónica concreta como un problema, como un conjunto de condiciones que están ahí, impuestas por la sociedad, externas a nosotros —por más que a veces incluso se condenen, aun cuando se decline toda responsabilidad sobre ellas—, supone actuar según las convenciones que la propia sociedad exige: se siguen las normas pasivamente, conformándose con las expectativas previstas. Se opera elaborando una estrategia, un plan de trabajo que conduzca al éxito o al menos a la corrección en la resolución del problema.

Sin embargo, cuando cada situación arquitectónica se entiende como un fragmento de la propia arquitectura, el actuar no está condicionado por normas convencionales, está mediado simbólicamente por las normas intersubjetivamente aceptadas. Y es entonces, al interpretar dichas normas a la luz de la intención, cuando ellas se transforman en motivos de la acción arquitectónica. Reflexionar sobre los medios es precisamente un compromiso ético. Hay que someter el dibujo a crítica constante, con el fin de no caer en las trampas o abusos del mismo —y así, por ejemplo, la que consiste en hacernos creer que porque existe una manifestación gráfica hay una acción arquitectónica proyectada.



RAIMUND ABRAHAM: Dibujos para un concurso.

La motivación, y no podría ser de otra manera, es de muy diversa índole en arquitectura —ya que significa la capacidad del arquitecto para explicar su proyecto, para argumentar y legitimar su acción, para responder de sí mismo ante el mundo social, cultural, personal—; en todo caso, es obvio que no sorprende tanto motivos e intenciones diferentes como la falta de ambos. Los motivos y las intenciones de un arquitecto deben ser compartidos con otros, muchos o pocos, para que tengan validez, pero también deben ser expresados de forma que puedan ser entendidos por arquitectos afines o contrarios, pero interesados.

La arquitectura académica parte de un sistema estético normativo con existencia real —un repertorio de elementos y unas reglas precisas de articulación—, que será verificado por cada uno de los objetos que le dan soporte material. La arquitectura moderna parte de un sistema operativo de naturaleza conceptual, capaz de controlar la producción de una serie de objetos —con circunstancias y programas diversos— en el marco de un sistema estético al que sólo cabe aproximarse por inferencia, sin que jamás llegue a cumplirse. En el primer caso se opera por deducción; en el segundo, por inducción; en uno, el objeto verifica un sistema normativo, con existencia previa e independiente; en otro, el objeto recibe la legitimación artística de un sistema estético que existe sólo en tanto que conjunto de expectativas.

Ello provoca, en la arquitectura moderna, una tensión entre lo implícito —que hace referencia al universo conceptual que envuelve al proyecto— y lo aparente —vinculado a una poética o iconografía concretas—. En esa duplicidad —que determinan los desajustes entre la lógica de las formas y la de los conceptos— reside el fundamento específico de su estética. La realidad de los hechos observables aparece trascendida no por la existencia de un sistema ejemplar que la legitima, sino por un sistema implícito de conceptos que, construyéndola, la modifica.²⁴

²⁴ HELIO PIÑON: *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984; p. 194.



FRANK LLOYD WRIGHT:
«Casa Thomas P. Hardy»,
Racine (Wisconsin, EE UU), 1905;
vista perspectiva desde el lago.

EL ARQUITECTO, AGENTE DE LA ACCIÓN DE DIBUJAR

Sin la revelación del agente en el acto, la acción pierde su específico carácter y pasa a ser una forma de realización entre otras. En efecto, entonces no es menos medio para un fin que lo es la fabricación para producir un objeto.²⁵

En la red de la acción gráfica arquitectónica, la que se viene analizando, el concepto de agente es fundamental. Tal es su unión intrínseca que ambos, agente y acción, son términos que proceden de los mismos verbos, el griego *ago*, conducir, y el latino *agere*, hacer, llevar... Agente es el que hace, el que conduce la acción, que es el resultado de ese hacer. María Moliner dice que el vocablo *agente* «se aplica como nombre o adjetivo culto o científico a lo que obra o tiene capacidad para obrar: “Causa agente”. O, a diferencia de “paciente”, a lo que realiza la acción en vez de sufrirla: “Sujeto agente”». ²⁶

El agente constituye la condición básica de la acción y del discurso, pues éstos sólo pueden darse en tanto que aquél exista: el agente viene a ser la respuesta a la pregunta «¿quién?», quién realiza tal acción o tal discurso. Y esa respuesta lleva implícita la revelación de un agente, cuya característica es ser idéntico y diferente a los demás agentes de otras acciones o discursos. Un arquitecto se identifica con otros arquitectos en aquello que les

²⁵ HANNAH ARENDT: *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993; p. 204.

²⁶ Por su parte, Hannah Arendt detalla y matiza sobre esa cuestión etimológica: «Para ilustrar lo que aquí se halla en peligro hemos de recordar que el griego y el latín, a diferencia de las lenguas modernas, contienen dos palabras diferentes y sin embargo interrelacionadas para designar al verbo “actuar”. A los verbos griegos *archein* (“comenzar”, “guiar” y finalmente “gobernar”) y *prattein* (“atravesar”, “realizar”, “acabar”) corresponden los verbos latinos *agere* (“poner en movimiento”, “guiar”) y *gerere* (cuyo significado original es “llevar”). Parece como si cada acción estuviera dividida en dos partes, el comienzo, realizado por una sola persona, y el final, en el que se unen muchas para “llevar” y “acabar” la empresa aportando su ayuda. No sólo están las palabras interrelacionadas de manera similar, sino que también es muy similar la historia de su empleo. En ambos casos, la palabra que originalmente designaba sólo la segunda parte de la acción, su conclusión —*prattein* y *gerere*—, pasó a ser la palabra aceptada para la acción en general, mientras que las que designaban el comienzo de la acción se especializaron en el significado, al menos en el lenguaje político. *Archein* pasó a querer decir principalmente “gobernar” y “guiar” cuando se usó de manera específica, y *agere* significó “guiar” en vez de “poner en movimiento”». (HANNAH ARENDT: *La condición humana*, op. cit.; pp. 212-213.)

significa como tales, en aquello que comparten: su competencia en cuestiones arquitectónicas, que es lo que hace que puedan entenderse mediante discursos y poner en marcha acciones. Pero, por otro lado, cada uno de los arquitectos se diferencia de los demás precisamente por sus discursos y sus acciones arquitectónicas, que no pueden ser iguales, pues en tal caso no habría ni discurso ni acción, simplemente se produciría un intercambio de signos instrumentales.

Toda acción, pues, exige contar con un agente reconocido, ya que las intenciones y los motivos siempre son de alguien, remiten necesariamente a alguien: remiten al agente. La acción, para trascender la simple actividad productiva, ha de ser asociada a un *quién*; pero es preciso que ese quien no sea sin más el que obra, el sujeto de la acción: ha de poseer además la cualidad de agente, esto es, dejar probada su capacidad para obrar, para poner en marcha la acción (lo cual, en cierta manera, le convierte en razón de esa acción). No es por tanto el agente un mero intermediario que hace efectiva una transferencia intuitiva. Es el responsable último de que se realice una acción, tanto por lo que implica tener intenciones, proyectos, como por ser capaz de motivarlos, y demostrando asimismo en todo momento la competencia global suficiente para realizar esas acciones. El agente existe en la medida en que se *pro-pone* —se «pone hacia»— a sí mismo, y en que la acción resulta un producto de su propia *pro-posición* —su «posición».

En la acción arquitectónica intervienen muchos agentes, y por ello también muchas intenciones y motivos diversos. Pero en la acción gráfica, en la configuración arquitectónica, el arquitecto *es* el agente, es el que proyecta, el que interpreta la situación concreta a la luz de sus intenciones. El arquitecto, al dibujar, delimita el ámbito de temas relevantes de la situación, como resultado de la restricción impuesta por los motivos a la intención, y así describe las alternativas de su acción arquitectónica.

El proyecto es para el arquitecto como el personaje de una novela para el autor: le sobrepasa constantemente. Y es preciso no perderlo. Por eso el dibujo lo persigue. Pero el proyecto es un personaje con muchos autores, y se hace inteligente sólo cuando así se asume, y obsesivo e impertinente en caso contrario. El dibujo es el deseo de inteligencia.²⁷

La acción arquitectónica primigenia es la batalla contra el hechizo del entendimiento, esto es, la batalla por superar la rigidez aportada por el entendimiento. Y esa batalla para concebir una arquitectura nueva se libra en

²⁷ ÁLVARO SIZA: «A casa interrompida» (escrito de febrero 1982 respecto a la Casa del Dr. Fernando Machado), *Obradoiro* nº 8, COAG, Santiago de Compostela, 1983; p. 7.

la acción gráfica, en la que el pensamiento, como interiorización de símbolos, es puesto en cuestión mediante el dibujar, como expresión simbólica, como exteriorización del pensamiento. Lo que se expresa queda retenido, poseído, entre los trazos del símbolo gráfico, cuya densidad metafórica no depende de los signos que lo constituyen sino de las propiedades figurales que desvelan sus relaciones, que de nuevo interpelan al pensamiento, le retan a pergeñar otras imágenes fugaces, que el trazo literalmente caza, roba o rescata y otra vez fija, figura. Es ésta una batalla de provocación constante entre dibujar y percibir, batalla a la que no es posible poner término: «el dibujar se interrumpe por cansancio o por saturación».²⁸ Se acaba el dibujar, sí, como lucha por la exteriorización del pensamiento, por agotamiento físico, pero nunca cesa el bullir interno, que permanece subyacente, latente, a la espera de otro momento propicio para brotar. Y es en este proceso continuo en el que emerge una autoconsciencia del arquitecto cada vez más profunda y cohesionada.

Un poema no está nunca acabado. Es siempre un accidente quien lo termina, es decir, quien lo da al público. Son el cansancio, la petición del editor, el empuje de otro poema. Pero si el autor no es tonto, el estado mismo de la obra muestra que podría ser proseguido, cambiado. En lo que a mí respecta, veo con claridad que el mismo tema y casi las mismas palabras podrían ser tomados indefinidamente y ocupar toda la vida.²⁹

La tradición arquitectónica, está ahí sólo para ser negada, (que es como se re-afirma) para rendir su tesoro de significados universales, porque eso que sentimos como irrepetible y particular en lo dado es también algo que se desvanece y que no es posible retener, algo opaco al pensamiento e in formulable en palabras, que sólo se va desentrañando en el dibujar y en el percibir, al pensar y dibujar. El dibujo es aquí *logos* de la arquitectura y no reflexión de una consciencia solitaria. «El proyecto teje su trama tenue y clara dentro de la turbia niebla del destino, aclarándola: cómo hacer enteramente consciente y responsable, desconoce la concepción del hecho como dictado por una voluntad superior, que únicamente puede ser sufrido.»³⁰

Sólo se puede entender una situación arquitectónica adecuadamente en la medida en que se la considere como un puro *ir hacia*, como un proceso o

²⁸ JAVIER SEGUÍ: «Para una poética del dibujo», *EGA* n° 2, Valladolid, 1993; p. 60.

²⁹ PAUL VALÉRY. (Citado por: José Antonio Marina, *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1994 [5ª ed.]; pp. 202-203.)

³⁰ GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, op. cit.; p. 50.

una condición para que emerja la autoconsciencia propia del arquitecto. Únicamente mientras continúo luchando contra las limitaciones de mi ser personal finito puedo conseguir un estado de autoconsciencia. Pues por autoconsciencia entiendo, con Hegel, el medio en el que se establece la identidad de lo universal con lo particular y no la reflexión de un yo solitario sobre sí mismo, según la tradición kantiana.

La dialéctica de la autoconsciencia que desarrolla Hegel, sobrepasa la relación de la reflexión solitaria en la dirección de la relación complementaria de los individuos que se conocen. La experiencia de la autoconsciencia ya no es considerada como originaria. Para Hegel es más bien resultado de la interacción en la que yo aprendo a verme con los ojos del otro sujeto. La conciencia que tengo de mí mismo deriva de un entrelazamiento de perspectivas. Sólo sobre la base del reconocimiento recíproco se forma la autoconsciencia, que queda fijada a la imagen que de mí mismo obtengo a través de la conciencia de otro sujeto.³¹

Lo más sugestivo del yo hegeliano —sobre todo en las *Lecciones de Jena*— es la propia constitución del yo como unidad de lo universal y particular mediante un proceso de formación, en el que la socialización no es la mera inserción de la persona en una sociedad, sino más bien la condición necesaria para que se dé la individualización. La unidad de lo particular y lo general hace que podamos identificarnos los unos con los otros y a la vez diferenciarnos unos frente a otros, y esa vinculación del yo a otro yo diferente lleva implícita una lucha por el reconocimiento, un proceso dialéctico que es más que la mera intersubjetividad.

Y así entiendo la constitución del arquitecto como agente de la acción arquitectónica: como un proceso continuo de formación, un proceso en el cual, con la negación de toda determinación y contenido de símbolos tópicos y relaciones lógicas objetivadas, construimos las abstracciones de lo universal y alcanzamos la plena libertad para con nosotros mismos. Todo ello, unido a la negación de la determinación particular, como resultado de enfrentarse al otro, constituye la personalidad individual.

Decir que *yo existo* o que *yo pienso*, es, pues, decir simplemente que diversos «casos» son reunidos en un único foco o crisol consciente —la última imagen es del propio Hegel—, y que al ser así reunidos pierden su petrificada exterioridad y su discontinua diversidad y pasan a ser ejemplos de una clase o elementos de un modelo unificado.³²

³¹ JÜRGEN HABERMAS: *Ciencia y técnica como «ideología»*, Tecnos, Madrid, 1992 (2ª ed.); pp. 15-16.

³² JOHN N. FINDLAY: *Reexamen de Hegel*, Grijalbo, Barcelona, 1969; p. 35.

[...]

La mirada analítica.

Geometría y magia

La pasión geométrica de Le Corbusier no es sólo una pulsión purista, ni una voluntad ascética de reducir los objetos a su esencia, ni un esfuerzo pertinaz por identificar los principios ordenadores del mundo. Tras los volúmenes immaculados y precisos alienta una búsqueda mágica de perfección y pureza. El orden racional de la geometría franquea el camino a iniciaciones luminosas. El iluminista es un iluminado.

[...]

La mirada poética.

Una naturaleza superreal

Pese al desdén con que Le Corbusier se refería a los surrealistas, las concepciones de éstos penetraron capilarmente en su mirada y en su obra. Desde el inicio de su interés, a mediados de los años veinte, por los «*objets à réaction poétique*», y hasta sus edificios tardíos, la relación de Le Corbusier con las formas de la naturaleza tiene un inequívoco sabor superreal.

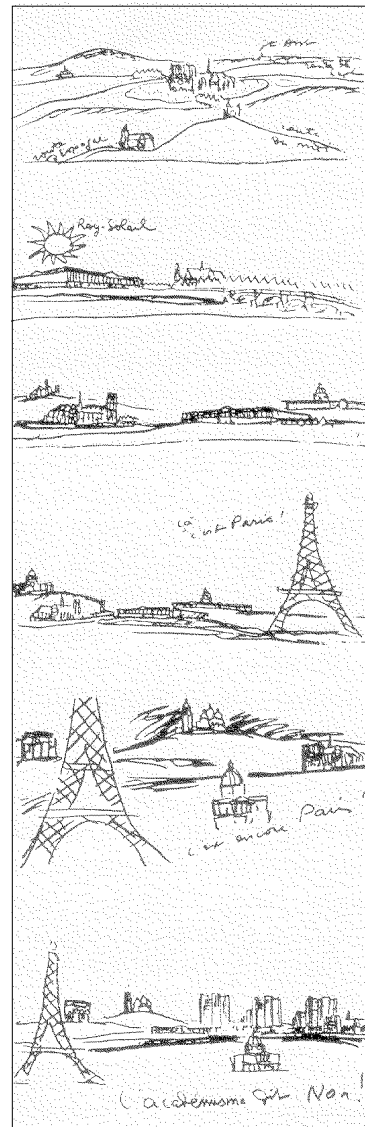
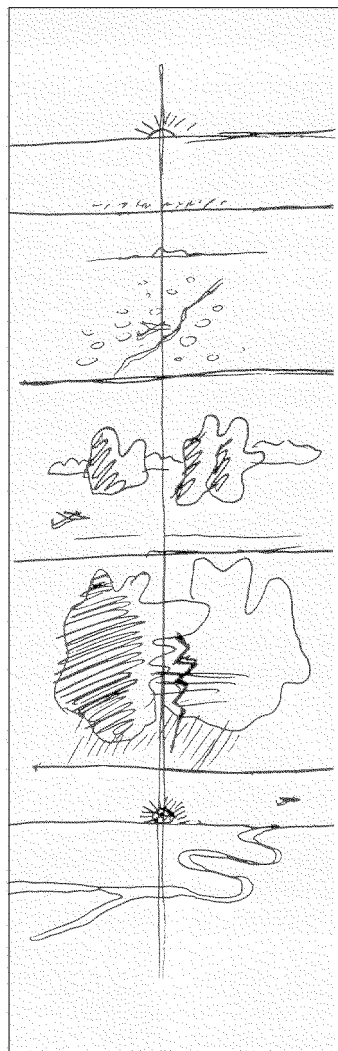
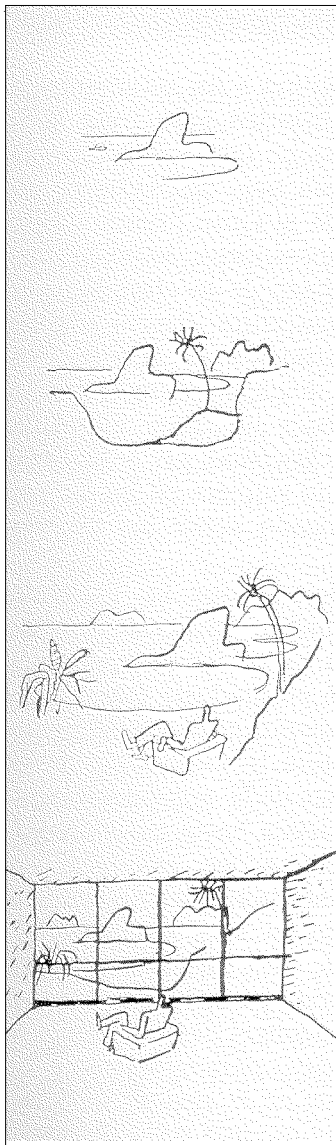
[...]

La mirada narrativa.

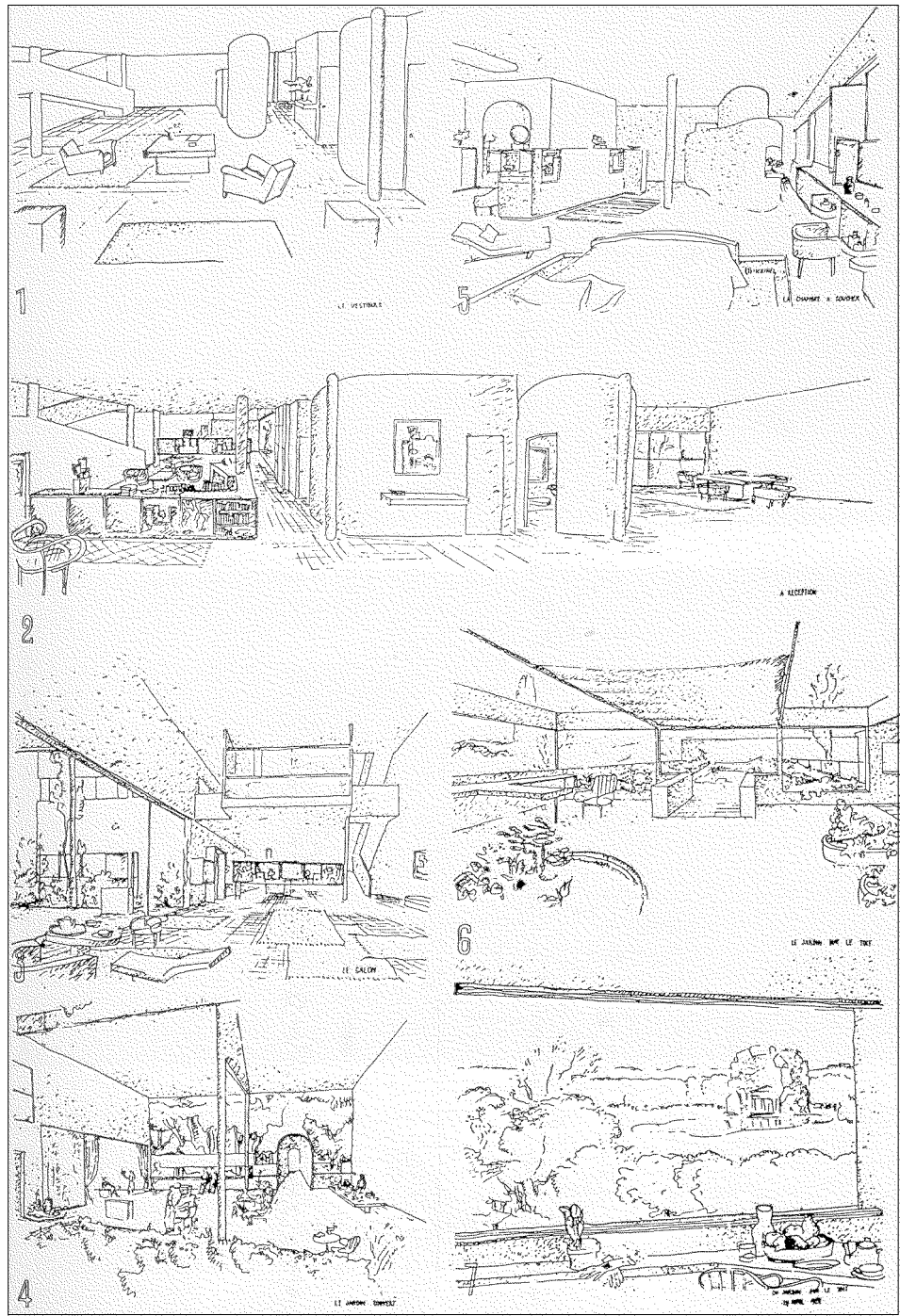
Los espacios del tiempo

Entre la geometría hermética y la naturaleza superreal, la mirada de Le Corbusier discurre siguiendo pautas narrativas. En sus cuadernos de viaje o en las descripciones gráficas de sus casas de los años veinte, palabras e imágenes se sincronizan en el flujo de un relato gobernado por un ojo en movimiento. Aquí tiene su origen tanto la celebrada *promenade archi-tecturale* como el menos advertido uso que el arquitecto hace de la técnica del montaje.

[...]



LE CORBUSIER: (1) El Pan de Azúcar en el *travelling* vertiginoso de Río (1940). (2) Pequeña meditación sobre una jornada completa: el avión en la secuencia del día de vuelo. (3) París, croquis para una conferencia (1929).



LE CORBUSIER: «Villa Meyer», segundo proyecto (1925); descripción mediante la famosa secuencia de croquis.

El arquitecto es el *crisol consciente* que depura las objetivaciones de su mundo de la arquitectura, las normalizaciones de su mundo social, las intenciones de su mundo subjetivo y las convenciones de los símbolos gráficos mediante el dibujar en un acto de desgarrar, de la ruptura que supone negar lo dado al interpretar la situación arquitectónica, exigiéndose además dar una explicación, respetar la intersubjetividad. Esto es, separar el metal precioso de las intenciones motivadas de la ganga de lo previsto, de lo ya formulado; todo lo cual no constituye en absoluto el sometimiento de la arquitectura a la acción gráfica, bien al contrario, pues se trata de asumir por el arquitecto su propia subjetividad.

La cuestión es cómo podemos adentrarnos en la doble pertinencia de estar en el mundo de la arquitectura y ser arquitecto; y sólo hay una respuesta: apartarnos del modo de pensar representativo. Teniendo en cuenta que este «apartarse» hay que entenderlo como un salto que nos proyecta fuera de la representación trivial, normal, aquella que es propia del arquitecto cuyo único interés es instrumental y organiza sus medios para la consecución de acciones orientadas a fines racionales. Por otro lado, cabe preguntarse también si ese salto, más allá de la pura convencionalidad, es al vacío, a un abismo sin fondo; pudiera ser, y lo será, mientras nos limitemos a representar tal salto; no habrá, en cambio, ni vacío ni abismo, sino tierra abonada de arquitectura, si saltamos y nos dejamos ir, si conquistamos y trabajamos esa tierra extramuros. Esto último sí es ser arquitecto: ensanchar los límites, las murallas que otros arquitectos construyeron con anterioridad.

El modelo de la *exteriorización* ha de ser sustituido, pues, por el modelo del *desgarramiento* y del *extrañamiento*, y el resultado del movimiento no es la *apropiación* de lo objetivado, sino la *reconciliación*, el restablecimiento de la amistad destruida.³³

Hay pues latente en toda acción gráfica una doble pretensión: por un lado, un movimiento de ruptura, y por otro, uno de advenimiento. Es el dibujo como acción arquitectónica revolucionaria el que hurgará en lo que se quiere poseer, a la vez que se quiere destruir. Para ello no sirve sólo re-presentar, exteriorizar, sino que son obligados la ruptura y el distanciamiento de la alienación que impone la tradición —arquitectónica, social y gráfica— e incluso, también, la propia interacción. El salto, el desgarramiento de los lenguajes, supone necesariamente el desmarque, asimismo, de las clases dominantes de los «estilos» o de los «ismos» del mundo arquitectónico. Por más que el interés que mueva al arquitecto sea el de ensanchar las fronteras de la archi-

³³ JÜRGEN HABERMAS: *Ciencia y técnica como «ideología»*, op. cit.; p. 43.

tectura y de los arquitectos y no el de la apropiación de una parcela, debe también luchar por la reconciliación en la interacción, por el reconocimiento intersubjetivo, y evitar siempre el endiosamiento, ya que la soledad de un lenguaje soñado podría transformar subjetividad en prepotencia.

La formación de la subjetividad es un enfrentamiento progresivo con el entorno y con uno mismo. El entorno del arquitecto podemos cifrarlo en tres ámbitos: su mundo de la arquitectura o espacio de intermediación arquitectónica (como ese fragmento objetivado que él puede percibir y manipular); su mundo social (como esa parcela de la realidad simbólicamente estructurada que él puede entender y asumir o no), y los sistemas de símbolos gráficos (que son la base del entendimiento intersubjetivo y que pueden ser reinterpretados).

El arquitecto, formado frente a las objetivaciones externas, frente a la semántica de las normas institucionalizadas y frente a los sistemas gráficos y la propia intersubjetividad, se reconoce subjetivo, esto es, tiene un conocimiento propio y la capacidad de expresarse y manifestarse intersubjetivamente. Ahora, una vez deslindados los ámbitos del entorno e interiorizados, tiene la libertad de acción arquitectónica poniendo en cuestión lo particular de la situación.

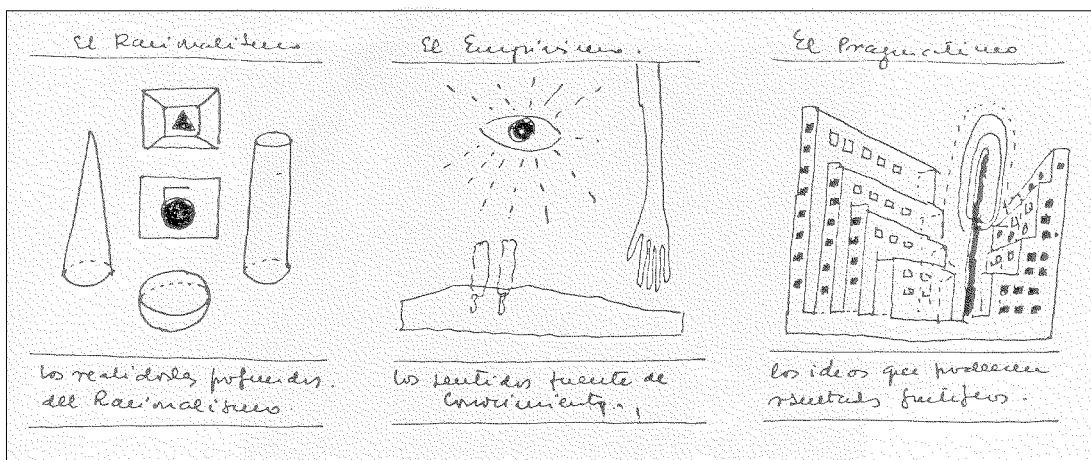
Si se insiste tanto en el concepto de *trabajo interdisciplinario*, como base de la operación arquitectónica, ello es exactamente porque *el arquitecto debe elaborar sus significados propios, basándose en significados que no le corresponde a él formalizar aunque sea él quien los denota por primera vez al convertirlos en explícitos*. En este sentido, *el trabajo del arquitecto consiste en rechazar los códigos arquitectónicos precedentes*, que se han de considerar invalidados desde el momento en que clasifican soluciones-mensajes ya realizadas, en lugar de fórmulas generadoras de nuevos mensajes.³⁴

Cuando un arquitecto tiene formada su propia subjetividad, se encuentra constantemente inmerso en un proceso dialéctico entre el mundo interior y el exterior. Y así, por un lado, proyecta hacia afuera manifestaciones o propuestas, las cuales no sólo inciden en el entorno sino que se incorporan al mismo (y, en cierto modo, se desprenden del autor), y, por otro lado, recibe de ese entorno vivencias que va alojando en su interior y que permanecen ahí aunque no se expresen o manifiesten.

Las vivencias son las tomas de posición subjetivas ante la realidad arquitectónica, tomas de posición que, cuando se materializan en expresiones

³⁴ UMBERTO ECO: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1989 (4ª ed.); p. 320.

gráficas simbólicas, pasan a ser ingredientes del entorno arquitectónico; por contra, el entorno propicia manifestaciones y estados de cosas que podemos interiorizar como vivencias. Pero es preciso distinguir entre las vivencias que tienen un contenido intencional claro y esas otras cuyo contenido es difuso y cuyo carácter intencional resulta un tanto turbio, como es el caso de las sensaciones y los estados de ánimo vagos. La diferencia estriba en la posibilidad de ser manifestadas, de encontrar una expresión gráfica simbólica que las materialice. Porque, aunque algunas imágenes de la memoria sean opacas, o ciertos juicios no estén perfectamente articulados, o se den motivos un tanto ambiguos, etc, cuando es posible desvelarlos y expresarlos, esas vivencias sí son intencionales, y en cambio, si no se pueden articular, ni valorar, ni manifestar, las vivencias son de grado mínimo intencional. Estas últimas pueden llegar a ser expresadas, pero de forma indirecta, lo cual implica que no las consideramos como posibilidades arquitectónicas reales sino quizás como opiniones, como inclinaciones o simpatías sin pretensión de reconocimiento intersubjetivo. Podríamos decir que son vivencias o convicciones «personales» que tienen un cierto influjo en nuestro quehacer, pero que no son aceptables como motivos o intenciones, a pesar de que, en ocasiones, liberen potenciales semánticos basados en estructuras simbólicas inconscientes que, como en el psicoanálisis, pueden llegar a aflorar, pero siempre indirectamente.



ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA: «La razón constructiva y la razón compositiva» (UIMP, 1983).

LA RED CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN ARQUITECTÓNICA

Pensar en el arquitecto como artista sin limitaciones es un absurdo, pero también lo es pensar que el trabajo de los artistas puros no tiene limitación alguna; «el artista es el hombre que danza encadenado», decía Nietzsche, pues todo arte implica la aceptación de alguna traba, ya sea por algo tan concreto como los límites propios de los medios, ya sea por algo tan genérico como la aceptación popular.

[...]

Si, llegados a este punto, y como réplica a la disyuntiva entre artistas puros y arquitectos, [...] tuviésemos que establecer las diferencias entre ambos, a nuestro modo de ver la más fundamental sería la diversa posición que ante los interrogantes y sus respuestas mantienen unos y otros; mientras el artista, en todo momento, busca las preguntas que quiere contestar, siendo esta búsqueda la que caracteriza su trabajo, el arquitecto se limita a dar respuesta a los problemas propuestos por otras personas, a menudo sin tan siquiera analizarlos.³⁵

La trama que constituyen los conceptos significativos para la acción, agente, intención y motivo, sólo se entiende considerándolos todos a la vez, aunque es pertinente desentrañar las líneas de esta dialéctica. No tienen sentido cada uno de ellos por separado: sin agente no hay acciones, pero al mismo tiempo no se comprende el agente sin la acción; las intenciones son siempre de un agente, que tampoco se explica sin intenciones y sin motivos; por otro lado, las intenciones necesitan de los motivos para condensarse en una expresión y, por contra, los motivos no pueden interpretar nada sin intenciones en que basarse... Así, la comprensión de uno de tales conceptos remite siempre a la del otro, y sólo teniéndolos en cuenta conjuntamente, como en una red, se esclarece el sentido de cada uno y el de la propia acción.

La vinculación entre el arquitecto agente, su intención y sus motivos se pone de manifiesto mediante la demostración de la subjetividad en esa toma de posición ante cada situación arquitectónica concreta que da carácter a su acción gráfica; lo cual significa que el arquitecto no sólo es capaz de hacer propuestas, proyectos, sino que se responsabiliza de ellos, que los asume como manifestación de su propia subjetividad. Por contra, el hecho de asignar

³⁵ EMILIO TUÑÓN: «Seis notas a propósito del libro *Donald Judd-Architektur*», *Arquitectura* n° 288, COAM, Madrid, 1991; p. 28.

una acción proyectual a un arquitecto implica admitir que le reconocemos su subjetividad, que adoptamos su perspectiva de la situación para alcanzar a comprender sus intenciones en la expresión y los motivos en la interpretación y explicación. La afirmación del arquitecto como tal y su reconocimiento por parte de los demás, son las dos caras de la subjetividad en una acción arquitectónica; pero, para que se puedan dar, es necesario situarse en un ámbito compartido de intersubjetividad, en el que sea posible ubicar la validez de las interpretaciones, tanto de las objetivaciones del mundo de la arquitectura, como de las normas de acción del mundo social, como, también, de las expresiones simbólicas del propio lenguaje gráfico.

Al describir un comportamiento como acción intencional, adoptamos la perspectiva del agente mismo; pero este punto de vista del agente significa una referencia intencional en dos niveles a algo en el mundo, a saber: la referencia a la representación cognitiva de la realidad, que el agente considera válida, y a la actitud subjetiva que el agente pone en relación con esa representación de la realidad.³⁶

Para reconocer la subjetividad de un arquitecto en su acción es necesario que sepamos cuál es su representación de la realidad arquitectónica, y eso sólo nos es accesible mediante sus manifestaciones. Las vivencias con las que un arquitecto constituye su propio horizonte del mundo de la arquitectura son patrimonio individual, pero sus expresiones, sus proyectos, son manifestaciones públicas de sus intenciones, y a la vez, la explicación de esas acciones contiene a las propias vivencias como motivos; todo ello pone de manifiesto la posición que toma el arquitecto en distintas situaciones, exponiendo así su subjetividad.

De todos modos, el hecho de adscribir una acción a un arquitecto puede producirse por otras circunstancias distintas al reconocimiento de la subjetividad en intenciones y motivos. Me refiero a aquel arquitecto que, teniendo capacidad de obrar, imprime a sus acciones un cuño propio, que va apuntándose en su curriculum particular, como si de un registro se tratara: una serie de aspectos de su modo de hacer, que llega hasta perfilar un carácter personal reconocible. «Yo diría: lo que es registrable es lo que Aristóteles habría llamado una *hexis* (disposición adquirida, *habitus*) cuyo ejemplo o signo es dicha acción.»³⁷

³⁶ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 267.

³⁷ PAUL RICOEUR: *El discurso de la acción*, op. cit.; p. 68.

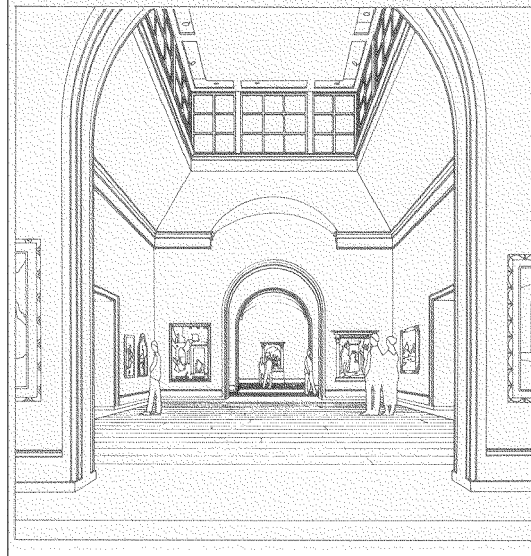
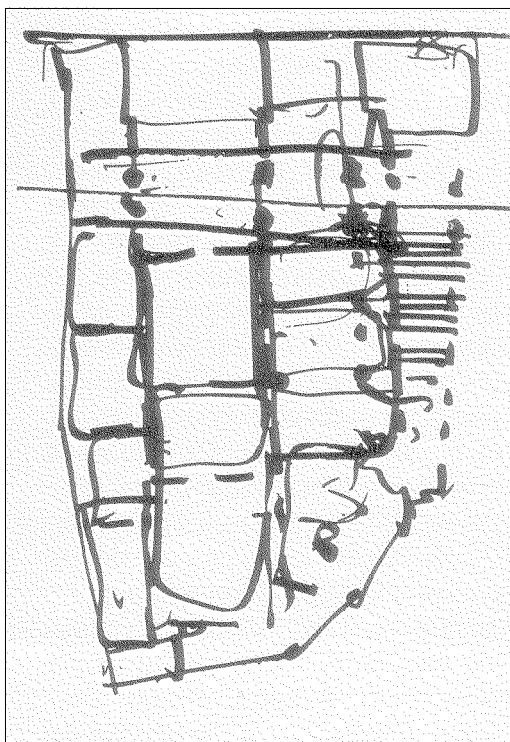
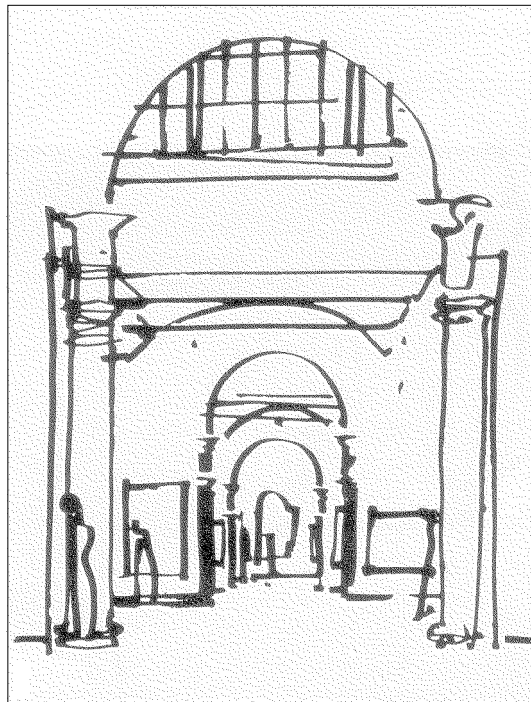
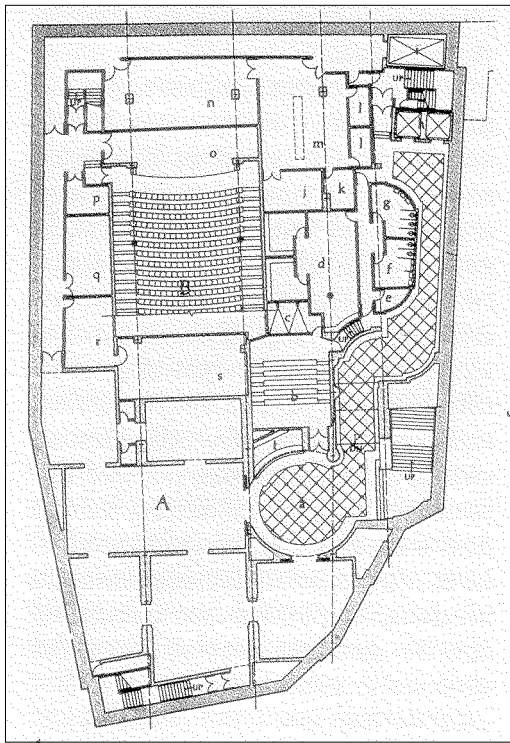
Una acción gráfica arquitectónica, de igual manera que puede ser adscrita a su autor, puede serle negada o invalidada. Pues no hay acción neutral, ya que todo proyecto arrastra consigo los procesos constitutivos del propio dibujo, que son reflejo del contexto del autor, pero a la vez entran en competencia con el contexto del lector y su propio proyecto de interpretación. Por ello, a veces, la acción gráfica subjetiva innovadora no es comprendida por su interlocutor, que la censura o rechaza. Mas las razones de tal desencuentro entre participantes en la interacción arquitectónica, excluyendo casos de incompetencia y mala fe, suelen ser fruto de la tergiversación del sentido expresado en la traza, que lleva al lector a tomar como intenciones de proyecto aspectos secundarios. Esta equivocación de criterios se puede observar cuando cambian las condiciones de la situación y las interpretaciones son dispares, cuando se produce una auténtica innovación, y también cuando la información es parcial.

El cambio de condiciones de una situación arquitectónica concreta es algo habitual, mucho más habitual de lo que a los arquitectos nos parecería conveniente, pues las presiones económicas, políticas, sociales, etc. pueden dar la vuelta a la situación en un tiempo mínimo. Por eso, reconocer la perspectiva del arquitecto al proyectar, en estas condiciones, es una tarea difícil. De todas formas, cuando una acción arquitectónica lo es plenamente, resiste el cambio de parámetros de la situación y provoca otras interpretaciones no previstas por el arquitecto, pero válidas, por ser expresión de un saber común que soporta distintos puntos de vista de aquella situación. Una acción arquitectónica, pues, por el hecho de serlo es pública y pasa a formar parte del mundo de la arquitectura, desligándose de la situación inmediata, así como de su propio autor.

[...] Pero con esto no afirmamos que la intención de Miguel Ángel fuese decir las cosas que su obra, indiscutiblemente, nos dice; pero nuestro proceso no es en absoluto arbitrario porque tampoco le atribuimos en absoluto aquella intención. Es, sin embargo, muy cierto que estaba en la intencionalidad estética de Miguel Ángel hacer una obra capaz de suscitar, a distancia de siglos, problemas de orden estético e incluso moral: su grandeza está en el haber encontrado signos que hoy pueden cargarse de instancias problemáticas, aún cuando éstas sean del todo diversas de las originarias.³⁸

La comprensión de un hecho arquitectónico de cualquier época anterior a la actual, exige plantearse la distancia temporal como algo más que un

³⁸ GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, op. cit.; p. 11, nota 2.



VENTURI, RAUCH & SCOTT BROWN:
Ampliación de la National Gallery (Londres);
croquis y puesta a escala
de la planta baja y perspectivas de las salas.

cambio de las condiciones o de los temas de la situación arquitectónica: hay que considerar tal distancia como proceso de cimentación del presente y lógicamente del futuro. «No es una distancia que haya que franquear, sino una continuidad viva de elementos que se acumulan para llegar a ser una tradición que, ella misma, es la luz donde todo lo que nos es transmitido hace su aparición.»³⁹ En lugar de concebir tal distancia temporal como obstáculo a salvar, intentando objetivar los conceptos y perspectivas propios de la época, tal como pretende el historicismo, es necesario intentar pensarla como filtro que va aquilatando esas líneas maestras que nos permiten actuar y juzgar, y que por tanto guardan en su interior las claves hermenéuticas para comprender un fenómeno arquitectónico tanto próximo como distante. Paradójicamente, hay un juego dialéctico entre la memoria y el olvido de experiencias que hace que mediante el gesto activo de inquirir al pensamiento emerjan imágenes nuevas, fruto de la interiorización de aquellas otras del pasado.

El contexto es todo lo que te rodea, el texto donde colocas tu enunciado. Mi primer contexto es el histórico; no puedes cambiar de época. Si no reflexionase sobre el momento en el que vivo, me volvería a-histórico, o lo que es lo mismo, un historicista, un postmoderno, un futurista... Creo que hay *caras* humanas y geográficas en un contexto. Por ejemplo, el contexto humano es decisivo: con quién y para quién trabajas, cómo les comunicas tus ideas, cómo les convences, les seduces... De nuevo encontramos algunas virtudes en la fatalidad del contexto. No hace falta crearse objetivos personales —que de hecho vienen dados por tu tiempo y tu contexto— sino aproximarse a los problemas de forma inteligente, encontrar sinergias, diálogos... Entender que lo que viene dado puede ayudarte a definir ideas. [...] Yo no hablaría nunca de contexto en el sentido convencional del término, como alusión a la vaga integración de objetos en el paisaje. Eso sería un entendimiento muy primitivo.⁴⁰

Así, la cuantía de esa distancia no es lo que importa al interpretar el hecho arquitectónico, sino la continuidad viva de elementos significativos; pues cuando este nexo se rompe, el tiempo transcurrido no cuenta ya, y la distancia pasa a depender de la relación topológica entre el sentido de los fundamentos. Dicho de otro modo: si no existe consenso en cuanto a la validez de objetivaciones, de normas, de expresiones simbólicas, la distan-

³⁹ HANS-GEORG GADAMER: *El problema de la conciencia histórica*, Tecnos, Madrid, 1993; p. 110.

⁴⁰ JEAN NOUVEL, en: Alejandro Zaera, «Incorporaciones: entrevista con Jean Nouvel», *El Croquis* n° 65-66, Madrid, 1994; p. 26.

cia se agranda, oscureciéndose la comprensión, y así, al no tener una base, un saber común, la acción arquitectónica nos resulta extraña, lejana, fuera de contexto.

Un ejemplo carismático de la arquitectura relativamente reciente es Brasilia. En él, el cambio de las coordenadas de la situación ha desconectado proyecto y realidad social, lo que ha levantado muchas críticas, incluyendo la censura e invalidación de la acción arquitectónica, y ello sin negar que la propuesta en su momento fuera correcta. Umberto Eco lo describe así:

En conclusión, Brasilia se ha convertido en una imagen de las diferencias sociales, en lugar de ser la ciudad socialista que tenía que ser. Las funciones primarias se han convertido en secundarias y éstas han cambiado de significado; la ideología comunitaria, que debía reconocerse en el conjunto urbanístico y en el aspecto de los edificios, ha cedido ante otras visiones de la vida asociada. Y todo ello *sin que el arquitecto se haya equivocado respecto al proyecto inicial*. Sólo que el proyecto inicial se apoyaba en un sistema de relaciones sociales asumido y aceptado como definitivo una vez por todas, y los acontecimientos —al cambiar— cambiaron las *circunstancias* en que tenía que hacerse la interpretación de los signos arquitectónicos, y con ellas *todo el significado de la ciudad como hecho comunicativo*. Entre el momento en que se concibieron las formas significantes y aquel en que fueron recibidas, había pasado un lapso de tiempo suficiente para cambiar todo el contexto social e histórico. *Y ninguna forma creada por los arquitectos hubiera podido impedir que los acontecimientos evolucionaran de otra manera*; así pues, al inventar formas que respondían a las exigencias formuladas por el sociólogo y el político, *el arquitecto se había situado en una posición de servicio pasivo*.

[...]

*Desde el momento en que busca los elementos del código de la arquitectura fuera de la arquitectura, el arquitecto ha de saber configurar sus formas significantes de manera que puedan enfrentarse con otros códigos de lectura.*⁴¹

Existe otra distancia que no concierne al tiempo, ni al cronológico, ni al de los episodios de la evolución del proyecto, y es la distancia entre lo sedimentado y lo nuevo. Pues la comprensión de un proyecto innovador exige del lector estar dispuesto a realizar, también, el esfuerzo de ruptura, de desgarrar, del que antes hemos hablado, y saltar fuera del límite de la representación convencional; que la propia interpretación hermenéutica sea en sí misma un proyecto innovador. Todo lo cual no se quedará tampoco en observar y re-presentarse el salto que dio el arquitecto autor del proyecto,

⁴¹ UMBERTO ECO: *La estructura ausente*, op. cit.; pp. 338-339.

sino que el propio lector tendrá que saltar y dejarse llevar. De esta manera la distancia que separa lo previsto de lo nuevo le servirá, no sólo para comprender como lector al autor, sino también para comprenderse a sí mismo.

Otro caso, no tan frecuente, de dificultad para atribuir un proyecto a su autor se presenta cuando se desvirtúa la lectura de la traza por falta de coherencia en la manifestación de las intenciones o motivos, cuando se rompe la comunicación por falta de responsabilidad, de veracidad en la expresión o explicación. Esta circunstancia que conduce al equívoco, si se da, más que por falta de pericia en la realización gráfica, suele tener su raíz también en una carencia, pero de convencimiento, de asunción consciente de lo propuesto, en fin, de dejación de la subjetividad por parte del arquitecto; pues la afirmación de la subjetividad exige la crítica constante a todo movimiento y asimismo el compromiso de argumentar toda decisión.

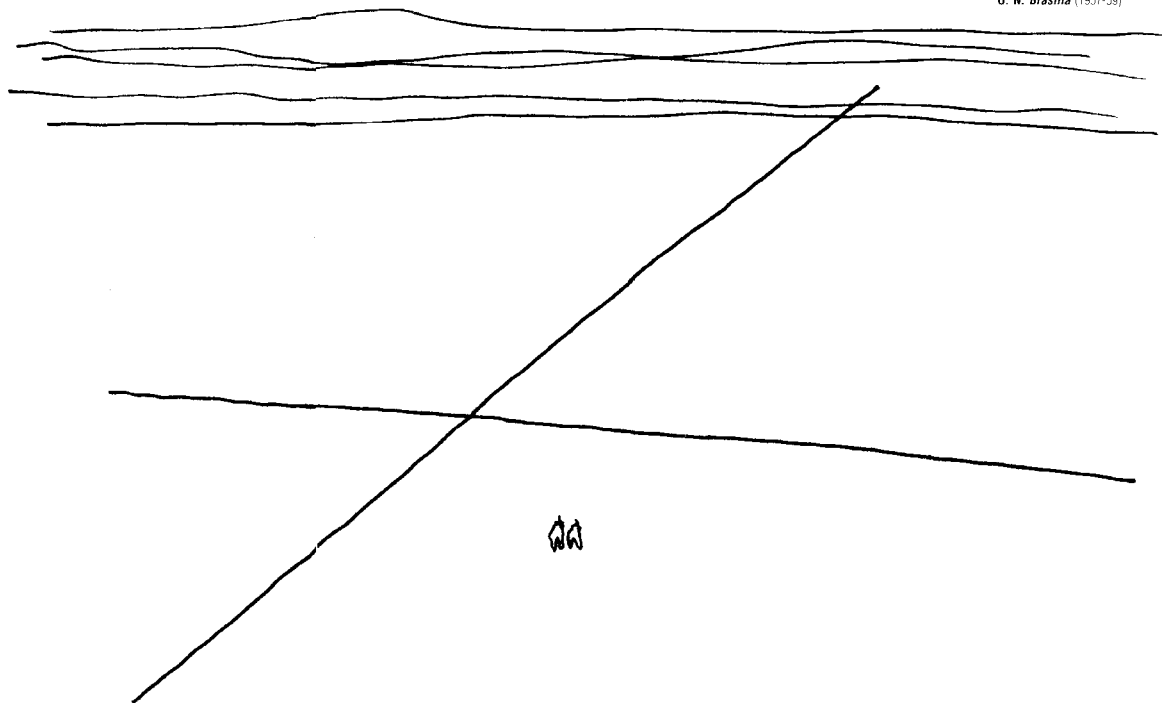
Un proyecto ambiguo se presta a interpretaciones diversas e incluso contradictorias, ya que la perspectiva del arquitecto frente a la situación no puede ser comprendida porque no se hace explícita. Y esa acción gráfica arquitectónica es censurable porque no se reconoce un arquitecto agente que responda de ella. Otra cosa es que, cuando el arquitecto proyecta conscientemente una propuesta, y ésta no resulta convencional, tal propuesta sea tachada de ambigua: en ese caso la falta de comprensión es también producto de una carencia, pero esta vez del lector, sea por incompetencia, sea por falta de rigor hermenéutico. La responsabilidad es de igual exigencia para quien se expresa como para quien interpreta; el esfuerzo de implicación es recíproco.

Debido a que soy un arquitecto que practico mi profesión, mis ideas sobre la arquitectura son inevitablemente un producto de la crítica que acompaña a mis obras, y que es, como ha dicho T. S. Eliot, «de capital importancia... en la propia obra de creación. Probablemente, es la parte más amplia de la labor de criba, combinación, construcción, erosión, corrección y prueba, es decir, un trabajo horrible tanto crítico como creativo. Incluso sostengo que la crítica empleada por un hábil y diestro escritor en su propia obra es el tipo de crítica más vital y de mayor nivel...». [...]

[...] La conciencia propia forma parte necesariamente de la creación y de la crítica. Los arquitectos hoy están demasiado educados para ser primitivos o totalmente espontáneos, y la arquitectura es demasiado compleja para que se aborde con una ignorancia mantenida cuidadosamente.⁴²

⁴² ROBERT VENTURI: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974 (2ª ed.); pp. 19-20.

O. N. Brasilia (1957-59)



EL DIBUJO COMO REFERENCIA IDENTIFICADORA DEL ARQUITECTO

Los cineastas son ladrones. Roban aquí y allá. Destellos de lo real, instantes irremediamente perdidos. Están al acecho. Eligiendo su lugar pero sin saber demasiado lo que se va a presentar. Sin duda premeditan, pero también hay una meditación posterior, y se sirven de su botín sin vergüenza del error del actor, a la luz que se debilita demasiado rápido... En resumen, los cineastas son también mentirosos. Y es en el montaje cuando se hacen pasar las casualidades por intenciones, y cuando se cometen omisiones salvadoras...

Si el arquitecto que soy tiene en ocasiones ganas de desertar para coger una cámara es porque estas dos facilidades me están frecuentemente vedadas. Ciertamente intento robar fragmentos de realidad y emociones fugitivas, pero no me basta con experimentarlas. Es necesario que las trasponga. Hace falta incluso que las reconstruya «materialmente» y, por las circunstancias, «aproximadamente»... En pocas palabras, los arquitectos son unos patanes. Además, una cosa me irrita especialmente, y es no poder borrar, no poder cortar...⁴³

Adjudicar una acción gráfica a un arquitecto, o lo que es lo mismo, identificar al arquitecto en esa acción, no es tarea fácil, si por ello entendemos reconocer en el dibujo la presencia del arquitecto, que está ahí, que es ingrediente del significado de esos trazos. Podemos distinguir distintas situaciones en las que se hace referencia a la relación de identidad entre dibujo y arquitecto, pero no todas ellas serán acciones gráficas arquitectónicas. Es necesario, pues, explicar qué significa identidad en el actuar orientado al entendimiento.

Descubrimos una relación inmediata entre arquitecto y dibujo, obviamente, cuando observamos dibujar a alguien, pero también cuando el trazo autógrafo manifiesta un carácter registrado y reconocido como hábito personal: es el caso de los dibujos de concepción en los que reconocemos el gesto del dibujar aunque no alcancemos a comprender intenciones o motivos de esa acción. Es ésta una identificación del dibujante, no del arquitecto; o sea, se reconoce la mano que dibuja, pero no las intenciones y motivos arquitectónicos que orientan el trazo. Pues los bocetos son acciones gráficas básicas, que prefiguran las intenciones, y por ello sólo tienen sentido para el

⁴³ JEAN NOUVEL: «Fragmentos de realidad. La mirada del cine», *Arquitectura Viva* nº 7, Madrid, 1989; pp. 7-8.

arquitecto que las dibuja, y sólo posteriormente, en todo caso, para explicar el proceso proyectual como vivencias transformadas en motivos que el arquitecto expone como argumentación.

Muchas veces los primeros bocetos «intuirán» clarivamente la idea final, de la que esencialmente no se separarán, y contendrán esa frescura y limpieza conceptual que los harán indispensables para comprender el proceso posterior de la creación arquitectónica. Es lo que Croce ha denominado «intuición lírica» y en ese preciso instante, en el que el pensamiento gráfico se ha expresado en un boceto, «el acto de poner el lápiz sobre el papel», como afirma Herbert Read, se revela la personalidad, la espiritualidad del artista.⁴⁴

Hacer bocetos es asir destellos fugaces que nos permiten iluminar aspectos que de otro modo se perderían para siempre, y por eso son tan fundamentales para el proyectar. El trazo abre mundos que dejan su huella, su rastro sobre el papel; pero no los explica, simplemente los propone; será la línea, más tarde, la que perfile una figura con rigor y precisión, que se articulará con otras para configurar las intenciones en la trama del proyecto. Por eso, la relación inmediata entre dibujo de concepción y arquitecto puede conducir a error en muchos casos, ya que cabe la posibilidad de no interpretar una acción gráfica arquitectónica, que necesariamente conlleva un sujeto, sino más bien limitarse a tratar de descubrir la identidad de una mano, el gesto que dibuja.

Por contra, cuando el dibujo se considera exclusivamente como un sistema de símbolos intersubjetivamente vinculante, o sea, como un mero medio de participación en una misma cultura arquitectónica, desaparece la subjetividad expresiva y se propicia un consenso sobre representaciones generales de los objetos y situaciones arquitectónicas, y no queda pues ningún resquicio para las interpretaciones individuales, sólo resta producir y reproducir valores y normas institucionalizados. Este modelo normativista del dibujo, dada su objetividad, no presenta una relación de identidad apreciable con el arquitecto autor; es necesario atender a las consecuencias del proceso gráfico en cuestión para encontrar una relación mediata de la identidad del arquitecto.

O, planteando todo lo anterior de otro modo: es el resultado o la propuesta arquitectónica que produce el dibujo como medio o instrumento neutro, entre otros, lo que puede poner de manifiesto la identidad del arquitecto.

⁴⁴ JOSÉ ANTONIO FRANCO TABOADA: «Pensamiento gráfico: el dibujo en la génesis de la idea arquitectónica», en *V Congreso EGA*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

Una vez, siendo niño, estaba copiando el retrato de Napoleón. El ojo izquierdo me resultaba algo difícil. Mi padre se inclinó cariñosamente para corregir mi dibujo. Entonces, tiré lápiz y papel al suelo diciendo: «Ahora es tu dibujo, no el mío». No se puede hacer un dibujo entre dos. Estoy convencido de que la más hábil de las imitaciones puede ser descubierta por el autor original. El puro placer que se siente en el acto de dibujar se refleja en el dibujo mismo, y ésta es una cualidad que el imitador no consigue imitar. Ni se puede imitar la personal abstracción, ni la relación entre el sujeto y el pensamiento.

[...] El arquitecto parte, como el escritor y el pintor, de una hoja de papel blanco en la que fija, paso a paso, las fases de desarrollo de algo que quiere realizar. Los cuadernos de bocetos del pintor, del escultor y del arquitecto deberían ser distintos. El pintor aboceta para pintar, el escultor dibuja para esculpir y el arquitecto lo hace para construir.⁴⁵

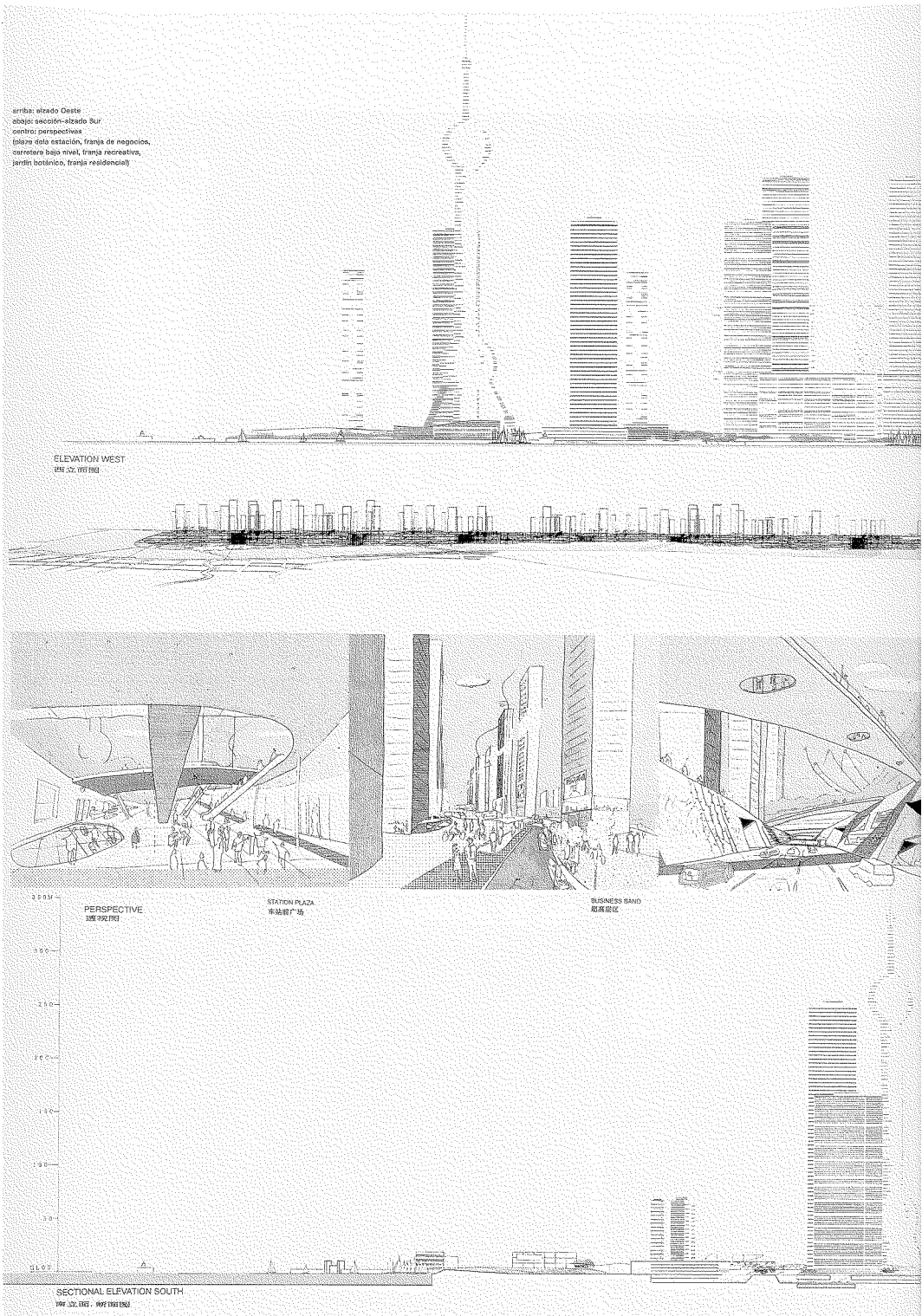
Otra posición distinta es aquella en la que no se entienden las reglas como convenciones semánticas, sino como medios de transmisión de vivencias intencionales; entonces se presenta una relación comunicativa sólo *a posteriori*, esto es, el arquitecto interpreta la situación y dibuja orientado por sus intenciones, pero no considera el consenso intersubjetivo hasta no tener formada una propuesta que pretende imponer, o al menos defender.

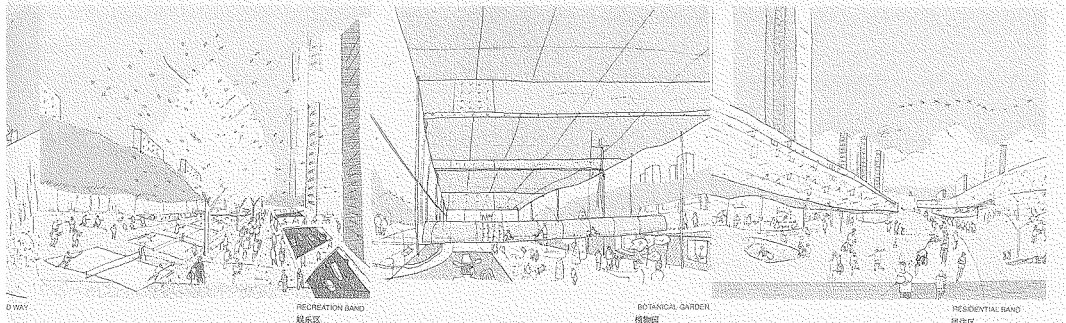
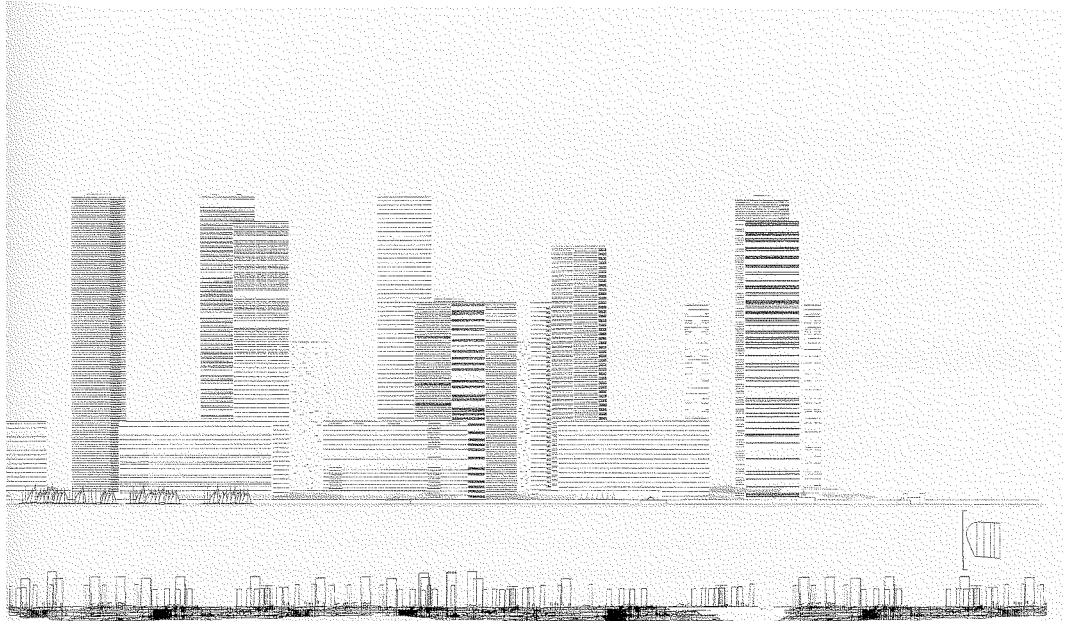
Estaríamos aquí ante el arquitecto cuya interpretación de la realidad arquitectónica es solipsista, lo que hace que sus intenciones y motivos no se correspondan con expectativas comunes a otros arquitectos, y sólo en ciertos casos coincidan. Por eso el dibujo en esta ocasión no es sino un instrumento táctico en la estrategia por el reconocimiento de su subjetividad, y la referencia a la identidad del arquitecto que percibimos en sus dibujos se nos aparece como una relación discriminatoria.

Tanto en este último caso como en el anterior, el dibujo es meramente un medio: en aquél, un medio objetivo; en éste, un medio subjetivo; pero en ambos se utiliza la competencia gráfica como sustituto de expresiones simbólicas significativas en un contexto de reciprocidad, eludiendo así la responsabilidad de tener que responder de la acción arquitectónica propuesta. Con el dibujo objetivo se evita el tener que implicarse en la manifestación gráfica explícita de intenciones y motivos, y se remite o aplaza cualquier crítica o consideración a consecuencias posteriores, y en el dibujo estrictamente subjetivo se declina dar respuesta ante juicio o crítica que no coincida con el propio. «Nada es más pavoroso que un genio organizado no dispuesto a dar cuenta del bien y del mal.»⁴⁶

⁴⁵ LOUIS I. KAHN. (Citado por: Christian Norberg-Schulz y Jan Georg Digerud, eds., *Louis I. Kahn. Idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1981; p. 77.)

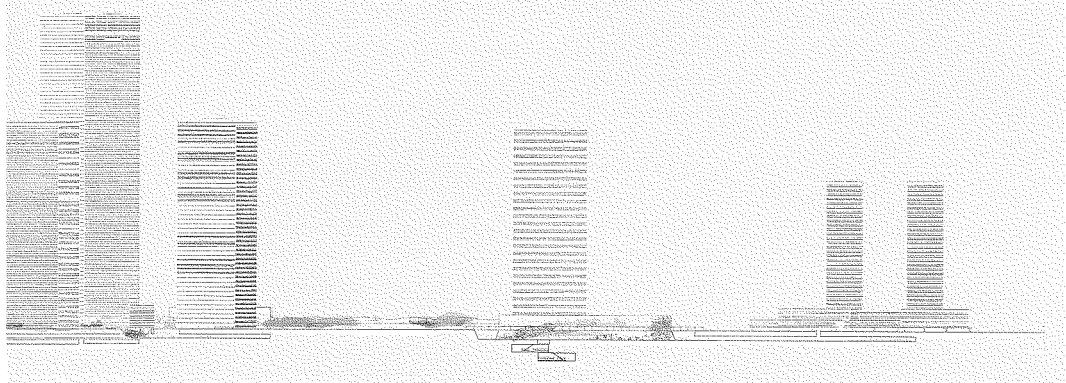
⁴⁶ HANS-GEORG GADAMER: *El problema de la conciencia histórica*, op. cit.; p. 94.





0 WAY RECREATION BAND BOTANICAL GARDEN RESIDENTIAL BAND
 程东区 程东区 程东区 程东区

Toyo Iro: Proyecto para la reordenación del Área Central de Lujiazui, en Shangai, 1993; varios aspectos de la presentación.



Por lo demás, la acción gráfica, entendida como autorreflexión sobre la conexión de las intenciones y los motivos del arquitecto con el significado de símbolos mediadores de la interacción arquitectónica, permite asimilar conscientemente experiencias, participar en acciones arquitectónicas o realizar procesos gráficos de argumentación cohesionados discursivamente y asumidos internamente. Todo ello nos da la posibilidad de interpretar la situación concreta y el contexto, y así anticipar juicios sobre la experiencia arquitectónica en juego, de tal manera que carezca de sentido diferenciar saber arquitectónico y medio gráfico, al ser ya, el dibujar, una experiencia arquitectónica abierta. Pero una forma absolutamente originaria de experiencia arquitectónica, la que el arquitecto articula en un discurso gráfico en el que manifiesta su toma de posición, ese saber para sí, esa comprensión de la situación que hace pública para la reflexión, es decir, su identificación como sujeto de la acción arquitectónica proyectada. El dibujo, entonces, no es sólo una referencia identificadora del arquitecto autor, es una auténtica acción arquitectónica, cuyo papel es el de permitir al arquitecto establecer y renovar relaciones interpersonales, interpretar y expresar los aspectos relevantes de la situación y del contexto, y también manifestar esas vivencias a las que tiene un acceso privilegiado.

El discurso gráfico es, pues, la puesta en escena de la autointerpretación de la realidad arquitectónica hecha por el arquitecto, en un proceso orientado al entendimiento y a la coordinación de expectativas recíprocas. Para lo cual es necesaria una voluntad compartida de responsabilidad, de responder intersubjetivamente de la acción arquitectónica anticipada desde la convicción de los juicios de interpretación.

Hay que añadir que la autodeterminación actúa por medio de proyectos. Gracias a ellos la facticidad del hombre es horadada por la presencia, el poder y la acción de la irrealidad, que no es un añadido fantástico, sino la suma de trayectos posibles dibujados en la realidad. La inteligencia no es un ingenioso sistema de respuestas, sino un incansable sistema de preguntas. No vive a la espera del estímulo, sino anticipándolos y creándolos sin parar. Todas las operaciones mentales se reorganizan al integrarse en proyectos.⁴⁷

Interpretar un discurso gráfico arquitectónico es algo parejo al proyectar, sustituyendo identidad por alteridad. Así, al comenzar a leer una traza, se detectan los primeros aspectos significantes y se esboza inmediatamente un proyecto, situándonos en la perspectiva del autor desde nuestra propia

⁴⁷ JOSÉ A. MARINA: *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1994 (5ª ed.); p. 149.

situación. El proceso es de similar complejidad en ambos casos. Sin embargo, si descifrar lo ya dibujado tiene la ventaja de que eso está ahí para informar, cuenta a la vez con la dificultad de que no ofrece alternativas, de que no podemos modificarlo.

Como ocurre al proyectar, el primer bosquejo debe ser siempre revisado, pues son intenciones en bruto, intenciones que los motivos van moldeando para dar paso a nuevos significados. Comprender es un proceso continuo, el de lanzar un proyecto —intenciones— y reconsiderarlo —motivarlo—; es la tensión permanente entre los conceptos apuntados y los nuevos significados, todo ello a la búsqueda de la unidad de la interpretación. Como en todo proyecto, se corre el riesgo de errar, de equivocarse la anticipación, de que no se corresponda con el objeto mismo; esto es, de realizar una interpretación convencional o arbitraria. Por eso, es obligada una reflexión previa a toda interpretación, en la que se cuestionen los prejuicios que se derivan de la situación hermenéutica, revisando tanto el origen como el valor de esas determinaciones preconcebidas, que pueden ser perfectamente legítimas como recursos pero siempre después de su consideración.

Los hechos entonces vienen a ser como las figuras de la escritura jeroglífica... Ahí están, manteniendo sus netos perfiles ante nosotros de un modo tan ostentoso; pero esa misma apariencia de claridad está ahí para presentarnos un enigma, para provocar en nosotros no la claridad sino la confusión. La figura jeroglífica nos dice ¿me ves con claridad? Bien, pues lo que ves no es mi verdadero ser. Estoy aquí para advertirte de que no soy mi realidad esencial. Mi realidad, mi significado, yace tras de mí y está oculto por mí y esto quiere decir que para llegar a la verdad, al significado interior de este jeroglífico debes buscar algo muy diferente al aspecto que ofrecen estas figuras.⁴⁸

Cuando lo que nos proponemos es comprender una obra construida, la labor de interpretación es todavía más complicada, y nuestras anticipaciones o proyectos iniciales resultan aún menos fiables. Hay que recurrir a las trazas elaboradas por el arquitecto, si esto es posible, y en caso contrario realizarlas, para contrastar si aquello que se revela como significativo son intenciones así expresamente manifestadas. En cualquier caso, la mejor manera de comprender una acción arquitectónica, dibujada o construida, es redibujarla; el proyecto de interpretación en nuestro ámbito es por naturaleza una acción gráfica, como no podría ser de otra manera.

En la interpretación, además del horizonte del arquitecto agente, hay

⁴⁸ JOSÉ ORTEGA Y GASSET. (Citado por: Colin Rowe, «¿Después de qué arquitectura moderna?», *Arquitecturas Bis* n° 3/1984, Barcelona; p. 8.)

que tener en cuenta la significación de que están cargadas las trazas, que son la expresión simbólica manifiesta de las intenciones de aquél, adecuadas a la interpretación de la situación mediante las restricciones que definen los motivos. Y es aquí, en el redibujar los trazos de otro, donde participa nuestra propia subjetividad: no se trata de copiarlos miméticamente, sino en un diálogo dirigido a alcanzar la comprensión, diálogo en el que es necesario que yo tome posición, desde mi propia situación, en relación con el arquitecto autor y su proyecto, manteniendo siempre la distinción entre sus intenciones y expectativas y las mías. Por dibujar los trazos de otro se entiende, pues, que yo proyecto situándome en la perspectiva del otro, con la única diferencia de que yo interpreto la situación que aquél me da ya interpretada; o sea, que mi proyecto es retórico en cuanto al original.

Un caso especialmente interesante es el de la interpretación de una acción arquitectónica por el mismo arquitecto agente de esa acción. Es de sobra conocido que muchos dibujos que se presentan como bocetos, del proceso de concepción arquitectónica, son en realidad apuntes o interpretaciones hechas por el propio arquitecto para mostrar o explicar su obra ya construida o el proyecto ya acabado. Y lo relevante del caso es que se trata de una lectura del autor hecha situándose en posición de otro, el lector, de la que se desprende la necesidad de presentar su trabajo de otra manera.

Pero no es sólo éste el motivo, el de la presentación de su trabajo a terceros: también está la distancia temporal. El arquitecto, como se ha dicho, está inmerso en un proceso continuo de formación, lo que implica que aquel autor del proyecto ya no existe: el arquitecto que lo lee es otro, la distancia en el tiempo ha transformado su subjetividad, y a la vez su posición con respecto a la situación; esto es, por un lado él es otro, y por otro lado, la relación con la situación también es otra. La interpretación de una acción arquitectónica hecha por el mismo arquitecto agente no se acaba nunca, pues todo proceso creativo es una metamorfosis constante.

[...] Así se precisa de nuevo la tarea de la hermenéutica. Es tan sólo gracias al fenómeno de la distancia temporal y a su concepto clarificado como podría resolverse la tarea propiamente *crítica* de la hermenéutica, a saber, la tarea de distinguir los prejuicios que oscurecen y los prejuicios que aclaran, los prejuicios falsos y los verdaderos. Es preciso limpiar la comprensión de los prejuicios que la orientan y realizar en ella la posibilidad de que «*otras perspectivas*» de la tradición se desprendan de su parte, esto es, la realización de la posibilidad de que algo pueda ser comprendido *como otro*.⁴⁹

⁴⁹ HANS-GEORG GADAMER: *El problema de la conciencia histórica*, op. cit.; p. 111.



LE CORBUSIER: Perspectiva general de la «Villa Saboya» (primer proyecto), 1928.

No es necesario que busquemos terceros: uno mismo es el otro. Por eso, un proyecto para ser leído, por quien sea, incluso por su autor, exige otro proyecto, un proyecto de interpretación, que será una figura retórica del original.

Y, finalmente, hay en este tema un aspecto más que me interesa señalar: el caso de la lectura de un proyecto, por su autor, sin que medie distancia en el tiempo, esto es, inmediatamente a ser concluido. Pues puede ocurrir que el arquitecto sienta la necesidad de elaborar otras trazas para redondear el proyecto, dado que —y no hay que olvidarlo— existe otra distancia, la del extrañamiento, la de situarse como lector y captar las sugerencias que el dibujo siempre ofrece —un proyecto es un palimpsesto, el jeroglífico de que habla Ortega, que esconde otros significados más profundos.

Y es que esos rasgos significativos, que uno mismo ha dibujado sin tener consciencia de la realidad que configuran, no aparecen por casualidad, son fruto del saber hacer, del saber arquitectónico y del saber dibujar, y no es obligado racionalizarlos en cada situación; son consecuencia del poso de saberes que nos acompaña siempre y nos da certeza y seguridad. Por eso, en una lectura del proyecto desde fuera, sin la exigencia de tener que articular la estructura de la expresión gráfica significativa, somos capaces de percibir que ciertos trazos han adquirido sentido por su cuenta, y que se ofrecen a nuestro juicio, que están ahí, interpelándonos.

Yo: algunas veces veo algo y entonces lo pinto. Otras veces pinto algo y luego lo veo. Las dos son situaciones impuras, y no tengo preferencia por ninguna de las dos.⁵⁰

⁵⁰ ÁNGEL FERNÁNDEZ-ALBA, en: Pedro Urzaiz y Carlos Pérez-Plá, «El arte por los suelos, conversaciones en las nubes. A propósito de la obra de Ángel Fernández-Alba», *Arquitectura* n° 291, COAM, Madrid, 1992; p. 85.

[. . .]

La obra reciente de Aldo Rossi —la escuela de Fagnano Olona, las casas en hilera y, sobre todo, la iniciada construcción del cementerio de Módena— suscita, entre otros, un tema que, a mi modo de ver, es clave para el entendimiento de su obra y que consideraré ahora: cuál sea la relación existente entre la obra como proyecto y la obra realizada. O, diciéndolo con una mayor precisión y centrando más el tema, cuál sea la relación entre el dibujo en cuanto que representación y adelanto de la arquitectura, y la diversa realidad que supone la obra construida.

Son muchas y diversas las razones que explican por qué a lo largo de la historia el arquitecto se ha servido del dibujo y no insistiré en ellas; tan sólo señalaré que, en el ejercicio tradicional de la profesión, el arquitecto hacía un esfuerzo en pensar en su obra como realidad construida de la que, el dibujo, era, simplemente, un adelanto. Pero el objetivo último del arquitecto era la obra construida, siendo los dibujos puras representaciones de una realidad que, al no ser todavía tangible, era preciso describir.

La tradición de la representación perspectiva subraya tal manera de entender el dibujo. Esta tradición se prolongó hasta nuestros días, siendo todavía el vehículo representativo del que se sirvieron la mayor parte de los arquitectos del movimiento moderno; las perspectivas de Le Corbusier, sin ir más lejos, son un claro ejemplo de lo que estoy diciendo; las torres en el parque, los aeroplanos en el cielo, las gentes sentadas en los veladores de un restaurant, ayudan a imaginar la realidad que Le Corbusier está proyectando. Pero en todo caso lo que se proyecta es aquella realidad futura de la que el dibujo es un adelanto.

Dicho con la ayuda de un diagrama éste bien pudiera ser:

$$\begin{aligned} A \textcircled{R} &: \\ A \textcircled{D} &= R \end{aligned}$$

que deberíamos leer de este modo: el arquitecto piensa, proyecta en una realidad que será construida más tarde (R) y, como representación de aquello ya imaginado, produce el dibujo (D), tratando con ello de facilitar la visión a los demás de lo que para él ya está claro; de aquí que D sea igual a R.

Pienso que lo que ocurre en la obra de Rossi es diametralmente opuesto. No confiando quizás demasiado en la posibilidad de construir su obra, Aldo Rossi ha hecho un notable esfuerzo a lo largo de estos años por hacerla evidente a través del dibujo, y eso ha llevado a que el dibujo —sus dibujos— se haya convertido en una auténtica anticipación de la obra. No hay que extrañarse, por tanto, de que, al contemplar ahora las fotografías de sus obras construidas y en construcción, uno tenga la impresión de encontrarse ante imágenes ya conocidas.

La actitud de Aldo Rossi podría expresarse, a mi modo de ver, e insistiendo de nuevo en una representación diagramática, así

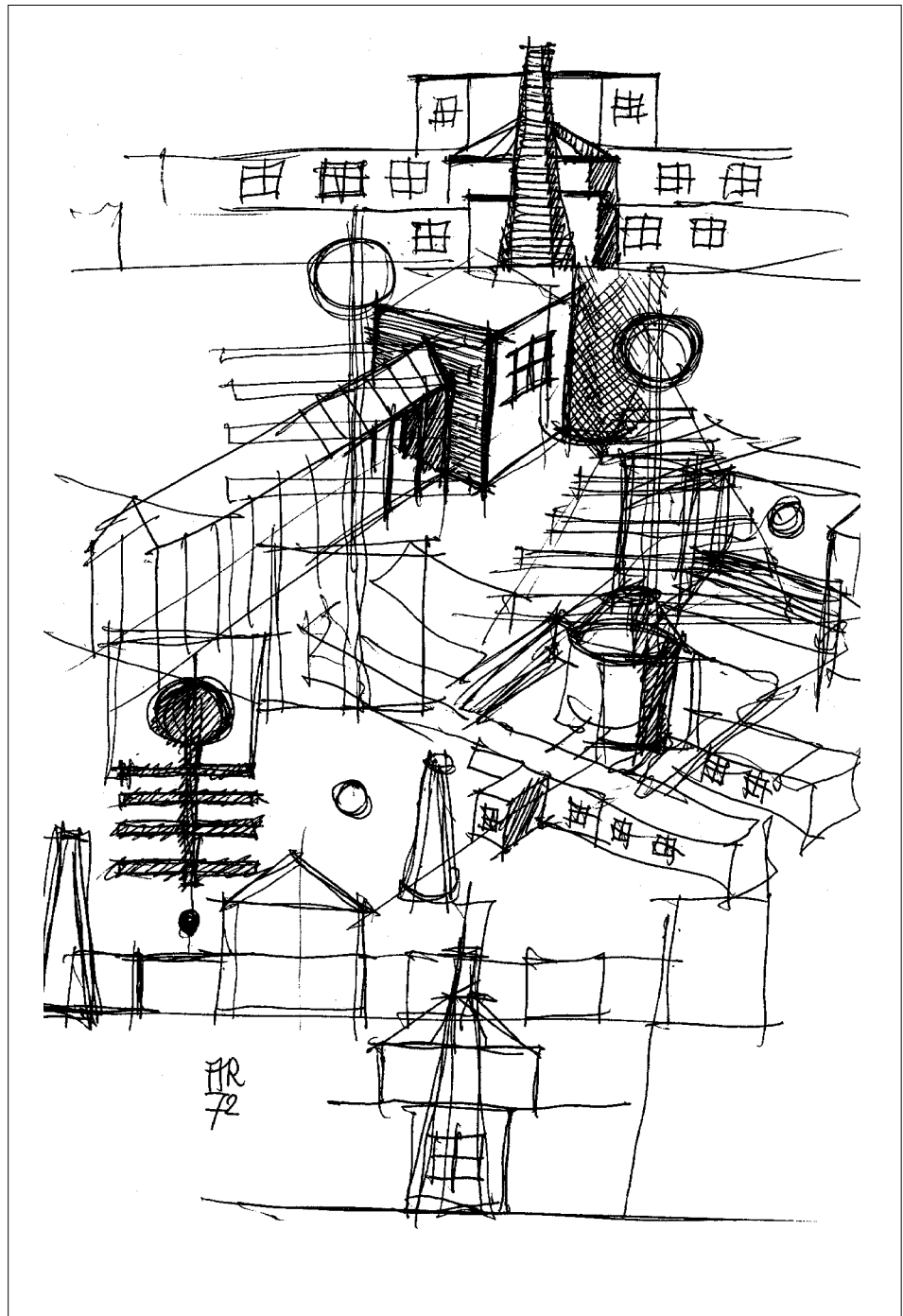
$$\begin{aligned} A \textcircled{D} &: \\ A \textcircled{R} &= D \end{aligned}$$

Quiere ello decir que el arquitecto piensa y proyecta exactamente aquello que dibuja, con lo que la operación de construir se convierte en el denodado esfuerzo por materializar la realidad de lo dibujado. Rossi procura que así sea sin regatear trabajo y eso hace que, en efecto, aquellas imágenes anticipatorias se nos muestren tan reales. No desvirtuar la realidad del dibujo parece haber sido el objetivo perseguido a lo largo del proceso que toda construcción implica.

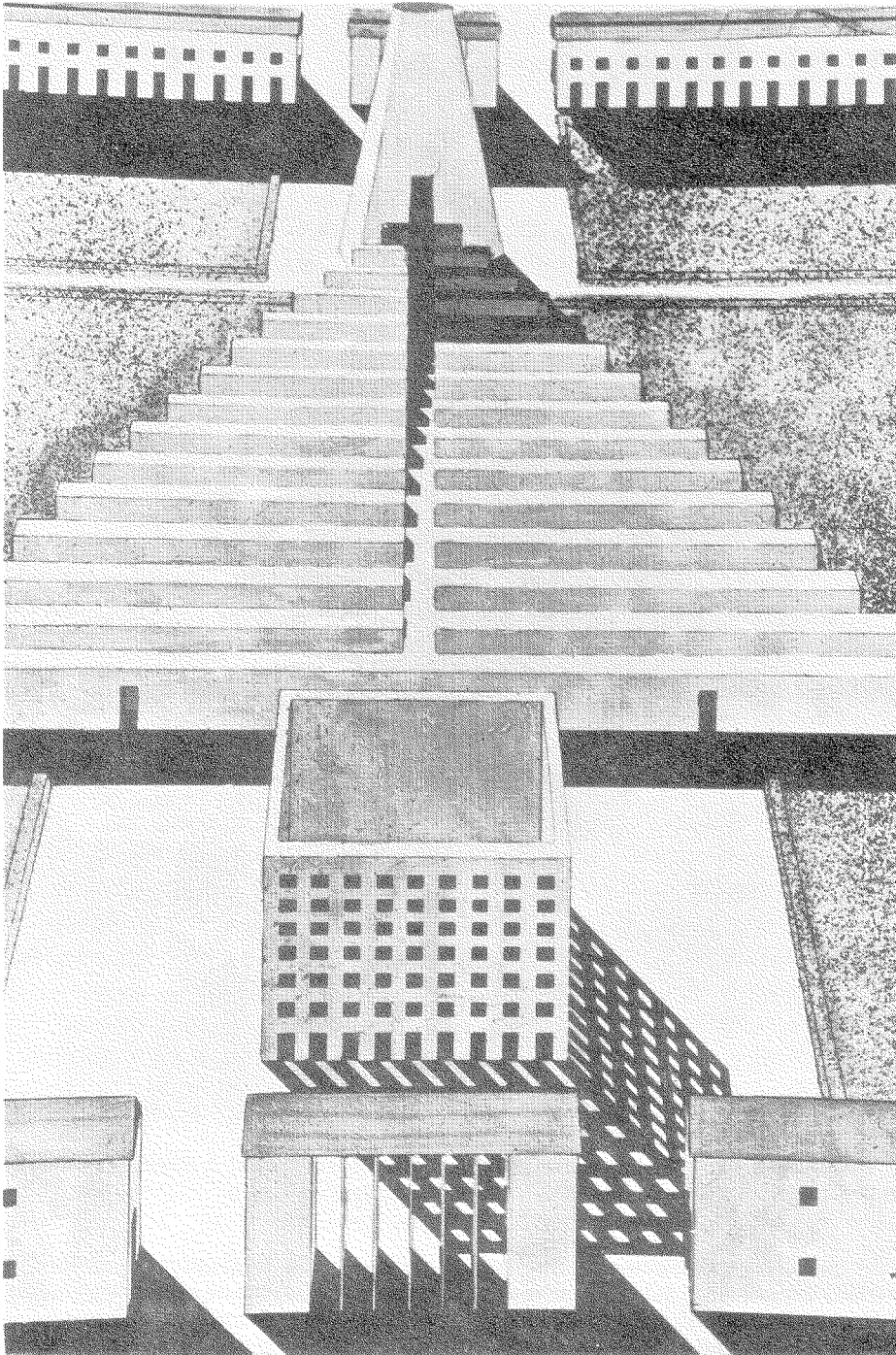
[. . .]

Rossi ha sido capaz de pasar la prueba de fuego que la construcción de la obra supone y tal prueba de fuego ha venido a probar que las imágenes presentidas, dibujadas, eran fuertes, tan fuertes, tan determinantes, que no cabía escapatoria por la realidad: la imagen no es ahora el reflejo de otra realidad; la imagen es la realidad misma. A ella toda gloria...

RAFAEL MONEO: «La obra reciente de Aldo Rossi: dos reflexiones»,
2c Construcción de la Ciudad nº 14, Barcelona, 1979.



ALDO ROSSI: Escuela en Fagnano-Olona, Varese, 1972; esbozos iniciales.



ALDO ROSSI: Cementerio de San Cataldo, Módena, 1971-1978;
detalle de la perspectiva con el osario y la fosa común.

Capítulo III

EL DIBUJO DE CONCEPCIÓN

Cuando tengo que solucionar un problema arquitectónico me encuentro generalmente, casi sin excepción, ante un obstáculo difícil de superar, una especie de «*courage de trois heures du matin*». La causa de ese fenómeno parece radicar en la complicada tarea originada por el hecho de que el proyecto arquitectónico moviliza innumerables elementos que a menudo están en mutuo conflicto. Exigencias sociales, humanas, económicas y técnicas junto con las cuestiones psicológicas que afectan tanto a los individuos como a los grupos combinadas con los movimientos de las masas y los individuos con sus fricciones internas, forman un complejo entramado imposible de desenredar de una manera racional o mecánica. El inmenso número de exigencias y problemas parciales forma una barrera tras la cual la idea básica arquitectónica emerge muy difícilmente. En esta situación, aunque no de modo consciente, hago lo siguiente: olvido durante un tiempo el conjunto de los problemas hasta que todas las exigencias diversas y la atmósfera que las envuelve se sumerjan en mi subconsciente. Entonces paso por una fase semejante al proceso del arte abstracto. Dibujo guiado solamente por el instinto; no hago síntesis arquitectónicas, sino, a veces, algo parecido a composiciones infantiles, y, de este modo, sobre una base abstracta, gradualmente, va tomando forma la idea principal, un tipo de sustancia general, a través de la cual es posible armonizar los múltiples problemas parciales en conflicto.

ALVAR AALTO, *La trucha y el torrente de la montaña*

CUANDO EL DIBUJAR ES «HACER ARQUITECTURA»

Pero el poema no es un delirio que inventa lo que le place ni una divagación de la mera capacidad de representación e imaginación que acaba en la irrealidad. Lo que despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento y que proyecta hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y de tal manera, que es sólo ahora cuando el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene. Si contemplamos la esencia de la obra y su relación con el acontecimiento de la verdad de lo ente, se torna cuestionable si la esencia del poema, lo que significa también la esencia del proyecto, puede llegar a ser pensada adecuadamente a partir de la imaginación y la capacidad de inventiva.

[...]

Si todo arte es, en esencia, poema, de ahí se seguirá que la arquitectura, la escultura, la música, deben ser atribuidas a la poesía. Ésta parece una suposición completamente arbitraria. Y lo es, mientras sigamos opinando que las citadas artes son variantes del arte del lenguaje, si es que podemos bautizar a la poesía con este título que se presta a ser mal entendido. Pero la poesía es sólo uno de los modos que adopta el proyecto esclarecedor de la verdad, esto es, del poetizar en sentido amplio.¹

Es evidente que el dibujar como el hablar o el escribir, que el trazo como la palabra, pueden tener distintos usos y cobrar distintos sentidos; pero, de todos ellos, el que ahora interesa es el sentido específico de *cuando dibujar es hacer arquitectura*, sentido que entendemos parejo al de «cuando el hablar o el escribir es hacer poesía». O, dicho de otro modo, cuando el dibujo se hace arquitectura, o la palabra, poesía. Con esta disposición de ánimo nos remitimos a la conferencia de Martin Heidegger «Hölderlin y la esencia de la poesía»,² para de la mano del filósofo rastrear y analizar, en nuestro caso, la esencia de la arquitectura en el dibujo, equiparando a tal efecto el dibujo arquitectónico a la palabra poética. Cinco sentencias por guía estructuran este trabajo:

1. Hacer poesía: «Esta tarea, de entre todas la más inocente» (III, 377).
2. «Para este fin se dio al Hombre el más peligroso de los bienes: el lenguaje, para que dé testimonio de lo que él es» (IV, 246).

¹ MARTIN HEIDEGGER: *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995; pp. 62-63.

² MARTIN HEIDEGGER, en: Juan David García Bacca, ed., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1991; pp. 15-39.

3. «*Muchas cosas ha experimentado el Hombre;
A muchas celestiales ha dado ya nombre
Desde que somos Palabra-en-diálogo
Y podemos los unos oír a los otros*» (IV, 343).
4. «*Ponen los Poetas el fundamento de lo permanente*» (IV, 63).
5. «*Lleno está de méritos el Hombre; mas no por ellos sino por la Poesía
hace de esta tierra su morada*» (IV, 25).³

¿Es el hacer arquitectura, de entre todas, la tarea más inocente de las que realiza el arquitecto? Quizás sí, y la única propia, si por hacer arquitectura entendemos ese juego particular en el que el arquitecto «inventa sin trabas su mundo de imágenes, y en ese reino de lo imaginario se queda absorto». ⁴ Cuando este hacer se sitúa en el campo de las sugerencias y las posibilidades, sin el compromiso todavía de tomar decisiones públicas, cuando proyecta. Y más concretamente en los primeros bocetos, en esa actividad lúdica e íntima, y que solaza su atribulada vida, que es el dibujo de concepción: esos trazos que adquieren sentido, que dan figura a las intenciones.

De mi obra sólo respeto el instante del proyecto. Ésta es la única realidad, la otra me parece una aproximación que no por inexorable se hace a mis ojos más auténtica. No obstante, esa misma inexorabilidad hace inevitable que en algún momento las dos realidades se encuentren. Entonces, el arquitecto se ve obligado a defenderse de la obra realizada y del éxito que se atribuye a este acontecimiento.⁵

En la segunda sentencia de Martin Heidegger tenemos dos afirmaciones rotundas, que para mi particular propósito transformaré así: *el dibujo es el más peligroso de los bienes que le son dados al arquitecto*, primero, y *para que dé testimonio de lo que él es*, después. La primera afirmación, que el dibujo es el bien más peligroso de los que posee el arquitecto, y lo que se afirmaba en la anterior sentencia, que hacer arquitectura sea la tarea más inocente, no parecen concordar, o al menos ésta es la primera impresión; pero dejemos tal posible contradicción pendiente por ahora. Y atendamos a lo que en sí encierra esta sentencia.

El dibujo en principio es un bien, un valor supremo para el arquitecto; no es, pues, un medio más de los que dispone para realizar su cometido. El dibujo constituye la posibilidad primera del arquitecto para crear un mundo

³ MARTIN HEIDEGGER, en: Juan David García Bacca, ed., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit.; p. 17.

⁴ *Ibíd.*, p. 21.

⁵ «Albert Viaplana y Helio Piñón. 1984», *Quaderns* n° 163, COAC, Barcelona, 1984; p. 65.

propio. Al dibujar, se aprehende el mundo objetivo de la arquitectura y se conforma el mundo subjetivo del arquitecto, ese saber implícito que es el que se pone en juego en cada situación. Y es dibujando como se realiza un proyecto, como se expresa ese saber. Pero ocurre que el dibujo es algo más —bastante más— que este ámbito de conocimiento y reflexión: es el comienzo, la puesta en marcha de la acción arquitectónica, lo que da carácter a tal acción, lo que responde públicamente de la manifestación de intenciones del arquitecto. El dibujo es, en definitiva, lo que da testimonio de lo que él, el arquitecto, es.

Todo poeta supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya implícita, claro está, nunca explícita; y el poeta tiene el deber de exponerla por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos.⁶

Cabría en nuestro caso decir, siguiendo a Antonio Machado, que también todo arquitecto supone una metafísica, un mundo propio y abstracto; acaso cada proyecto debiera tener ese mundo implícito, claro está nunca explícito; y el arquitecto tiene el deber de exponerlo por separado, de manifestar sus intenciones en expresiones gráficas simbólicas que, a su vez, funden interpretaciones y legitimen representaciones claras. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero arquitecto del mero señorito que compone planos.

Pues en el proyecto puede darse un uso perverso del dibujo, como cuando en lugar de tomar éste como cauce de operaciones de entendimiento se hace de él un fin en sí mismo. Para que esta perversión, la de «quedarse en los dibujos» vanamente retóricos, no prospere, es necesario que el trabajo de concepción —mediante el cual el arquitecto retira de las figuras y los trazos lo viscosamente adherido a ellos por los hábitos y los vacía de contenido informativo— esté dirigido por una acción gráfica *pensante*, aquella que no solamente se deja tentar por la fascinación de las figuras para elaborar proyectos dignos de ser presentados, sino que procura *hacer arquitectura*, para lo cual inventa de nuevo las figuras y los proyectos.

El dibujo conserva todavía esa dimensión artesanal de la que otras artes se quejan —o se felicitan— de haber perdido, dimensión que le permite hacer y experimentar la arquitectura del devenir, e incluso modificarla o rechazarla, lo cual es desde luego tanto un bien como un peligro.

⁶ ANTONIO MACHADO. (Citado por: Juan David García Bacca, ed., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit.; p. 50.)

Sucede que, en cuanto se da un paso más allá de lo ya pensado, cuando alguien se aventura fuera de lo reconocible y seguro, cuando hay que inventar conceptos nuevos para tierras desconocidas, los métodos y las morales se derrumban y pensar se convierte, como decía Foucault, en un «acto peligroso», una violencia que se ejerce, para empezar, sobre sí mismo.⁷

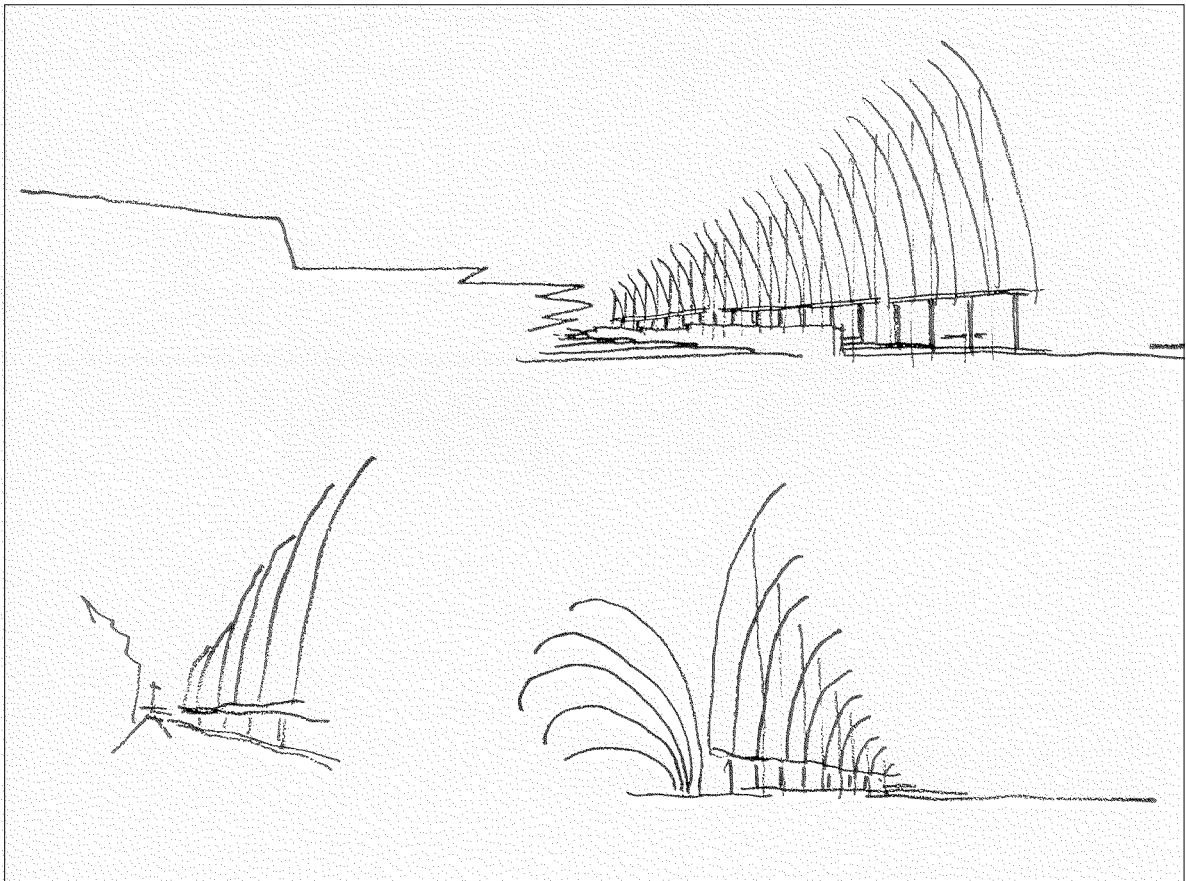
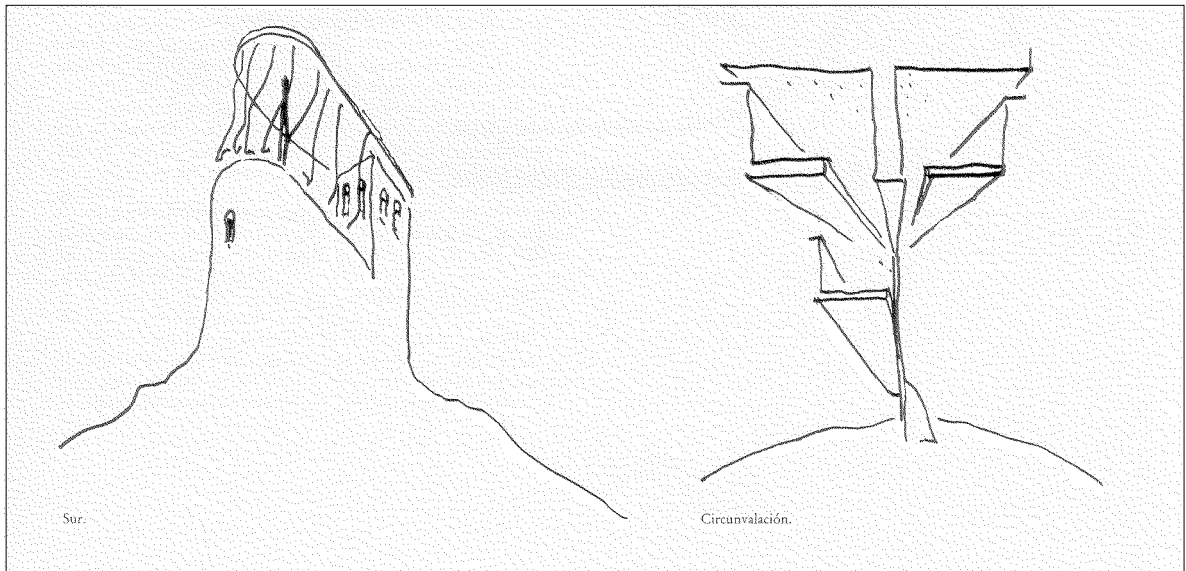
El arquitecto, cuando dibuja, declara sus intenciones, y cuando decide exponerlas públicamente en el proyecto, además, se compromete a mantenerlas. El proyecto es el testimonio de sí mismo, de su realidad como arquitecto; es la expresión y garantía de la existencia del sujeto de la acción arquitectónica puesta en marcha, que como tal exige reconocimiento intersubjetivo. Este testimonio puede limitarse a ser una acción gráfica comunicativa, esto es, un medio para la comunicación de experiencias e intercambio de información, en el que tácitamente reconocemos y presuponemos validez para las propuestas arquitectónicas, o bien, en cambio, pretender ser un discurso gráfico arquitectónico, esa forma de comunicación orientada a alcanzar un consenso mediante la argumentación, que es el propio proyecto, en tanto que fundamento anticipado y también operante de la situación arquitectónica futura.

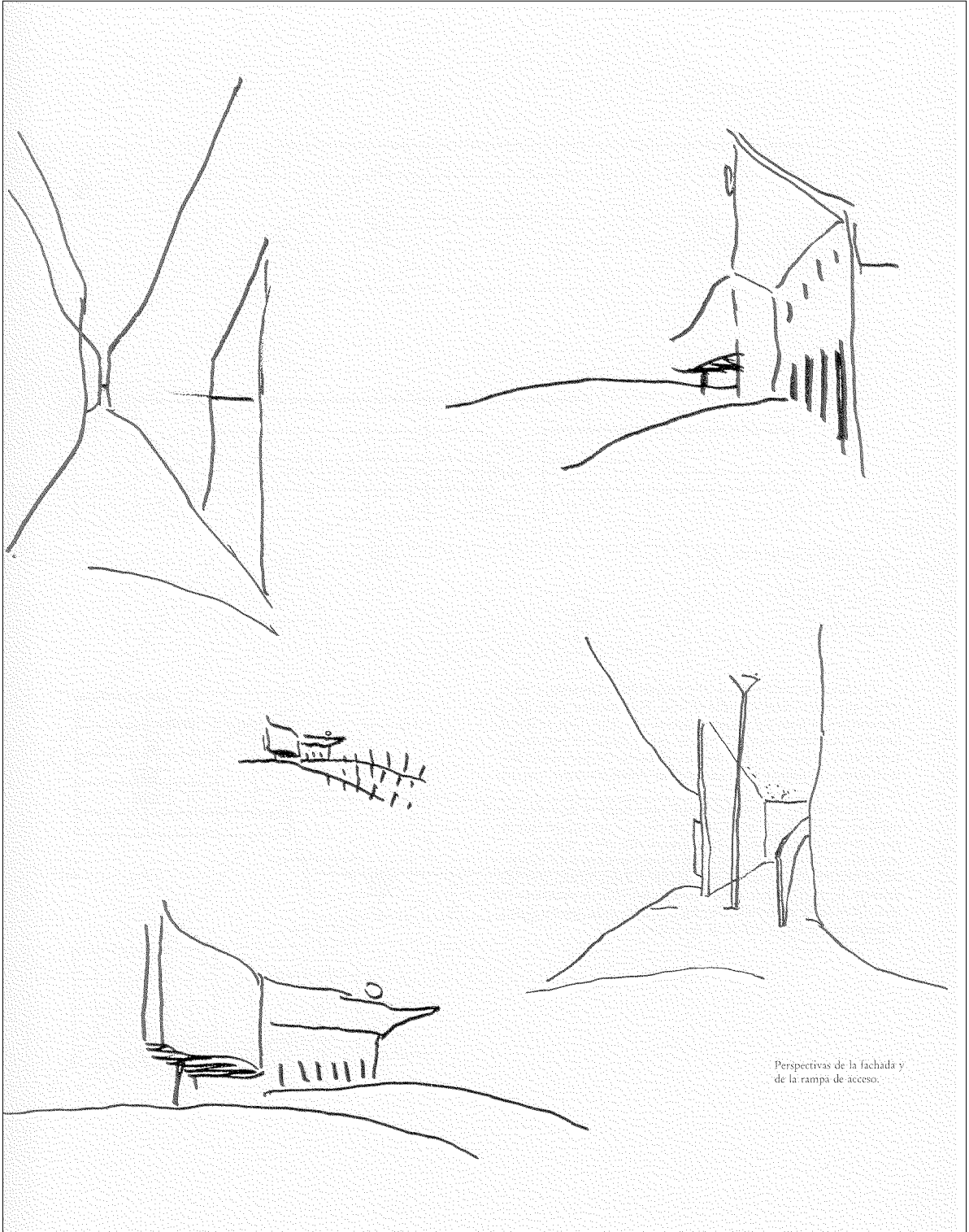
Y es ahora cuando podemos entender que el dibujo, además de ser un bien, es también un peligro. Pues si su cometido trasciende el hecho de abrir un mundo nuevo, de figurar arquitectura, y también de comunicar tal hecho, y a través de él se busca consenso intersubjetivo, se está entablando un compromiso ético. Compromiso mediante el cual el proyecto se convierte en un campo abierto en el que el arquitecto se expone como tal a la crítica intersubjetiva, lo que puede derivar tanto en alcanzar la comprensión compartida, así buscada, como en el peligro de la incomprensión.

No es, pues, el dibujo un instrumento más de los que están siempre al alcance de la mano; el dibujo arquitectónico es, en sí, todo un acontecimiento, ya que en él reside la posibilidad de que el arquitecto *sea*. Por eso necesitamos aprehender la esencia misma del dibujo, para comprender el campo de acción de la arquitectura, y con ello a la propia arquitectura.

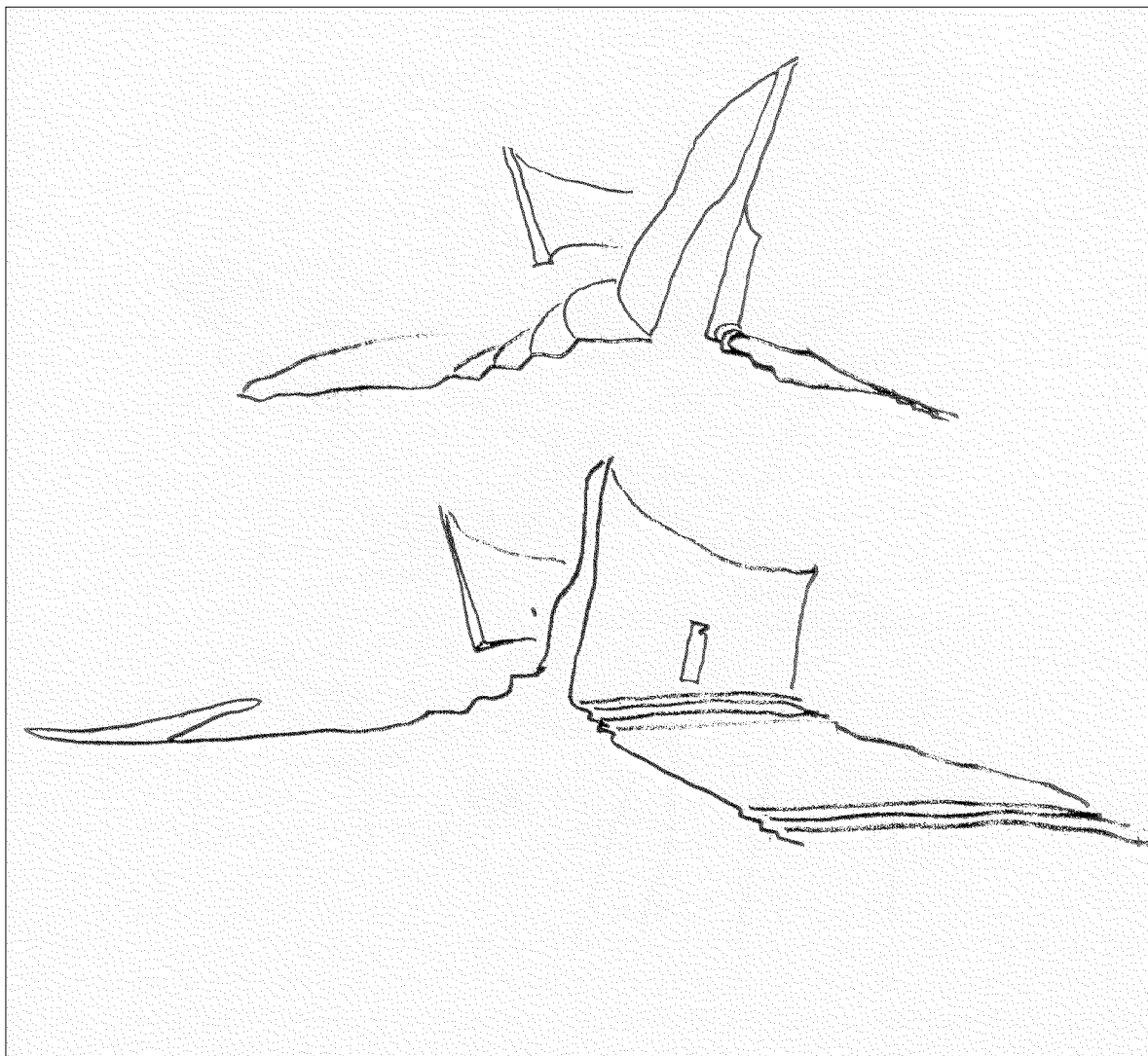
En la tercera sentencia del citado trabajo de Martin Heidegger, que he tomado prestado, o, más bien, del que me he apropiado, se acaba diciendo: «Desde que somos Palabra-en-diálogo / Y podemos los unos oír a los otros». Pues bien: que el dibujo es diálogo ha sido puesto de manifiesto en esta investigación reiteradamente; diálogo con uno mismo y diálogo con el que podemos los unos oír a los otros.

⁷ GILLES DELEUZE: *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1995; p. 167.





Perspectivas de la fachada y de la rampa de acceso.



ALBERT VIAPLANA Y HELIO PIÑON: Selección de bocetos: (1) Rehabilitación de la iglesia de Santo Domingo de Silos (Alarcón, Cuenca), (2) Entorno de la estación Barcelona-Sants (segunda fase), (3) Ayuntamiento de Esplugues de Llobregat (Barcelona), y (4) «Un monumento».

Pero la condición temporal, «desde que somos...», introduce una mayor profundidad al propio concepto de diálogo, ya que viene a recordarnos que no siempre hemos sido diálogo, y que hay que entender el «tiempo como un puente sobre el que se pudiese circular entre dos orillas, la una próxima, inmediata, visible; la otra lejana, sometida a innumerables mediaciones, invisible».⁸ Y así, para que tal posibilidad se dé, la posibilidad de ser dibujo-en-diálogo, es necesario algo más, no basta con tener y ejercitar la facultad de dibujar para que el dibujo se haga diálogo; para hacernos oír y para oír a los demás, para que distingamos las voces en el ruido, y de su propio eco, para discernir con quién hablo, preciso identificar esa voz. Y eso quiere decir que se reconoce un interlocutor por su unidad de expresión, por lo que le da carácter, porque en sus dibujos se manifiesta siempre *lo nuevo y lo mismo* de su autoría, lo que el filósofo llama *lo uno y lo mismo*.

Empero lo uno y lo mismo sólo puede hacerse patente a la luz de algo permanente y consistente. Consistencia y permanencia, por su parte, únicamente aparecen cuando despuntan constancia y presencia, lo cual no acontece sino en ese instante en que el tiempo se abre en sus dimensiones.⁹

Lo consistente y permanente de la cultura arquitectónica se empieza a captar en la formación, en ese primer hablar, o más bien inquirir, que no diálogo, sino disquisición sobre lo dado para aprehenderlo y hacerlo propio, para llegar a ser dibujo-en-diálogo en el actuar de cada situación arquitectónica. La formación de la subjetividad es la construcción de un fragmento particular del mundo objetivo de la arquitectura, es el horizonte que cada arquitecto define para lo consistente y permanente en su quehacer. Ese *humus* hace que el arquitecto tenga voz propia, que se identifique su carácter en lo uno y lo mismo, que la presencia y la constancia de la subjetividad en sus acciones sean la garantía de esa consistencia y permanencia arquitectónica asumida como propia. Y querrá ello decir que ha alcanzado la capacidad de dialogar con la arquitectura.

La consistencia y permanencia de la cultura arquitectónica no suponen ninguna rigidez; esa cultura no se compone de conceptos anquilosados, sino que se transforma constantemente a la vez que se refuerza en el propio diálogo: cada nuevo proyecto es una anticipación arquitectónica que renueva y aqui-

⁸ EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Crítica, Barcelona, 1992 (2ª ed.); p. 48.

⁹ MARTIN HEIDEGGER, en: Juan David García Bacca, ed., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit.; p. 27.

lata el mundo coherente de la arquitectura en el que se legitima. De esta forma, el tiempo se abre y se detiene para nosotros, pues dialogamos con la arquitectura pretérita y asimismo con la del devenir en la condensación del momento histórico del presente, ese instante efímero del dibujar que acrisola, en unos trazos, lo que somos como arquitectos. Hacer presente, anticipar una obra arquitectónica, es dar respuesta a las interpelaciones que nos sugiere la propia arquitectura, es salir al encuentro de ese diálogo que se nos ofrece y que sólo requiere de nosotros responsabilidad, que nos presentemos a nosotros mismos como unidad. Alcanzamos a ser dibujo-en-diálogo cuando manifestamos nuestra subjetividad en el contexto intersubjetivo, cuando se nos oye y oímos a los otros por encima del ruido.

Desde el momento en que alcanzamos el estado que Ernst Gombrich llama «estar afinados»,¹⁰ esa disposición mental de hablar con la arquitectura mediante el dibujo, y de que ésta nos hable a través de él, diálogo que es ya hacer arquitectura, y hacer arquitectura de nuestro tiempo histórico, la cultura arquitectónica se actualiza, se torna contemporánea nuestra, cada vez que se proyecta una obra, esto es, cada vez que el mundo de la arquitectura se hace dibujo.

«Ponen los poetas el fundamento de lo permanente», reza la cuarta sentencia de Heidegger. Es ciertamente una sentencia muy arquitectónica y apropiada: *ponen los arquitectos el fundamento de lo permanente*. Lo permanente es la cultura, el mundo de la arquitectura que fundan los arquitectos, y por otra parte es el substrato que les da fundamento. Pero lo permanente no es lo evidente, los edificios, las ciudades, las ruinas descubiertas o por descubrir, los proyectos, las teorías, todo lo que cataloga la historia oficial de la arquitectura, no. Lo permanente es mucho más inasible, es lo

¹⁰ «La historia del arte puede describirse como un forjar llaves maestras para abrir misteriosas cerraduras de nuestros sentidos, para las cuales sólo la naturaleza tenía originalmente llave. Son cerraduras complejas, que sólo responden cuando se empieza por poner en debido estado varios tornillos y cuando varios pestillos se mueven a la vez. Como el ladrón que intenta forzar una caja de caudales, el artista carece de acceso directo al mecanismo exterior. Sólo puede tantear con dedos sensibles, ensayando y ajustando su gancho o su alambre cuando algo cede. Naturalmente cada vez que se ha abierto la puerta, una vez se ha hecho la llave, es fácil repetir la hazaña. La persona que sigue no necesita ningún talento especial, o sea ninguno más que el necesario para copiar la llave maestra de su predecesor... Reaccionamos de forma diferente cuando estamos «afinados» por la expectativa, la necesidad, y el hábito cultural. Todos esos factores pueden afectar a la disposición preliminar de la cerradura, pero no a su apertura, que siempre resultará de operar la llave nueva.» (ERNST GOMBRICH: *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 310.)

que hay que entresacar de todo eso, es la ley que rige desde siempre y para siempre toda verdadera acción arquitectónica, que no es ni vieja ni nueva y que no está escrita en libro alguno, se hace cada día, la hacemos los arquitectos. Es sin más la arquitectura.

Quizá una de las características definitorias de la obra de los «maestros» sea la variedad de interpretaciones que permite, los múltiples caminos que se anuncian desde ella; se diría que estuviera cimentada sobre algún substrato profundo de lo humano, de forma que, desde distintas aproximaciones, siempre fuera posible conectar con su núcleo original.¹¹

La arquitectura no es de ningún tiempo o lugar: la hace presente, y por tanto contemporánea, a la vez que la fundamenta, cada arquitecto al manifestarse como tal, al cristalizarla en un hecho arquitectónico. Y este hacer de cada arquitecto se fundamenta, a su vez, en la arquitectura.

Cuando el dibujar es diálogo y no constatación de modelos, se descubren posibilidades que la arquitectura misma sugiere; se conforman figuras que nunca fueron presentadas, y que son reflejo de esa presencia aún por desvelar, imágenes permanentes de arquitectura. Es lo que el filósofo y el poeta llaman *dar nombre a los dioses*, pues, en nuestro contexto, tales «dioses» son las obras de arquitectura, obras que se nombran, que se hacen figura en el dibujo. Al igual que los poetas griegos creaban sus dioses con la palabra, dioses que, así nombrados, se integraban en la Poesía y pasaban a ser patrimonio de todos. Y, en efecto, de la misma manera, al figurar un edificio queda nombrada una deidad, que se suma al Olimpo de la Arquitectura, siempre que esa configuración se haga pública, que se transforme en bien cultural. Claro está, el que se nombre un nuevo dios, depende de que se consiga dar con la llave que abra la situación, ya que, en caso contrario se trataría de una falsa deidad que intentaría ocupar el lugar de la ya existente.

El arquitecto es por tanto el intermediario entre la arquitectura y la situación dada. Es el quien puede oír al coro de deidades que en conjunto componen la arquitectura y hacer de intérprete de esas voces y sonidos, captados entre un ruido de fondo. ¿Pero *cómo* hablan los dioses?: «... por signos; que desde antiguo tal es la palabra de los Dioses».¹² El hacer del arquitecto consiste en captar esos signos y significarlos; expresarlos simbólicamente en figuras. El arquitecto que lo es se distingue en que es capaz de oír

¹¹ ALEJANDRO ZAERA: «La realidad y el proyecto», *Quaderns* n° 181-182, COAC, Barcelona, 1989; p. 8.

¹² MARTIN HEIDEGGER, en: Juan David García Bacca, ed., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit.; p. 36.

la sugerencia fugaz que emite la arquitectura, de retenerla y manifestarla de forma apropiada para la situación.

Reflexioné entonces sobre el significado de escuela, en contraste con el de *una* escuela o institución. La institución es la autoridad que nos expone las necesidades a las que debemos responder. *Una* escuela, un diseño específico, es lo que la institución espera de nosotros. Pero Escuela —el es-*píritu* Escuela, la esencia de la *voluntad de ser*— es lo que el arquitecto debe expresar por medio de su diseño.

Esto es lo que distingue al arquitecto de un mero diseñador.¹³

Lo permanente es aquello que se tiene que desentrañar, que hay que buscar y separar, es la voz que se alcanza a oír en el ruido; pero, para ello, hay que estar en disposición, hay que ser dibujo-en-diálogo. El dibujo para el arquitecto es como el crisol donde aquilata su arquitectura, el crisol en el que, a gran temperatura, separa la ganga del metal precioso —y entendiendo crisol no como instrumento, sino como ámbito. La arquitectura, al igual que el oro, es difícil de encontrar, y aunque algunos arquitectos tienen los suficientes conocimientos como para detectar una veta, muy pocos tienen la capacidad e intención de depurarla: la mayoría la vende en bruto.

«Lleno está de méritos el Hombre; mas no por ellos sino por la Poesía hace de esta tierra su morada.» A esta quinta y última sentencia volveré a referirme más tarde en relación con otro texto de Heidegger, pues de hecho encierra la esencia de lo que es la cultura. Ya que, los muchos méritos que ha alcanzado el hombre, esos conocimientos de todo tipo que han conseguido explicar la razón de tantas cosas y mejorar las condiciones de vida, así como los avances que seguirán apareciendo para dominar la naturaleza, por sí solos no la convertirán en morada. Ni la ciencia de éstos u otros tiempos ni la técnica actual hacen habitable la tierra: necesitamos *poesía* además de *saber*. Y esto para los arquitectos está muy claro: como hacedores de edificios y ciudades sabemos que no es lo mismo cobijo que morada, construcción que arquitectura.

En tanto que *arte*, la arquitectura crea los lugares habitables, allí en donde los mortales instalan su morada, para lo cual el espacio debe cubrirse de significación. Pero en cuanto *profesión técnica*, la arquitectura construye edificios y ciudades con fines prácticos. La tensión entre ambas caras del término, la artística y la profesional, es una constante de los dos últimos siglos, a partir de las Escuelas Técnicas. Puede decirse que la tensión se está resolviendo a gran

¹³LOUIS I. KAHN: *Forma y diseño*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984; p. 10.

velocidad en favor de la profesión y de la construcción de edificios y ciudades con fines económico-sociales, como almacenamiento de las masas urbanas en lugares controlables.

La actividad artística de la arquitectura es una labor sobre la superficie de la tierra (la cual incluye una cierta capa subterránea de unos pocos metros de profundidad) y hacia el firmamento. Sus materiales son la cualidad del lugar, su clima (su «tiempo»), y las órdenes o comandos de la memoria. Sobre esta fina capa terrestre, las construcciones deberían aparecer como «música petrificada», según la célebre frase de Goethe¹⁴

Arquitectura no es la solución de un problema concreto y pasajero, no es el envoltorio o adorno propio de la cultura de una época, ni tampoco tiene nada que ver con el capricho o lucimiento personal. La arquitectura es por el contrario uno de los fundamentos y soportes de la cultura y la historia de la humanidad.

Como resumen de estas cinco citas guía, adaptaré ahora las conclusiones del propio Heidegger al ámbito del dibujo de arquitectura, por seguir este juego de transposición de términos que vengo haciendo: poesía por arquitectura, el poema por proyecto y obra, poeta por arquitecto, palabra por dibujo, y pueblo por la comunidad de arquitectos más, desde luego, todo aquel que esté interesado por la arquitectura:

El primer resultado fue: Que el campo de acción de la Arquitectura es el dibujo. Por tanto la esencia de la Arquitectura ha de comprenderse mediante la esencia del dibujo.

En segundo lugar quedó en claro: Que Arquitectura es dar figuras, fundadoras del Ser y la esencia de las obras, y no un configurar cualquiera, sino precisamente aquel que por primigenia manera saque a la luz pública todo aquello de lo que después, en el dibujar diario, representemos nosotros con repetitivos y manoseados dibujos. De aquí que la Arquitectura no tome jamás al dibujo cual si fuera material que está ahí para que se lo trabaje; es, por el contrario, la propia Arquitectura la que, por sí misma, *hace hacedero* al dibujo.

Arquitectura es «lenguaje primogénito» de los arquitectos. E invirtiendo, pues, la consecuencia: la esencia del dibujo ha de ser comprendida mediante la esencia de la Arquitectura.¹⁵

Para finalizar, y volviendo al principio, a aquello de que hacer arquitec-

¹⁴ FÉLIX DE AZÚA: *Diccionario de las artes*, Planeta, Barcelona, 1995; p. 35.

¹⁵ MARTIN HEIDEGGER, en: Juan David García Bacca, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit.; p. 32.

tura es «esta tarea, de entre todas la más inocente», y después del recorrido que he venido haciendo, habrá que reconocer que tal sentencia parecería ingenua, por un lado, y contradictoria con lo de que el dibujo «es el más peligroso de los bienes», por otro. Sin embargo, ambas afirmaciones no son ni simples, ni contrarias: se explican y comprenden al pensarlas juntas, al vincular el *logos* y el *ethos*. Si, como ya quedó dicho, el *logos* es una disposición de figuras para la unidad del sentido, del sentido del discurso arquitectónico, y el *ethos* es el modo de comportarse del arquitecto, su carácter subjetivo, la actitud ética que se resuelve en el discurso y que responde de sí: «somos lo que hacemos».¹⁶

La tarea de hacer arquitectura, cuando nos exigimos ser *dibujo-en-diálogo* a la vez que *éticos*, es una empresa tan inocente como peligrosa. Inocente, que no simple, si siendo coherentes pensamos conjuntamente la esencia de la arquitectura y la esencia del dibujo; peligrosa, si hay dejadez o falta de cohesión de ambas esencias en el pensar. En este último caso, el dibujo es el bien más peligroso, y la arquitectura, el más peligroso de los haceres.

Con eso quiero decir que es necesario saber con precisión qué es lo que uno está tratando de hacer. Hay una forma de creación que opera mediante la espontaneidad y la intuición, que es muy consciente de esa especie de grito primitivo, de esa emergencia del subconsciente, del azar, del sinsentido... Personalmente, siempre he sido muy escéptico sobre estas formas de trabajo: siempre me ha gustado situarme fuera, quizá por eso insista en la idea de exterioridad... Cuando hablo de desplazamiento me refiero a ese proceso que mueve ideas que pertenecen, por ejemplo, al campo de la filosofía, y las inserta en el dominio de la arquitectura. Un proyecto ha de tener para mí siempre este tipo de movilidad conceptual: poder ser enunciado en términos arquitectónicos, plásticos, filosóficos o tecnológicos. Las reglas de formación han de ser establecidas mediante un esfuerzo de síntesis de los elementos mejor informados en el análisis, para encontrar una solución sinérgica a través de estas múltiples formulaciones potenciales. La transversalidad, la sinergia, es para mí una condición crucial de la arquitectura. Porque la arquitectura es finalmente un acto de pensamiento.¹⁷

¹⁶ ARISTÓTELES: *Ética Nicomáquea*. (Citado por: Emilio Lledó, *Memoria de la Ética*, Taurus, Madrid, 1994; p. 23.)

¹⁷ JEAN NOUVEL, en: Alejandro Zaera, «Incorporaciones: entrevista a Jean Nouvel», *El Croquis* n° 65/66, 1994; p. 16.

[...] Después de haber escuchado al ministro sobre el sentido de las aspiraciones Unitarias, pensé que el santuario es simplemente el centro de las preguntas, y la escuela — constantemente destacada por ellos— la que formula esas preguntas... Y sentí que el ente que formula la pregunta y el sentido de la misma —el espíritu de la pregunta— eran inseparables. Por eso, cuando hablé delante de la congregación —tenían un pizarrón en la tarima— dibujé este diagrama: un cuadrado, el santuario, y alrededor un círculo que contenía un ambulatorio [...]. En torno al ambulatorio dispuse un corredor, destinado a la escuela, la cual constituía, en realidad, las paredes del edificio... [...] En un momento dado insistieron en que el santuario debía estar separado de la escuela. Fue un golpe terrible para mí. [...] Dividirlo sería imitar la forma en que otros habían construido sus iglesias, basados en un distinto sentido del ritual. Así que simplemente tuve que mostrar el santuario como cosa independiente —pero lo hice sólo en un diagrama, no en un plano real—. No podían forzar me a hacer tal plano. Me resistí a dibujar cualquier tipo de plano. No lo hubiera hecho. Pero dibujé la forma en que quedaría, más o menos, un santuario aparte, conectado con el cuadrado de la escuela, con el área de la escuela.

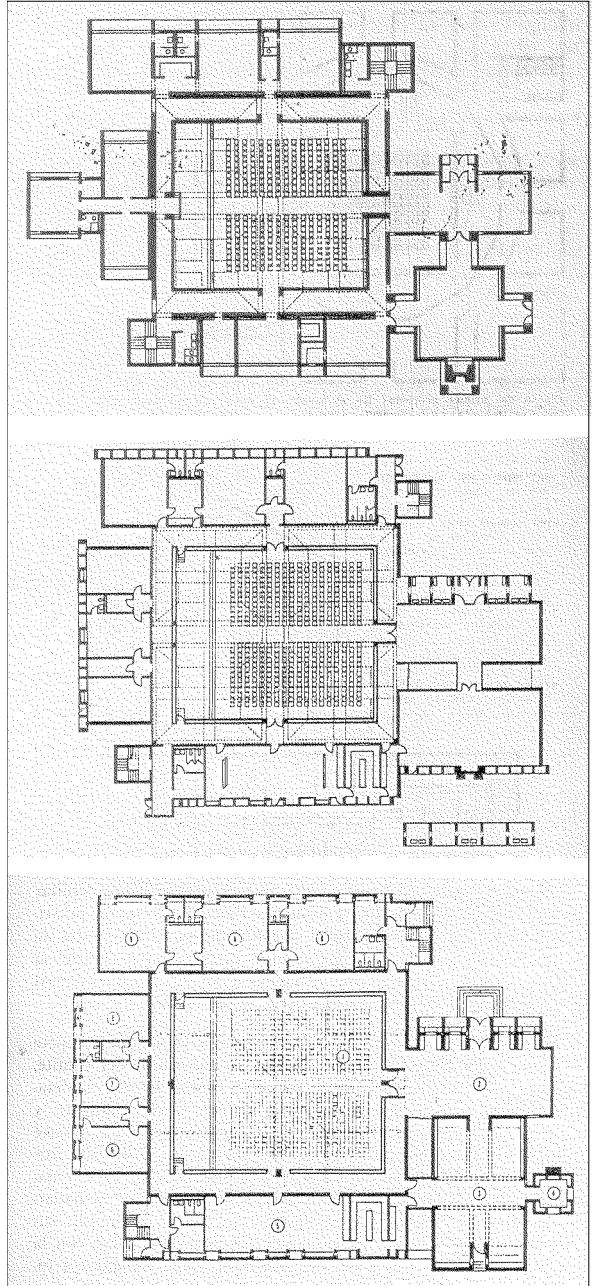
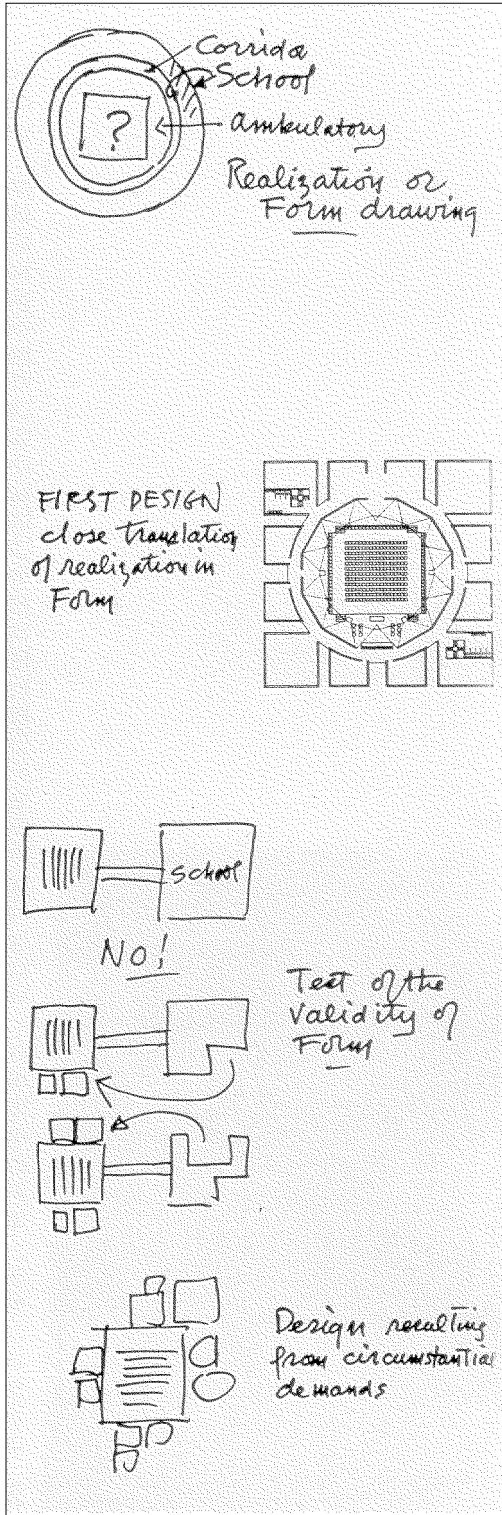
Hice algunas preguntas sobre el santuario: ¿Qué hacen cuando termina el servicio religioso? Me dicen que toman café, discuten las cosas sobre las que se ha hablado en el auditorio. Les pareció una buena idea tener una cocina cerca del santuario. De modo que tomé la parte del área correspondiente a la cocina y la ubiqué cerca del santuario. Pensaron entonces que hacía falta otra habitación subordinada a la cocina. La coloqué, quitando otra porción del bloque de la escuela, y lo mismo sucedió con otras habitaciones que eran necesarias alrededor del santuario. Pronto se dieron cuenta de que habíamos vuelto al mismo punto del que yo había partido. Lo cual era lógico, dada la naturaleza misma de las actividades; y yo sentí desde el primer momento que los distintos ambientes debían estar cerca. [...] Ahora veamos el desarrollo de los diversos planos: el primero es una expresión literal del dibujo de la forma. Dibujo de la forma en contraste con diseño. [...] De modo que todos los planos siguientes cedieron a las demandas de diseño de los diversos comités y, por supuesto, a las limitaciones financieras [...]. Al principio sentía que de esta manera se perdía mucho... [...] lo que se expresa en este dibujo, pues las habitaciones eran en lo posible del mismo tamaño para poder desarrollar un sistema estructural con cierta unidad inherente al propio sistema.

[...] En esa etapa sentí que éste era el gran cambio: antes las ventanas estaban en el plano de la pared; ahora habían sido empujadas hacia el interior. Sentimos el rigor de la luz aprendiendo a tomar conciencia del resplandor en todo momento; ya sea en Rochester o en Luanda, la concepción es la misma...

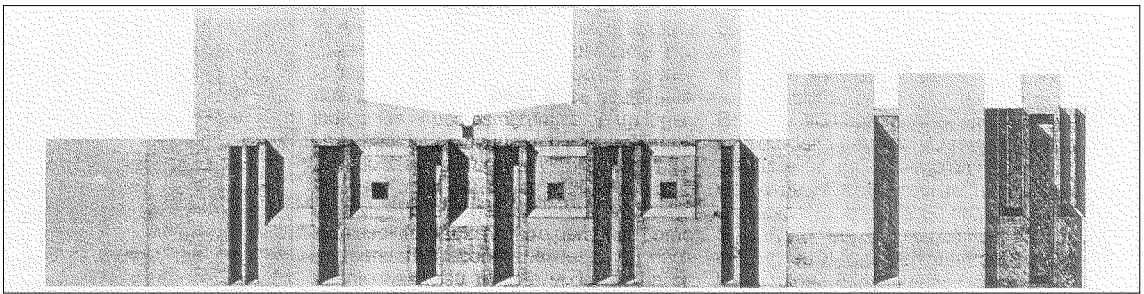
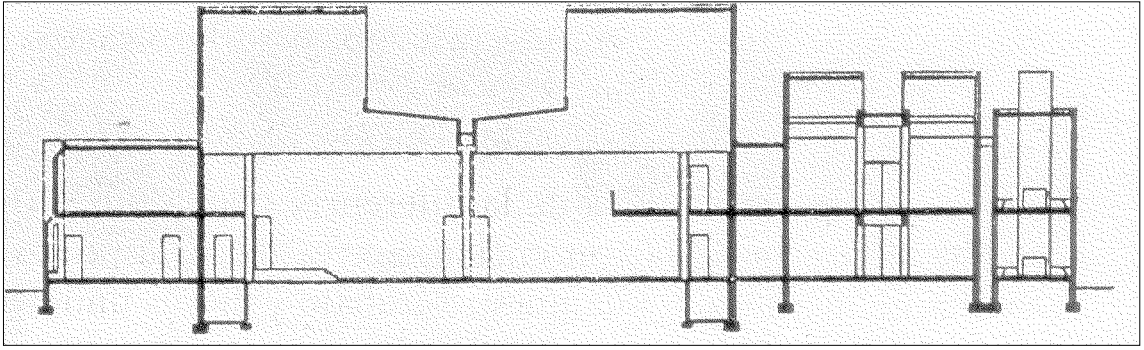
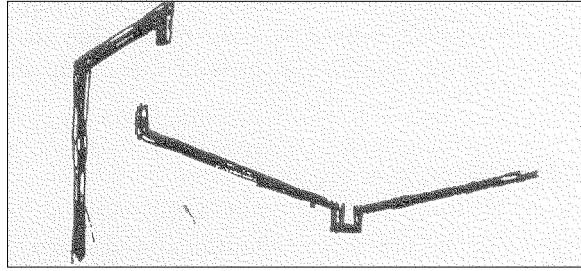
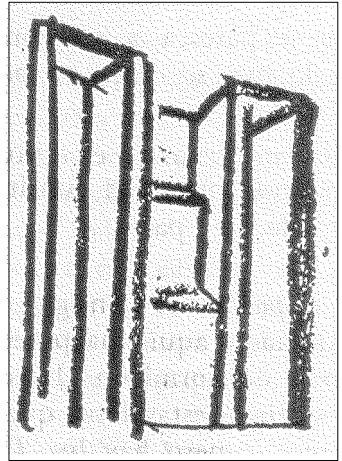
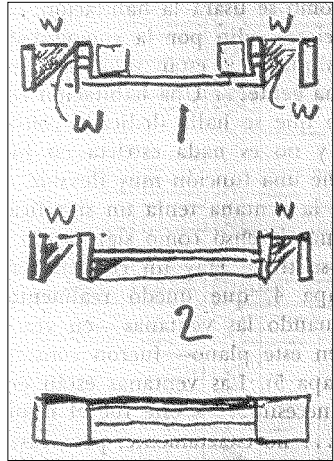
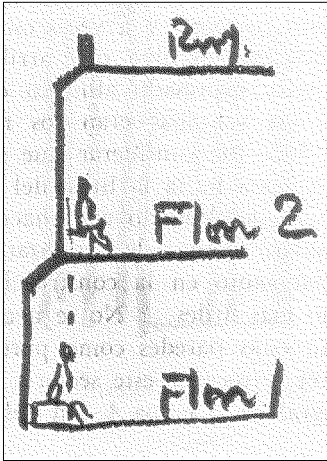
[...] Así se comienza a notar que los vanos profundos son necesarios; y que ello se debe también a la necesidad de tener algunos asientos al pie de la ventana; se siente que debiera haber algunos porque no se sabe cómo se usará la habitación...

[...] Se consigue luz desde las cuatro esquinas. Cuatro columnas y aquí una pared de hormigón armado. Y desde esta pared de hormigón el techo sale en voladizo. Esta pared también sostiene estas losas que se cruzan [...]. Esto es bastante interesante... esto es bueno acústicamente (*refiriéndose al techo del área central*). El volcar la losa hacia arriba... y éstas son buenas para la reverberación... que se produce en música. [...]

LOUIS I. KAHN, en conversación sobre su proyecto para la «Iglesia Unitaria» de Rochester (Louis I. Kahn, *Forma y diseño*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984).



LOUIS I. KAHN: «Iglesia Unitaria»
(Rochester, EE UU), 1959-1974;
diferentes momentos del proyecto.



BOCETOS PREFIGURATIVOS: DECLARACIÓN DE INTENCIONES

La flor ocupa en el árbol *el medio*, justo, entre la raíz: de que todo ha venido, y el fruto: de que todo va a venir. Así que la flor es el límite preciso entre *pasado* del árbol y *futuro* árbol. Flor es árbol. Flor es árbol en *presente*; y presente que nos hace el árbol para que cual regalo la tomemos, regalo que dura un instante, como un instante dura el presente. Mientras que raíz y fruto perduran y se extienden hacia pasado inmemorial, eterno; hacia futuro, patente hacia el para siempre, abierto hacia lo posible.¹⁸

Para mí el boceto es arquitectura en flor. El boceto es arquitectura en *presente*, y ocupa el medio justo entre la raíz y el fruto. La raíz de la que todo viene es el saber arquitectónico, y el fruto, del que todo va a venir, es el proyecto, esa arquitectura condensada que está ya cifrada, fijada, como en la semilla del árbol, como en los genes humanos.

Los dibujos de concepción son flores que nos hacen presente la arquitectura, son un presente, un regalo que nos hace la arquitectura durante un instante; es ese momento fugaz entre el pasado y el futuro de la acción arquitectónica, momento que, cuando se capta y figura, se convierte en fruto, en proyecto, y cuando no es así, se marchita, se desvanece la figura y se pierde.

El proyecto es pues la semilla que se planta en la tierra para que crezca la arquitectura que lleva implícita, y así perdurar el ciclo de la vida arquitectónica. Ese ciclo no debe entenderse como un proceso deductivo, cuyo resultado es el previsto por el empuje de la tradición, sino como una consecuencia de la tensión entre el potencial oculto bajo tierra y lo que ya ha salido a la luz.

Hacer arquitectura no depende ni del lugar, ni del programa, ni de ningún otro condicionante de la situación; sólo tiene que ver con una única condición: la de transformación de tal situación, la de que se transubstancie la savia que proviene de las raíces en una flor, en un fruto y, finalmente, en un árbol, en un árbol nuevo y distinto. La transfiguración, tanto del saber de la tradición arquitectónica, del saber propio del arquitecto, como de las circunstancias de la situación, en boceto, en proyecto y por último en fábrica, es la emergencia de una singularidad. «En definitiva, pues, el fin de la obra, el fin natural,

¹⁸ JUAN DAVID GARCÍA BACCA, ed.: *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit.; p. 45.

termina o comienza por imponerse al fin del operante, a los fines que el hombre inventa, se propone e impone.»¹⁹

Procede ahora una reflexión acerca de las propuestas conceptivas o enunciados gráficos sobre la acción arquitectónica, ese momento preciso en que se hace presente la figura arquitectónica de futuro mediante el trazo.²⁰ El análisis que pretendo es el del acto mismo de dibujar, el que se refiere a la estructura proposicional en la que están insertos los conceptos de intención, motivo y agente, conceptos insoslayables si nuestro discurso gráfico pretende ser un discurso de la acción arquitectónica. Es pues una investigación de carácter más profundo que el análisis formal del dibujo como medio, con la posibilidad, según veremos, de encontrarse y fundirse con él.

Gombrich nos dice que en toda representación se debe «atender a tres componentes: el medio del artista, el equipo mental y el problema de la equivalencia».²¹ Aquí, se insistirá básicamente en lo que concierne a la disposición mental del arquitecto, a su medio amplio —el horizonte de todos sus recursos, sin entrar en la construcción material de la gráfica, que la doy por supuesta en todo arquitecto competente— y al concepto de equivalencia (entre referente y representación), como elementos constitutivos de la acción gráfica arquitectónica.

La distinción de las dos experiencias, la del lector, la de Brunelleschi, obliga a diferenciar bien, en materia de dibujo de arquitectura, lo que es del orden de la presentación —a los maestros de obra, a los colaboradores de la puesta en obra, etc.— y lo que es del orden de la concepción y del trabajo gráfico que le acompaña. Hablar *en general* de dibujo de arquitectura como singular no tiene sentido si no se especifica primero en que caso de figura se sitúa su discurso, figura

¹⁹ JUAN DAVID GARCÍA BACCA, ed.: *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit.; p. 66.

²⁰ Con el vocablo *trazo* me refiero siempre a todo tipo de operaciones gráficas que abren, trazan, esbozan, etc., independientemente del instrumento utilizado, incluido el ordenador. PHILIPPE BOUDON y FRÉDÉRIC POUSIN (en: *Figures de la conception architecturale*, Dunod, París, 1988; p. 6) dicen sobre esta cuestión: «Con la aparición de la herramienta informática, la figuración continúa jugando igualmente un papel muy primordial. La visualización del proyecto constituye una fase clave de las lógicas de CAO (concepción asistida por ordenador) aplicadas a la arquitectura. Para estas lógicas, las figuras producidas por la máquina tienen a menudo una función de proposición y se presentan como un soporte para el razonamiento. De este modo, el ordenador confirma el vínculo esencial que existe entre figuración y concepción.

»En consecuencia, la comprensión de los fenómenos de figuración se impone al conjunto de los “concebidores” que recurren al dibujo como un medio de expresión, ya sea que trabajen de forma tradicional o hagan uso del ordenador».

²¹ ERNST H. GOMBRICH: *Arte e ilusión*, op. cit.; p. 317.

de concepción o figura de comunicación. Ciertamente, como escribió Jacques Guillerme: «Figurar y comunicar es todo uno pues toda comunicación opera sobre los signos de una ausencia con la ayuda de un objeto substitutivo».²²

La investigación del acto de dibujar y de los dibujos de concepción tiene sentido cuando entendemos que *el dibujar es hacer arquitectura*, eso sí, en primera persona; pues, este dibujar, aún no es una acción arquitectónica al no tener, por el momento, proyección pública, sino que es un dibujo-en-diálogo particular, en el que la intención no adquiere, todavía, su sentido pleno de intención, sino sólo de *declaración de intenciones*. Presentando ciertos rasgos de propuesta, de proyecto, pero sólo como declaración de intenciones a uno mismo, como promesa o propósito de hacer algo, lógicamente arquitectura. Como inicio de un proyecto, el dibujo de concepción es en sí mismo ya un proyecto, un poner en obra las intenciones para abrir nuevos mundos, para descubrir lo oculto y hacerlo presente. Captar esa realidad elusiva, saber ver lo permanente y desvelarlo, es la función más importante del acto de dibujar, ese conducir el trazo hasta alcanzar la figura.

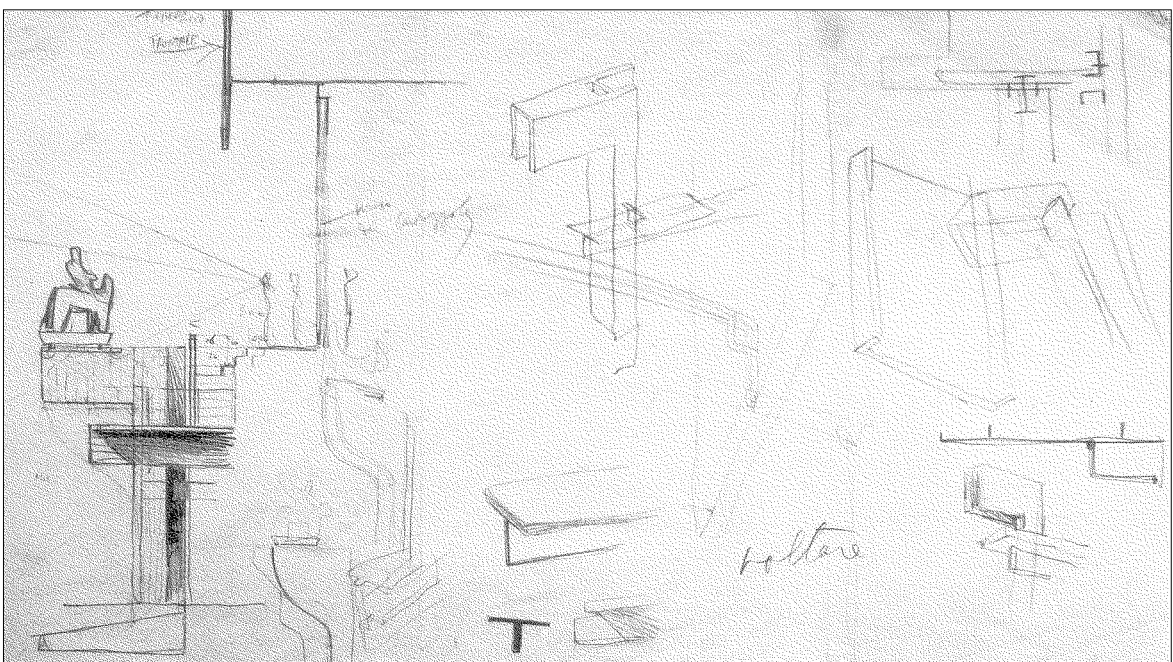
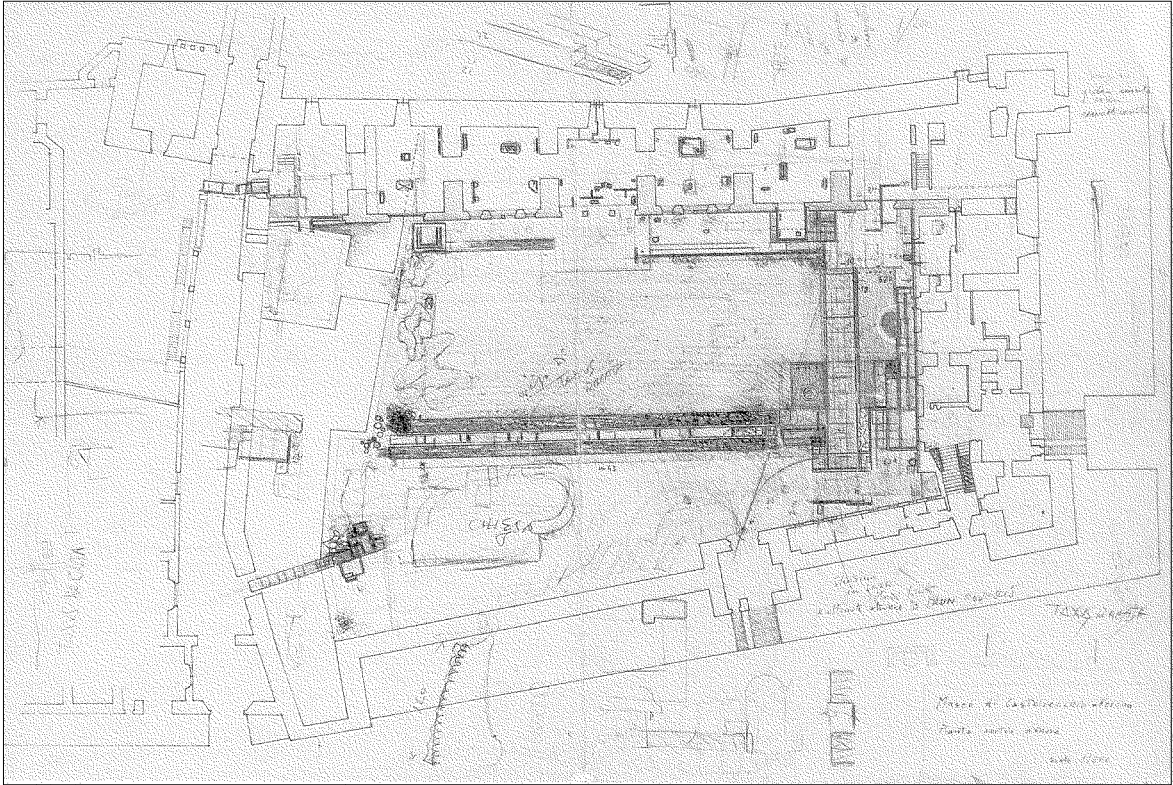
Si la estructura temporal que sostiene la vida, es un ámbito ambivalente de presencia y ausencia, la memoria rompe esa dialéctica de la aniquilación y permite levantar sobre ese nacer-perecer que el tiempo conlleva, la sustancia histórica, o sea una estructura ontológica formada como residuo de ese fluir temporal. El hombre no existiría si no fuera capaz de recobrar, en su propio ser, el tiempo que, segundo a segundo, le va sosteniendo en ese ser.²³

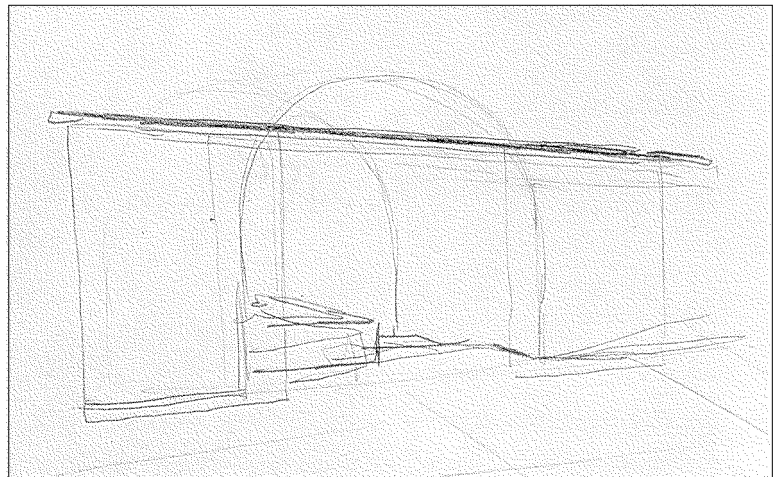
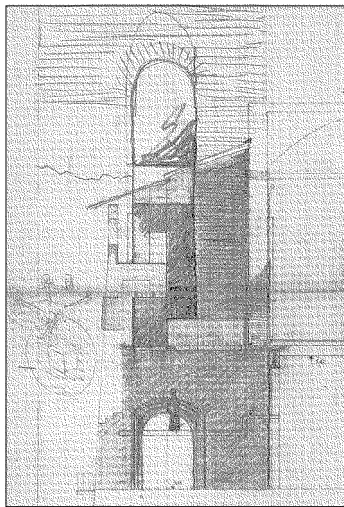
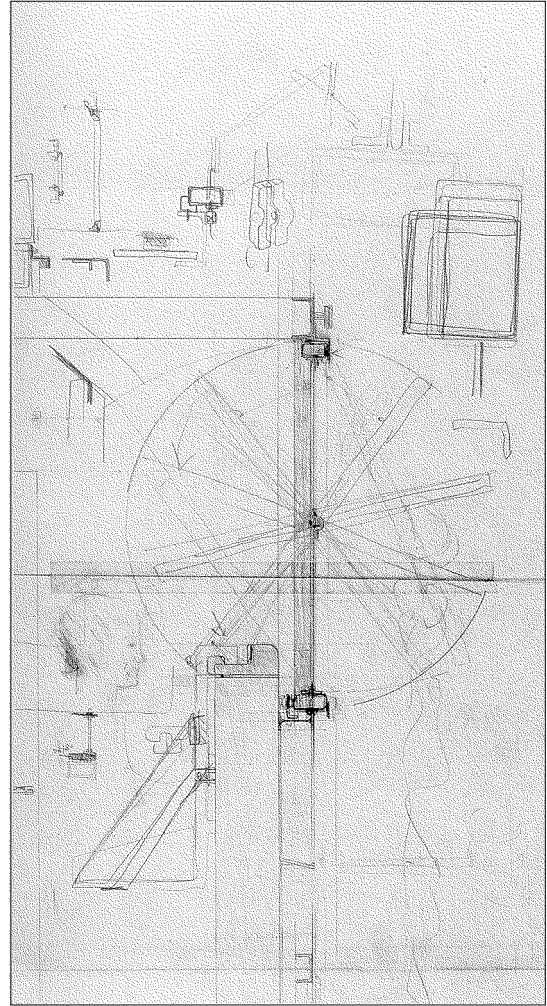
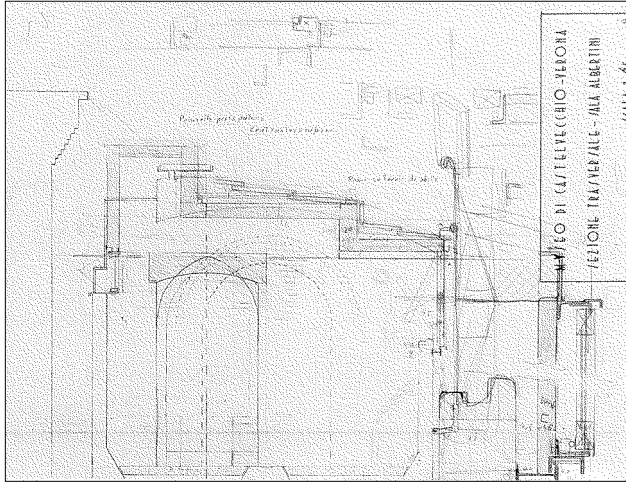
El dibujo de concepción no es tanto un «lenguaje particular» como un modo particular de usar el dibujo. Mas entendámonos: cuando digo que es un diálogo privado y no una acción, me refiero a que se trata de un modo de hablarnos a nosotros mismos, un modo distinto de cualquier otro modo público: y precisamente es el dibujo-en-diálogo con la arquitectura, el horizonte individual de la acción donde podemos comprender la arquitectura.

Pero este proceso propio del pensar no debe confundirse con visiones místicas o intuiciones, que serían básicamente incomunicables, pues la pretensión última del dibujo es alcanzar una expresión gráfica simbólica plenamente discursiva y por tanto comunicativa, algo que está vedado para visiones e intuiciones.

²² PHILIPPE BOUDON: «L'Échelle du schème», en *Images et imaginaires d'architecture...*, Catálogo, Centre Georges Pompidou, París, 1985; p. 50.

²³ EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo*, op. cit.; p. 51.





CARLO SCARPA: Remodelación del Museo de Castelvecchio (Verona), 1957-1964; diversas fases del proyecto.

Philippe Boudon manifiesta claramente esto, al diferenciar dos momentos comunicativos, uno con uno mismo y otro con terceros, de tal forma que el primero aspira a constituirse en el segundo a su justo tiempo. Al hablar de dibujo de concepción no nos estamos refiriendo a un lenguaje inventado cuya expresión y entendimiento sólo sea patrimonio de un arquitecto, sino a un proceso particular de reflexionar que no deja de integrar el otro y a los otros, pues se opera con el lenguaje gráfico común y se tienen en cuenta las normas y criterios intersubjetivos previamente interiorizados.

Más allá de «la ambivalencia del término de concepción» y que «puede igualmente concernir tanto a la acción como al resultado», se trata en todos los casos de *operaciones de entendimiento*. En tanto que tal, la concepción es una categoría (y no un «momento») a la cual se podría aplicar una multitud de atributos: substancia, cantidad, calidad, relación, lugar, tiempo, situación, tener, padecer, obrar... decía ya Aristóteles. En tanto que operación de entendimiento provoca —y es el caso hoy en día— interrogantes epistemológicos, pero también divergencias de orden epistemológico. Y tanto mejor. Pero más allá de estas divergencias sobre el «status» de la concepción o los «objetos» a los que concierne, es también del sentido del trabajo sobre la concepción y del trabajo de concepción de lo que se trata.

Si una cierta confusión entre los dos niveles de entendimiento entraña a veces encrespamientos inútiles, ello no impide que los puentes entre uno y otro existan y constituyan caminos obligados no solamente para «comprender» sino también para hacer. Que el trabajo *sobre* la concepción no puede en modo alguno sustituirse por el trabajo *de* concepción es una evidencia. Pero en ambos casos, se trata de *logos* en la triple acepción del término: discurso, razón del discurso y razón sin más.²⁴

El interés por el análisis de la concepción arquitectónica se revela todavía mayor si se considera que el acto de dibujar es, en sí mismo, hacer arquitectura, proyectarla, apropiarse de ella, y si, a esta singularidad, se le subordina la distinción entre lo prefigurativo y lo perceptivo, entre proponer y considerar. Distinción entre el sentido del trazo producido al dibujar y la fuerza diferente que ese mismo trazo adquiere, según que su percepción sea la de una verificación, la de una declaración intencional, la de una habilidad gráfica, etc.

Podemos mantener invariable un trazo o una figura en distintos procesos de dibujo, pero será la abstracción del contenido de esa figuración lo que exprese el rendimiento fundamental de dicho dibujo. Un mismo cuadrado puede formar

²⁴ YANNIS TSIOMIS: «Le style c'est la démarche. "Le pays fertile de l'architecture II"», *Les Cahiers de la Recherche Architecturale* n° 34 (monografía «Concevoir»), Editions Parenthèses, Marsella, 1993; p. 45.

o transformar distintos contenidos, y a la inversa, una intención puede expresarse en diversas figuras. Así, se observa que el componente interpretativo y el componente proposicional constituyen la doble estructura del dibujar, cuya conexión se realiza por medio del juicio crítico.

El puente entre el pensamiento y la acción es el juicio que relaciona, críticamente, la innovación gráfica con la interpretación y comprensión hermenéutica, de tal manera que, el ir y el venir entre lo dibujado y lo percibido, permite prefigurar tanto las intenciones como los motivos, y, todo ello, no como un determinado modo de entendimiento con uno mismo, acerca de contenidos, sino como transmisión de información significativa, que es propiedad del uso expresivo del dibujo. Este potencial que revela el trazo, mediante un acto no gráfico, la percepción, es la clave de la aportación del acto de dibujar a la teoría proyectual.

Es necesario, pues, llevar a cabo un análisis de todo acto de dibujar que sitúe, por una parte, la proposición con su referencia —aquella intención arquitectónica a que se refiere— y, por otra parte, su sentido —lo manifestado en la expresión simbólica—, y también la fuerza con que reviste a dicha proposición gráfica la percepción, entendida como interpretación. Todo ello nos ayudará a localizar correctamente la declaración de intención, según el marco de ese juicio perceptivo, en alguna parte entre la promesa hecha a uno mismo y el potencial significativo que irradia el trazo al dibujar. «Nada se pierde por no esforzarse en expresar lo inexpressable. ¡Lo inexpressable, más bien, está *contenido* —inexpressablemente— en lo expresado.»²⁵

²⁵ LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Altaya, Barcelona, 1994; p. viii. Esta frase, extraída de una carta a su amigo Paul Engelmann, *expresa* plenamente lo que entendemos por dibujo de concepción. Igualmente se manifiesta en las famosas palabras del prólogo, que siempre suelen reproducirse mutiladas y por tanto con su sentido tergiversado, y que en realidad rezan así: «Posiblemente sólo entienda este libro quien ya haya pensado alguna vez por sí mismo los pensamientos que en él se expresan o pensamientos parecidos. No es, pues, un manual. Su objetivo quedaría alcanzado si procurara deleite a quien, comprendiéndolo, lo leyera. El libro trata los problemas filosóficos y muestra —según creo— que el planteamiento de estos problemas descansa en la incompreensión de la lógica de nuestro lenguaje. Cabría acaso resumir el sentido entero del libro en las palabras: *lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar hay que callar*. El libro quiere, pues, trazar un límite al pensar o, más bien, no al pensar, sino a la expresión de los pensamientos: porque para trazar un límite al pensar tendríamos que poder pensar ambos lados de este límite (tendríamos, en suma, que poder pensar lo que no resulta pensable). Así pues, el límite sólo podrá ser trazado en el lenguaje, y lo que reside más allá del límite será simplemente absurdo». (El subrayado es nuestro y corresponde a la frase que a menudo se cita, cuya rotundidad queda matizada en la explicación que le sigue.)

El símbolo verdadero da que pensar, pero de antemano se da a «ver». Y lo sorprendente no es que dé que pensar si a fin de cuentas, una vez que existe el lenguaje, todo objeto depende de un significar, de un sitio en el discurso, y cae en el *tremis* donde el pensamiento se agita seleccionándolo todo; el enigma es que esté por «ver», que se mantenga incesantemente sensible, que haya un mundo que sea una reserva de «vistas», o un intramundo que sea una reserva de «visiones», y que cualquier discurso se agote antes de llegar a su fin. Lo absolutamente otro sería esa belleza o la diferencia.²⁶

Aunque para algunos esta empresa de investigar el acto de dibujar como el ámbito o momento del hacer ya arquitectura pueda parecer un tanto limitada, la considero no obstante de importancia capital, pues contiene dicho acto, en sí mismo, la influencia liberadora que lo separa del proceder propio de un cierto positivismo. Ya que, para algunos «neo-positivistas», sólo tienen sentido los trazos que representan imágenes ya formadas y que pueden ser verificadas empíricamente, despreciando así los dibujos prefigurativos, al considerarlos desprovistos de significado, y valorándolos sólo como expresión de emociones, de creencias y de actitudes caprichosas de algunos arquitectos. El hecho de que se trate de la aplicación de una «lógica inmediata» —¿pero cabe restringir la lógica?— no quiere decir que no cuente con cierta influencia en los tiempos que corren.

Sin embargo, es en el acto de dibujar donde se piensa el tiempo, donde se da cabida al pasado para constituir el futuro, en ese presente dibujado en el que reflejamos tanto lo que somos como lo que queremos ser. Por eso, la afirmación de que hay sentido fuera de la descripción de los hechos arquitectónicos, y de la verificación empírica de tales propuestas, es una conquista considerable en relación al restrictivo canon de cierta epistemología positivista.

Lo que nos interesa de esta mutación contemporánea del pensamiento, tanto científico como técnico y tanto teórico como instrumental, no toca solamente a los cambios de perspectiva para «explicar el mundo», sino también para «comprender las condiciones de su transformación» y de los dispositivos que puedan resultarles tangibles. [...] En fin, la dicotomía entre los que piensan y los que actúan se torna anacrónica: la interrogación sobre el contenido de la «acción», sea formulada por los teóricos o por los prácticos, obliga a considerar la manera en la cual los conocimientos se producen, la manera en que son puestos en obra (más bien que aplicados) en la acción y cómo son transformados en el paso por el hacer.²⁷

²⁶ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 32.

²⁷ ROBERT PROST: «La conception architecturale confrontée á la turbulence de la pensée contemporaine», *Les Cahiers de la Recherche Architecturale* n° 34, op. cit.; pp. 14-16.

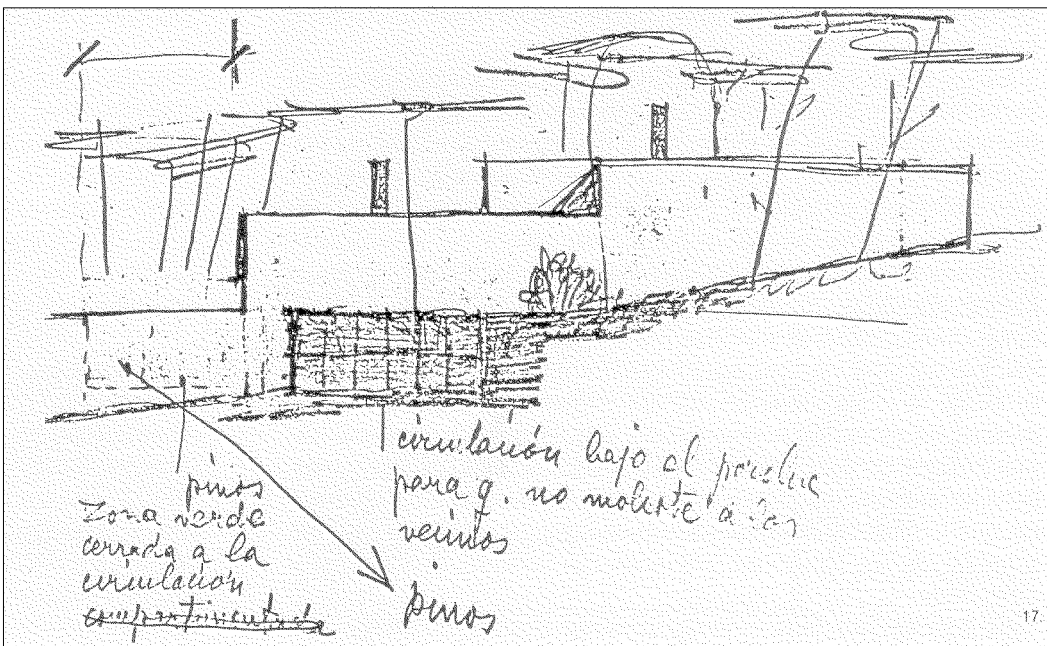
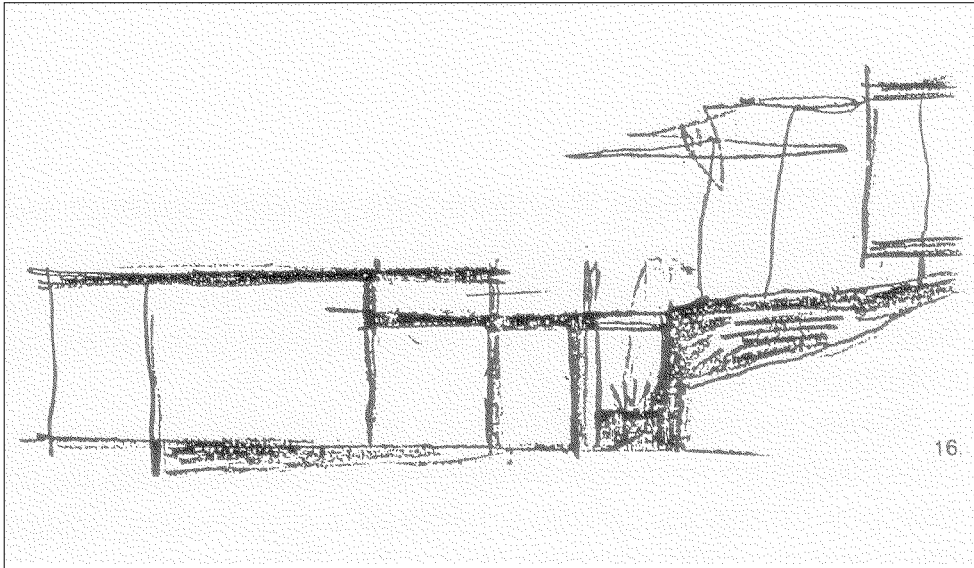
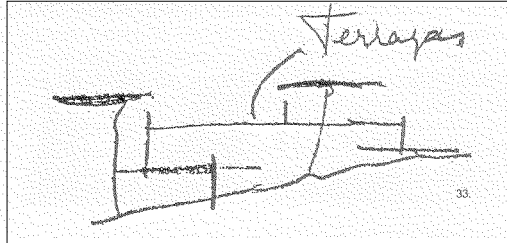
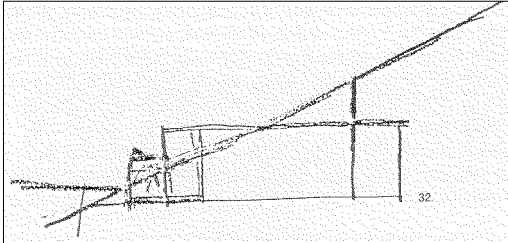
El análisis elemental del dibujo de concepción siempre oscila entre la consideración de los procesos de tanteo prefigurativo y de comprobación, pero el estudio de esta simple oposición se pierde generalmente en una enumeración infinita de ejemplos. Es un proceso característico del método taxonómico que permanece siempre a ras de los ejemplos. Sin embargo, si esa misma oscilación la consideramos a otro nivel, suscitará en nosotros una experiencia distinta, ya que si intentamos articular significados, al construir y percibir con mayor fuerza los trazos o figuras, descubriremos una especie de metalenguaje. Pues el dibujo habla, y su decir, habla para nosotros y con nosotros en el mismo acto de dibujar.

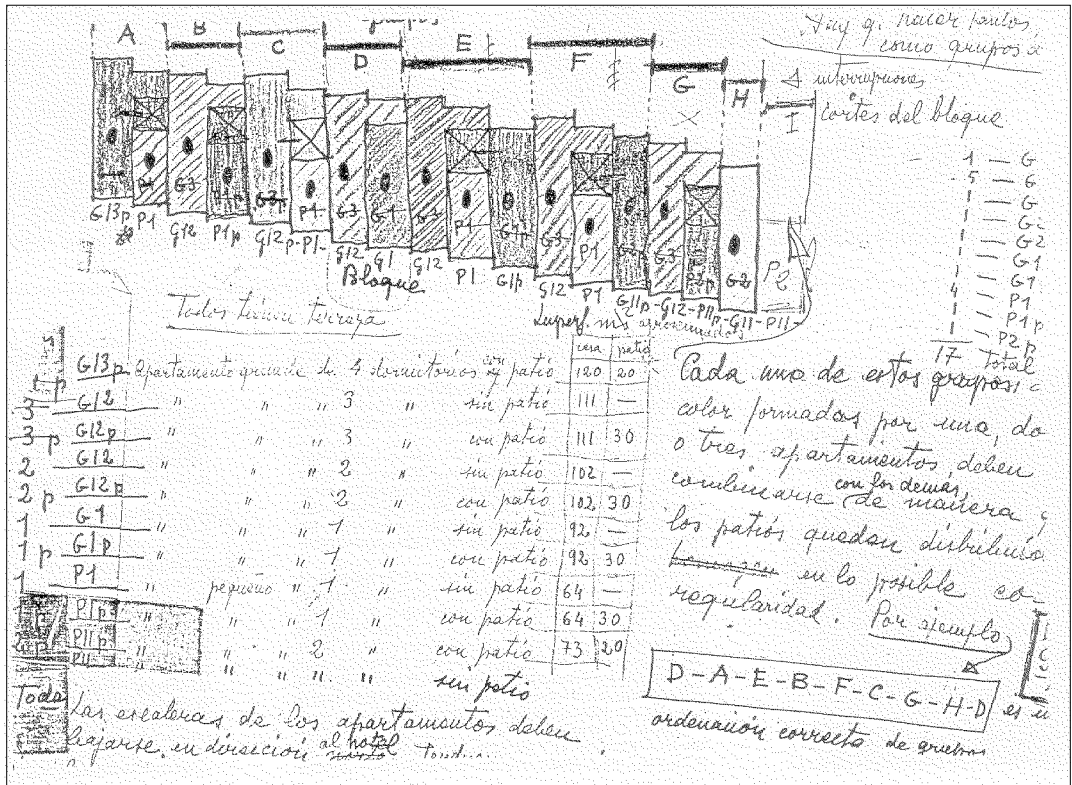
El enfrentar dibujo de constatación y dibujo prefigurativo nos proporciona una dicotomía propicia para la reflexión, que, aunque para muchos no será más que la manifestación lógica de la teoría y la práctica —o la consideración y la acción, o, en fin, «ver y hacer»—, para mí es algo distinto. En una primera aproximación, ya se pueden apreciar diferencias de otro tipo; por ejemplo, todo proceso de comprobación se basa en la aplicación de un modelo para sentenciar si es cierta o no la propuesta, mientras que en el dibujo prefigurativo no se buscan correspondencias con prototipos, sino su negación y su legitimación en las reglas de la acción arquitectónica: «Debemos poder establecer aquí un primer nexo entre el No simbólico y la trascendencia del ver: el objeto visible también es un invisible, manifestar también es ocultar; el No es, en el discurso, la presencia expresa del revés de las cosas, negar es indagar».²⁸

Por otro lado, la operación del primer caso, la constativa, al ser objetiva y metodológica, puede ser realizada por personas distintas, y por el contrario, la del segundo, la figurativa, sólo tiene sentido para el arquitecto que proyecta, que es el único capaz de figurar y afirmar la verdad de sus intenciones. En resumen, en el dibujo meramente constativo, el dibujar es distinto del hacer; sin embargo, en el dibujo prefigurativo, el dibujar es hacer arquitectura.

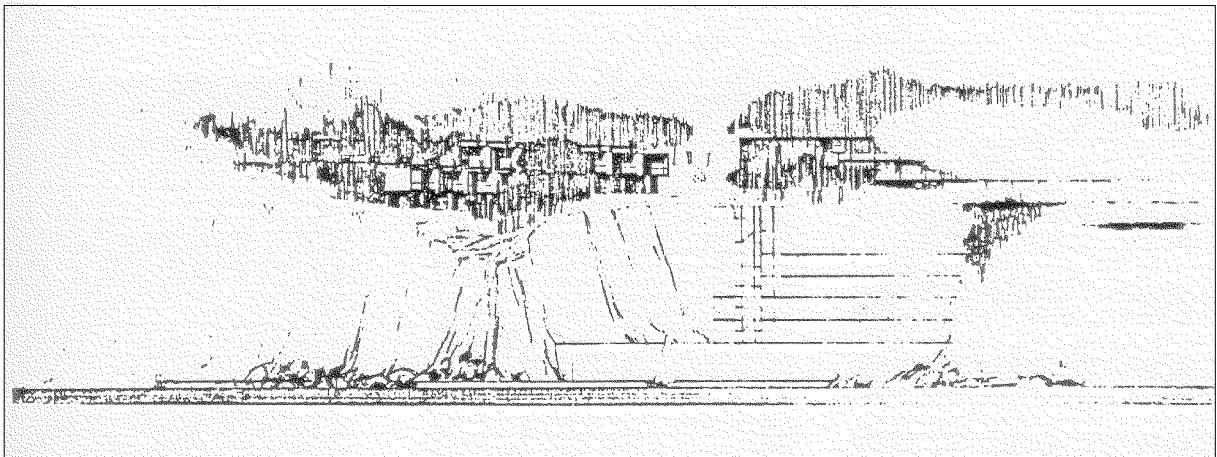
Lo que se propone aquí no es una teoría de la concepción sino un ejercicio sobre el uso del pensamiento, sobre el modo de descubrir sentido en esas operaciones gráficas que se realizan casi en el vacío, en el punto mínimo propiamente autorreferencial del dibujo: dibujando para aprehender el sentido. Y poniendo como inflexión central que el dibujar es hacer arquitectura, que es el ámbito de posibilidad para desvelar lo permanente, y articular ese sentido esclarecido en una estructura gráfica significativa.

²⁸ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, op. cit; p. 47.





JOSÉ A. CODERCH DE SENTMENAT:
 Urbanización «Torre Valentina»
 (Costa Brava, Girona), 1959
 (proyecto no construido);
 selección de bocetos y croquis.



La presencia del sentido se manifiesta, también, en cómo dibujamos eso que queremos ser y hacer en una situación arquitectónica concreta, de cómo traspasamos lo que los hechos son para descubrir lo que podrían ser.

Es una operación de descubrimiento y, también, de rescate, pues lo que ha sido percibido en la profundidad de su ser debe ser puesto a flote, y lo que ha sido conocido en una instantaneidad debe convertirse en una forma estable. Por eso el proceso creativo es un combate mediante el cual aquello que ha sido *sentido* como universal y fugaz, y que tiende a desvanecerse en un caos sin forma, debe ser *intelectualmente* apresado en la red de lo conceptual y verbal.²⁹

Para que el dibujo de concepción adquiera sentido, en su búsqueda de una expresión simbólica de la intención, debe cumplir el requisito de que la declaración de intenciones se inserte en una estructura proposicional cuyo contenido sea una acción arquitectónica futura, lo que excluye que la acción se sitúe en el pasado o que la realice alguien distinto del arquitecto agente; lo cual, aunque parece obvio, es determinante para que las figuraciones que se propongan vayan más lejos de los imprecisos matices de lo vivido. Y así, el dibujo cristaliza en un arte de análisis de lo venidero y sedimenta en un discurso los objetivos intencionales.

Por otro lado, el acto de dibujar, de la concepción arquitectónica, es libre, mas se orienta por las reglas de la acción, que no son reguladoras sino constitutivas, son reglas semánticas que estructuran el sentido del dibujo como innovación.

La concepción arquitectónica es una operación de descubrimiento que supone una lucha por desentrañar una figura nueva, por algún resquicio de la unidad del mundo arquitectónico y que entronque con él. Se trata de encontrar el trazo que haga símbolo el signo percibido, el rasgo que bosqueja las intenciones y dibuja el límite de los motivos, el rasgo que fija en una figura lo que el arquitecto es, y quiere ser.

El combate llevado al rasgo, restituido de esta manera a la tierra y, con ello, fijado en ella, es la *figura*. El ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura. Ella es el entramado por el que se ordena el rasgo. El rasgo así entramado es la disposición del aparecer de la verdad. Lo que aquí recibe el nombre de figura debe ser pensado siempre a partir de *aquel* situar y *aquella* com-posición, bajo cuya forma se presenta la *obra* en la medida en que erige y se trae aquí a sí misma.³⁰

²⁹ RAFAEL ARGULLOL: «La fuerza indescifrable», *Quaderns* n° 163, COAC, Barcelona, 1984; p. 10.

³⁰ MARTIN HEIDEGGER: *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995; p. 55.

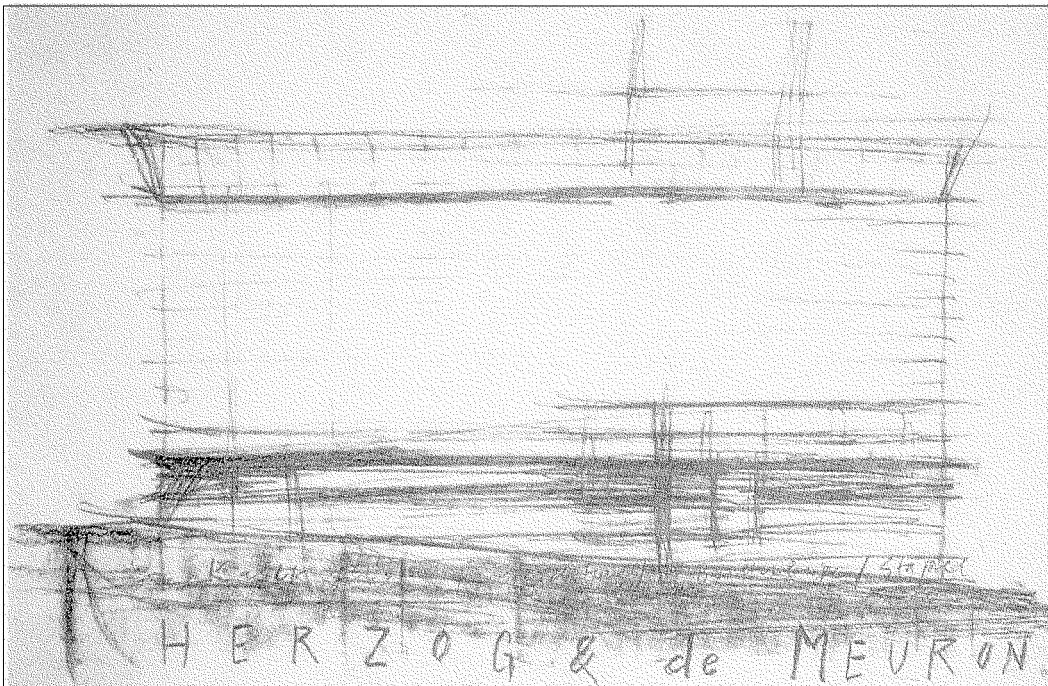
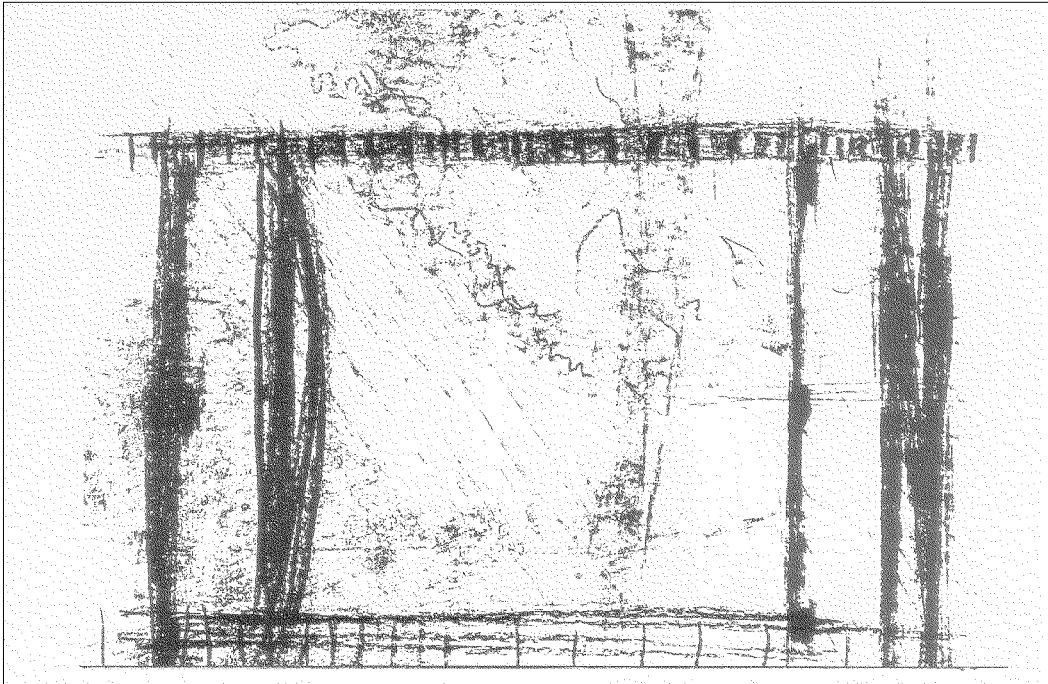
En el capítulo anterior, se aislaba el núcleo fundamental de toda acción arquitectónica: el sujeto, la intención y el motivo, puestos en práctica en la acción gráfica. Pero, en aquella consideración, no se contemplaba la fuerza generativa de su interacción. Tal energía es lo que trataré de analizar a continuación: ese momento en que la red de conceptos de la acción arquitectónica se pone —la ponemos— en funcionamiento en el acto de dibujar, o sea, dibujando. O, dicho por directo: entender el dibujo de concepción como el equivalente de lo que fenomenológicamente es vivido como intención y que se asienta en el dibujo como declaración de intención.

El dibujo de concepción parte de un *propósito de hacer*, de tener una voluntad de hacer, de una especie de compromiso consigo mismo que obliga al arquitecto, que le vincula activamente, de tal manera que pueda reconocer la figuración como suya, e imputársela a sí mismo. Por tanto, en ese querer hacer, en la promesa hecha a uno mismo, se manifiesta de forma implícita una intención, que aspira a encontrar la expresión gráfica simbólica apropiada que la presente. Para ello hay que *comenzar a hacer o tratar de ensayar* un diálogo, cuyo núcleo de sentido consiste en tener en cuenta al otro, en explicarnos, y explicar a otro, nuestro punto de vista, el motivo que orienta y conduce un argumento.

El arquitecto, en el dibujo de concepción, reflexiona frente a un interlocutor virtual —un *yo* frente a un *tú*— del que intenta conseguir el reconocimiento de su intención. *Hacer de forma que* su figura no tenga una significación convencional, o absurda, sino innovadora, y así aunar intención y significación en el sentido que la expresión gráfica alcanza, que no será un sentido ni objetivo ni subjetivo, sino intersubjetivo. Todo lo cual trata de anticipar y considerar el reconocimiento de dicha intención por otros —que no son ni un *yo* ni un *tú*, sino un indefinido *él*.

Cuando alguien se lamenta de la maldad del otro, olvida esa otra maldad aún más temible, la que tendrían las cosas si no hubiera el otro. Él relativiza lo no-sabido, lo no percibido; porque el otro, para mí, introduce el signo de lo no percibido en lo que yo percibo, me determina a hacerme cargo de lo que yo no percibo como perceptible por el otro.³¹

³¹ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994; p. 305.



JACQUES HERZOG y PIERRE DE MEURON: (1) Pabellón en el jardín de un hotel (Basilea), 1986.
(2) «Almacenes Ricola» (Laufen, Jura), 1986. Bocetos.

EL DIBUJO DE CONCEPCIÓN «HACE SENTIDO»

[...] decía Pavese: «yo no niego que en mi libro puedan descubrirse estos conceptos, y aún muchos otros; niego solamente el haberlos puesto». La distinción entre lo que se quiso poner y lo que *está* o se descubre en la obra (con el claro reconocimiento de la primacía de lo segundo) está aquí perfectamente formulada. Dijimos ya que el arte habla con su presencia y no por los signos que acarrea; que es signo y no vehículo de signos. Y atender a la obra de arte como portadora de un «mensaje» es entenderla como medio, soporte o excipiente de un significado que va con ella, pero que no es ella.³²

Un verdadero análisis de la concepción arquitectónica tiene que contemplar esa fuerza que emana del dibujo como palimpsesto, como esos trazos que dicen más de lo que en un principio hemos pretendido decir, y es esto lo que diferencia el dibujar como técnica del conocimiento, del dibujar como proyecto de comprensión. El dibujo como lenguaje de la acción arquitectónica *hace sentido* en una situación que no es de formulación y observación, sino que informa al dibujar mismo, en el propio proceso de transacción que pasa del pensamiento a la mano, y del trazo a la mente a través del ojo. En un acto simultáneo de influencia recíproca, en un diálogo en el que preguntas y respuestas se resuelven en el mismo acto.

Pero el juego de preguntas y respuestas en el que adquieren sentido intenciones y motivos, no es un juego en el que preparamos un plan o protocolo, es un juego muy distinto, es proyectar. Proyectar es un dibujar que hace sentido sin necesidad de constatar o verificar, pues su cometido no es manifestar saberes aprendidos, sino dar a esos saberes otros contenidos, otras expresiones. Que es signo y no vehículo de signos. Esto es lo que descubre el análisis del dibujo de concepción en la acción arquitectónica.

El error del proceso lógico, el del conocimiento positivista, es identificar sentido con comprobación. A saber, la relación del sujeto descrito por referencia identificadora y la traza que se le atribuye por constatación. Pero una cosa es identificar y manifestar y otra muy distinta es hacerlo por la fuerza de la comprobación. Pienso, sin embargo, que también hay sentido en todos los actos gráficos y no gráficos distintos de la comprobación, y que, a la inversa, también hay percepción del sentido en la constatación. Figurar

³² XAVIER RUBERT DE VENTÓS: *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1969; p. 367.

los propósitos, las promesas hechas, también es decir algo sobre arquitectura, pero eso sí, a uno mismo. Parafraseando a Heidegger cuando dice que «la palabra es la casa del ser», podríamos decir con toda propiedad que *el dibujo es la casa del arquitecto*. Y sentirlo así, nos llevará a pensar mejor qué son *casa* y *habitar*.

La palabra es la casa del ser [...] La alusión que se hace al «ser-en» en tanto que «habitar» no es ningún juego etimológico. La alusión hecha en la conferencia del 1936 sobre la palabra de Hölderlin: «Buen merecedor, pero poéticamente habita / el hombre en esta tierra» no es para embellecer un pensamiento que se salva de la ciencia en el arte poético. Hablar de la casa del ser no es ninguna metáfora de la imagen «casa» aplicada al ser, sino que, desde la esencia del ser pensada convenientemente, podemos pensar mejor un día qué son «casa» y «habitar».³³

Al inicio de esta Parte Segunda, ya quedó dicho que considero el sentido del dibujo como concepto fundamental para el desarrollo del discurso gráfico arquitectónico. Procede pues analizar cómo el dibujo de concepción hace sentido en las propuestas concretas a una situación arquitectónica dada. Cómo el sentido de los trazos clarifica y expresa las intenciones. Ante cada situación, el arquitecto moviliza los recursos de su fragmento particular del mundo de la arquitectura para constituir los temas genéricos, los cuales son delimitados por los motivos específicos hasta definir temas concretos, propuestas con sentido que seleccionan y esclarecen las intenciones apropiadas.

Para muchos autores las relaciones puestas en juego en una proposición en general y en una proposición gráfica en particular, son tres: designación, manifestación y significación; o descripción, presentación y explicación, o, en lenguaje más común para el dibujo, representación, expresión e interpretación.

La primera se denomina designación o indicación: es la relación de la proposición con un estado de cosas exterior (*datum*). El estado de cosas es *individuado*, implica tal o cual cuerpo, mezclas de cuerpos, cualidades y cantidades, relaciones.³⁴

La descripción constituye el conjunto de operaciones gráficas, basadas en la asociación de trazos e imágenes particulares, que representan el estado

³³ MARTIN HEIDEGGER: «Carta sobre el “Humanisme”», *Fites*, Laia, Barcelona, 1989; pp. 139 y 189.

³⁴ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 35. (En esta obra, y concretamente en la 3ª, 4ª y 5ª series: «de la proposición», «de las dualidades» y «del sentido», se desarrolla el concepto de sentido que aquí se recoge.)

de cosas de la situación arquitectónica que se trata. Es la organización de la traza para figurar una imagen —de entre la pluralidad de expresiones consideradas como válidas—, para responder a dicha situación. Es, pues, la aplicación de imágenes arquitectónicas objetivadas, ya en otros casos comprobadas como satisfactorias, que mediante convenciones gráficas se adaptan para caracterizar propuestas nuevas. La representación es el llenado, la complementación de una forma vacía a la que se asocian contenidos, cuyos criterios derivan del estado de cosas, como programa, lugar, construcción, etc.

La figuración gráfica resultante de las operaciones de ajuste y comprobación, podrá tener una relación, directa o indirecta, con el prototipo arquitectónico elegido, esto es, tal imagen se considera un paradigma formal que se respeta rigurosamente o, en cambio, se toma como un ámbito de referencia tipológica para dicha figuración. Por otro lado, la asociación de figura y tipo, también puede referirse a una relación necesaria o simplemente arbitraria, responder a criterios objetivos, conocidos e incluso avalados por la tradición, o a otros cualesquiera, de cuya justificación se espera una explicación por parte del arquitecto.

La comunicación de la cultura arquitectónica se apoya en imágenes o modelos, que son consecuencia de la objetivación de experiencias, y que están constituidos por representaciones que transmiten el saber común y facilitan el conocimiento y aprendizaje de las estructuras formales, tanto superficiales como profundas, de esa cultura. Por lo tanto, estas representaciones son imprescindibles en la formación de todo arquitecto, pues son los recursos de que provee el mundo objetivo de la arquitectura, es el *contexto formador de horizonte de los procesos de entendimiento* para toda acción arquitectónica.

Ciñéndonos al campo de la proposición gráfica, la representación es la habilidad o acción instrumental en el desarrollo de la imagen seleccionada —de entre las figuras objetivadas o de una propia ya prefigurada³⁵— para su comunicación; por ello su valoración discurre entre lo verdadero y lo falso, dependiendo del grado de acierto o de error, tanto en la elección del prototipo como en su aplicación gráfica. La representación es la condición de toda comunicación que hace referencia al concepto de verdad, a la posibi-

³⁵ Representación es *re-presentación*, lo cual lleva implícito una presentación previa, que puede ser una experiencia externa objetivada y seleccionada para la situación, o una experiencia interna, una expresión propia alcanzada en un dibujo de concepción, una presencia que ya se tiene y que ahora se representa para terceros. Este caso es el segundo momento de comunicación de que habla Philippe Boudon, en la nota más arriba citada.

lidad real, por un lado, y a la inteligibilidad de su desarrollo o a la adecuación del proceso gráfico, por otro. Pues pudiera ser que la tipología elegida responda a una posibilidad arquitectónica apropiada para la situación, pero que la incompetencia en la organización de la traza no consiga una descripción aceptable.

No fueron los que inventaron la mentira (pues la mentira nunca fue inventada sino que nació por reflejo necesario de la invención de la verdad), sino los que inventaron la verdad quienes hicieron falaz la palabra. La palabra, que había nacido sólo para ser ficción —ilustración imaginaria con la que los hombres podían repetirse en simulacro sus acciones, sentados junto al fuego—, se hizo madre de engaños cuando se la erigió en decidora de verdades.³⁶

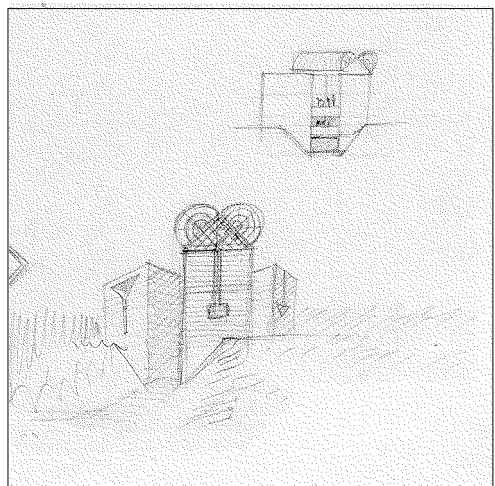
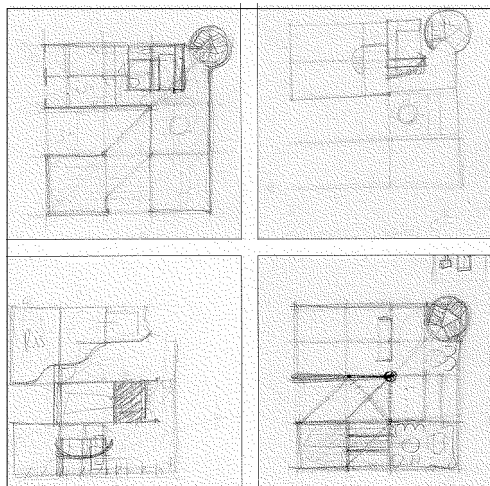
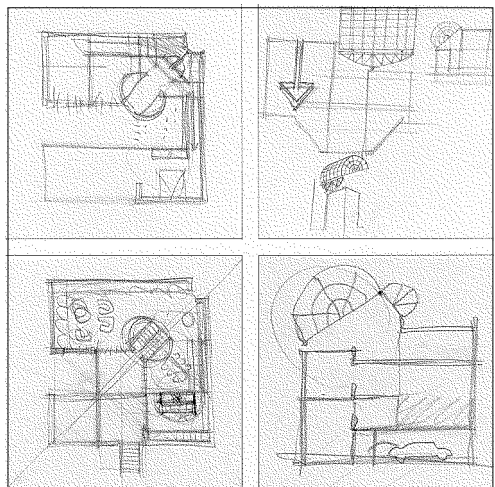
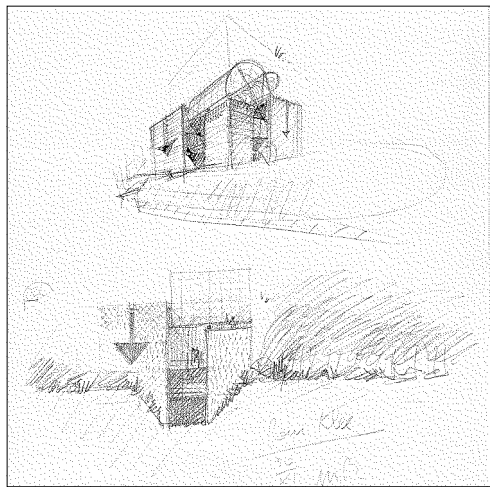
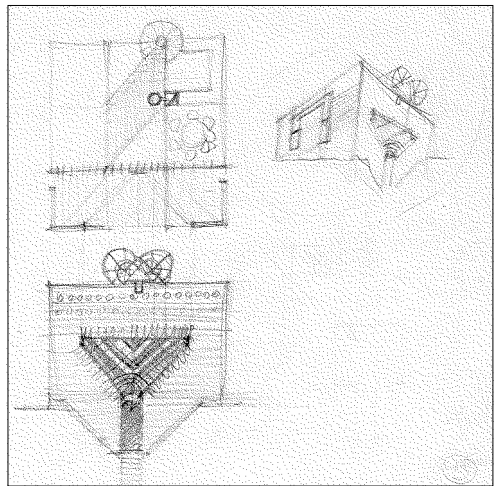
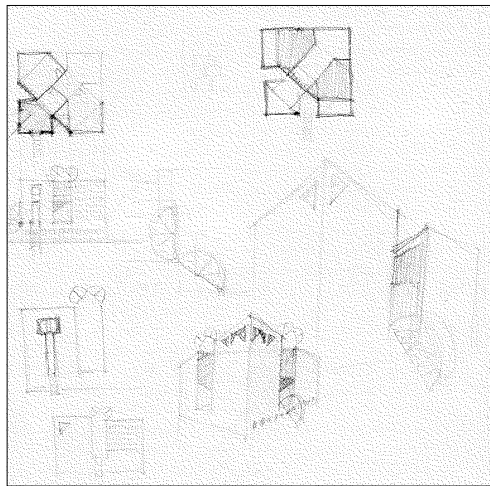
La segunda relación de la proposición gráfica es la manifestación, la expresión de un sujeto, de un arquitecto que dibuja. Es la declaración de intenciones, la presentación de uno mismo en su hacer. Al igual que la designación, se apoya en recursos del mundo objetivado de la arquitectura para definir temas singulares, pero la manifestación incluye además la subjetividad. La expresión no busca prototipos o modelos vacíos para rellenar, sino más bien la otra cara de éstos, lo que se esconde en los entresijos y en los límites, en las deformaciones o residuos no resueltos y olvidados. Es una manera distinta de mirar lo evidente para descubrir lo que no lo es, pero por eso, no menos importante. Es una manera de establecer relaciones distintas a la canónica, es la manera propia y subjetiva de manifestarse.

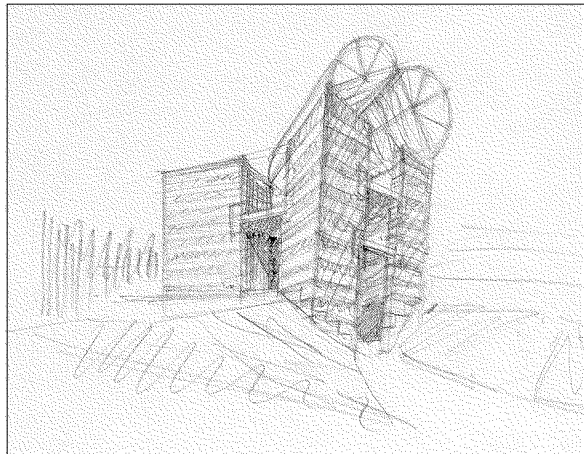
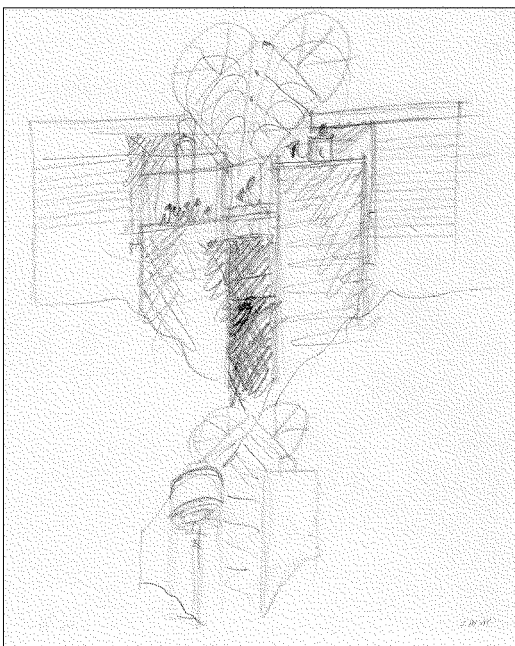
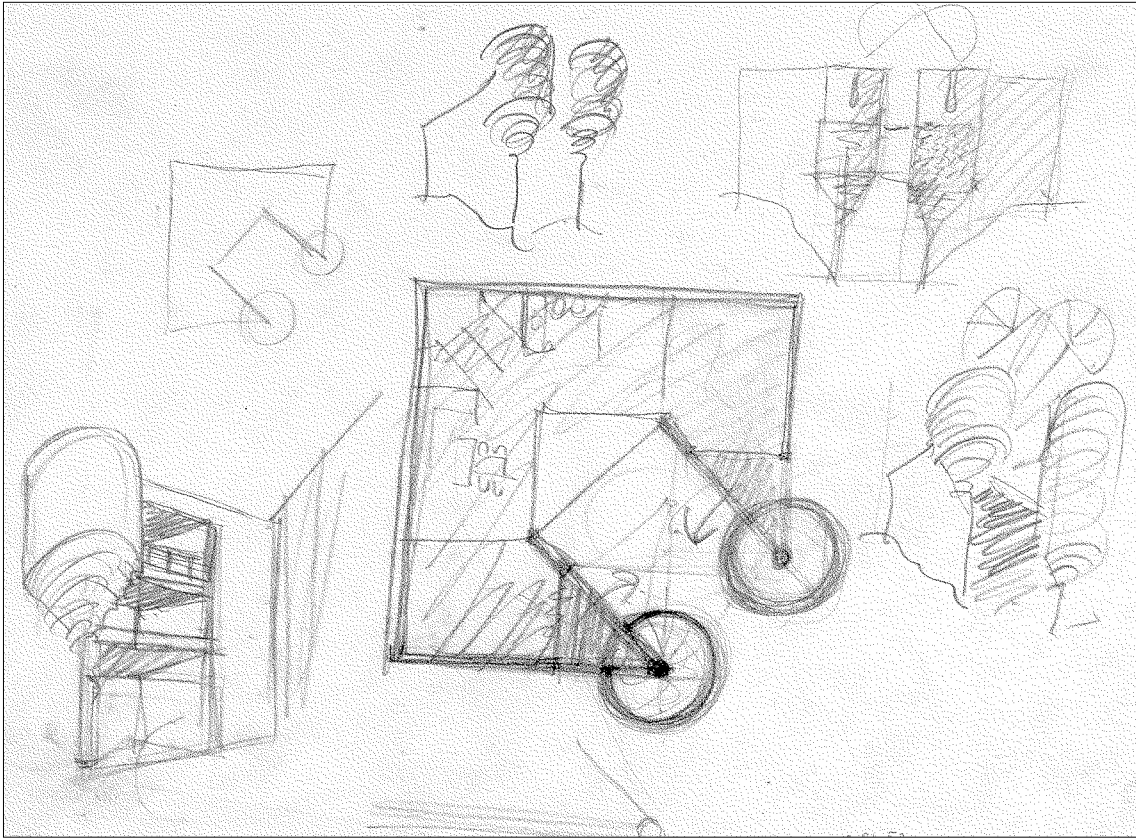
La manifestación subjetiva es enunciación de intenciones, búsqueda de expectativas, apertura de posibilidades, en fin, afirmación del *yo* como manifestante de base. En la expresión de temas no se representan imágenes arquitectónicas objetivadas, se presentan figuraciones propias, se exponen sugerencias sobre aspectos relevantes, se inventan posibilidades que revelan el punto de vista del arquitecto. Por todo ello, las operaciones del dibujo de concepción intentan la exteriorización de esas convicciones, el hacer explícito ese fundamento del saber implícito interiorizado que se moviliza en el acto mismo de dibujar. «En tanto que un modo de traer, es más bien un recibir y tomar dentro de la relación con el desocultamiento.»³⁷

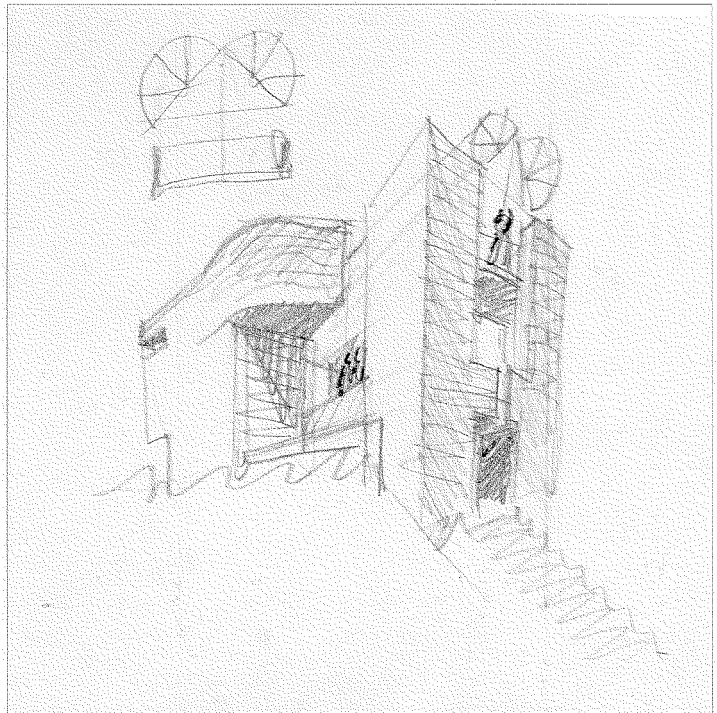
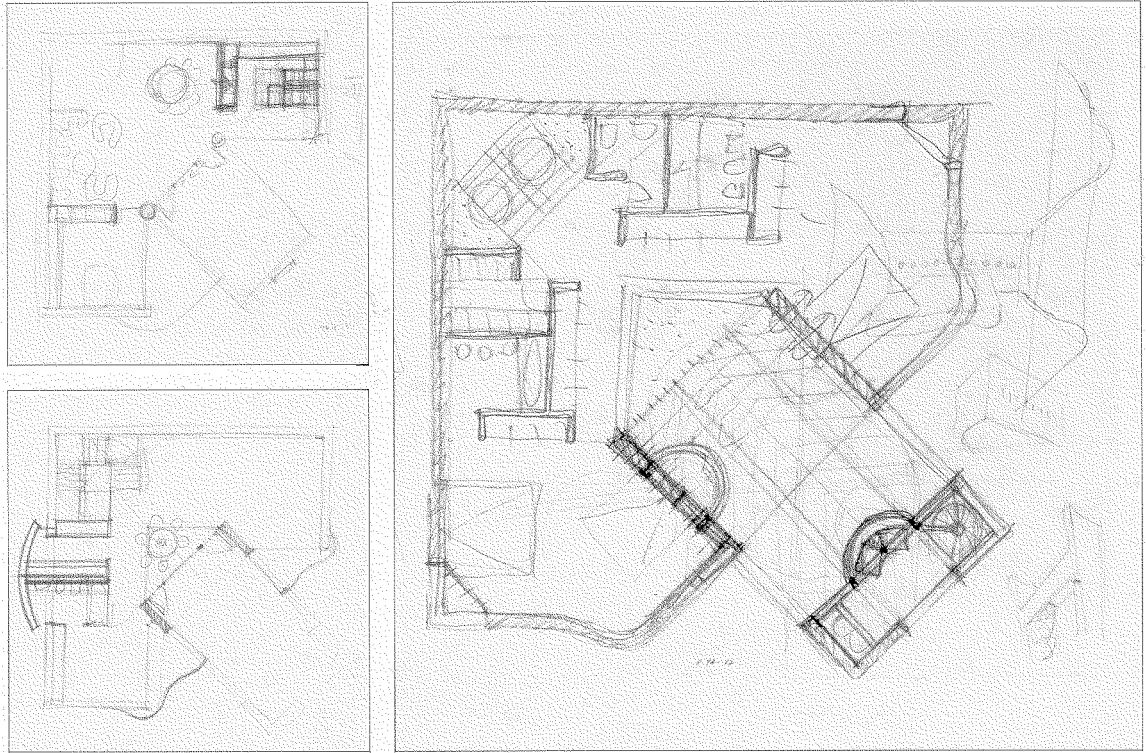
En el caso de la expresión gráfica arquitectónica, no es la lógica de la comprobación para determinar si lo dibujado es una representación verdadera o falsa lo que importa. Es la veracidad de la declaración de intenciones del arquitecto lo que cuenta.

³⁶ RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, Destino, Barcelona, 1993; p. 180.

³⁷ MARTIN HEIDEGGER: *Caminos de bosque*, op. cit.; p. 53.







MARIO BOTTA: Casa en Breganzona,
1983-1984; selección
de una secuencia de bocetos.

El grado de conformidad de las figuraciones con las convicciones, no se resuelve en operaciones de dibujar y observar para constatar el rigor en la traducción del modelo, sino en un dibujar y percibir para desvelar la figura de la intención. Es, pues, un proceso sin método, un actuar abierto que orientado por la intención arquitectónica informa en el dibujar mismo. Presentación y no re-presentación, hacer presente lo que hasta ahora ha permanecido oculto, lo nuevo.

Desde un plano estrictamente antropológico la expresión es identificable con la manifestación directa de la vitalidad. Es el ademán, el grito, el gesto (...) En el nivel más bajo del autocontrol esta modalidad supone la experimentación de la espontaneidad. En niveles medios, supone la explotación de las propias posibilidades de manifestación vital. En un nivel elevado de autocontrol supone el ensayo de la inefabilidad manifestativa.³⁸

A la relación de los trazos con las intenciones y a su articulación según los motivos le llamamos significación. Para que pueda darse esta relación son necesarias alguna de las otras dos —representación o expresión—, pues no puede haber interpretación sin una imagen o una figura. La significación es una operación abierta que construye propuestas sobre representaciones que a su vez serán premisas para otras propuestas. Pero también interpretamos las expresiones propias, las sugerencias que afloran de los trazos y sus relaciones, las posibilidades que desvela el dibujo. Se trata, pues, de una operación gráfica reflexiva, de la explicación hecha a uno mismo sobre el cumplimiento de las intenciones que determinan los motivos. Es un juicio de valor acerca de la adecuación de la figura a la restricción impuesta por los motivos de la situación arquitectónica a las intenciones.

La significación es la condición de la comunicación que hace referencia a la responsabilidad, pues no se ocupa directamente de la bondad en la representación del modelo, sino de su argumentación, de que esa condición de posibilidad no sea absurda. «La significación no funda la verdad sin hacer también posible el error. Por ello, la condición de verdad no se opone a lo falso, sino a lo absurdo: lo que no tiene significación, lo que no puede ser ni verdadero ni falso.»³⁹ No es su cometido velar por la veracidad de las expresiones, de si la manifestación gráfica simbólica corresponde a una vivencia subjetiva —que por cierto no es otra cosa que una interpretación—, sino de que la figura explique tanto la referencia identificadora del sujeto como su posibilidad y apropiación a la situación; esto es, que sea significativa.

³⁸ JAVIER SEGUÍ: «Para una poética del dibujo», *EGA* nº 2, Valladolid, 1994; pp. 61-62.

³⁹ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 37.

Si la interpretación necesita una representación o una expresión para producirse, si debe ser significación de algo, a la inversa, no hay representación ni expresión sin interpretación. El dibujar sin ver no tiene sentido: aun en el más simple proceso descriptivo es necesario mirar y ver, comprobar lo dibujado, tanto más cuanto mayor es su complejidad, y por eso, el dibujo de concepción, el dibujo expresivo, está absolutamente necesitado de la percepción, no servirían para nada esos trazos sin un sujeto que los viera, sin ser interpretados. «Hay una terrible forma de ceguera que muy pocos advierten: la que permite mirar y llegar a ver, pero no ver inmediatamente sin mirar. Aquel ver sin mirar era como besarla o estar besándola, sin antes haberse dicho “La voy a besar”.»⁴⁰

La significación como operación gráfica reflexiva incluye al otro, en su pensar, y así hace que la propuesta se inserte en el ámbito intersubjetivo; es la crítica que evita caer en el absurdo. Pero es más, es cómplice de la expresión pues al levantar significaciones en lo dibujado, nuevas alternativas hacen progresar a la expresión gráfica, manteniendo vivo el diálogo de la concepción.

Tengo conciencia de mirar desde mi ventana... La vista es parcial. Y yo saco con toda lucidez lecciones abusivas de fragmentos apercebidos. Hago esto a menudo. Extrapolo o, más exactamente, en el sentido de Foucault, traslado. Doy un sentido particular y personal a lo que veo, a lo que leo. Levemente, dispongo y traspongo. Y sospecho pura y simplemente de la malversación de fondos... intelectuales. Pero qué importa la manera. Todo es sustrato. Objeta a la vida, a la invención y el cine, saliendo de su futilidad de diversión, se convierte entonces en causa de conciencia y después, lógicamente, en causa de acción.⁴¹

Hasta aquí se han expuesto someramente las tres relaciones comúnmente reconocidas a toda proposición, pero ahora cabe preguntarse por el orden de aparición de las mismas. La disposición de esas relaciones es competencia del acto mismo de dibujar, que es el que determina dicho orden; aunque parece obvio que la manifestación, como declaración de intenciones, sea la primera, pues es la que funda cualquier propuesta, aun antes de iniciar el dibujo; es el *yo pensante* el que empieza cualquier operación. La manifestación de las intenciones tiene que ser previa a la representación a la que funda y a la interpretación que legitima. Así tendríamos: expresión, representación e interpretación; o: expresión, interpretación y representación; aun-

⁴⁰ RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, op. cit.; p. 93.

⁴¹ JEAN NOUVEL: «La mirada del cine», *Arquitectura Viva* n° 7, Madrid, 1989; p. 8.

que en el dibujar con madurez tal progresión no es estanca, más bien por el contrario, son operaciones gráficas que se interrelacionan y complementan.

Sin embargo, puede existir otro orden, en el cual la manifestación no sea la primera, sino esa interpretación sobreentendida que dota de unas significaciones a toda declaración de intenciones, y también a cualquier representación. Sin interpretación no se conforma ese contexto propio, personal, del mundo de la arquitectura que es nuestra fuente de recursos, y nada puede manifestarse o describirse como proposición, en una situación arquitectónica concreta, si no se tiene previamente una interpretación de los aspectos relevantes de la misma, para abrir, así, las alternativas o posibilidades de la acción arquitectónica.

De todas formas, profundizando hasta la raíz, nos encontramos con que tampoco puede darse interpretación sin representaciones previas: el arquitecto no aparece en el vacío, sino dentro de una cultura en la que se forma, y el saber acumulado, las experiencias objetivadas son transmitidos mediante representaciones que son figuras con sentido en esa cultura. La formación del arquitecto se basa en la aprehensión de esas estructuras formales colectivas, y su interiorización; esto es, en dotarlas de significación propia. Pero esta última fundamentación no pertenece a una acción arquitectónica concreta, sino a la constitución del horizonte del arquitecto, horizonte que, aun conformándose constantemente, no se circunscribe a una única situación.

De la designación a la manifestación, y luego a la significación, pero también de la significación a la manifestación y a la designación, estamos atrapados en un círculo que es el círculo de la proposición. La cuestión es saber si debemos contentarnos con estas tres dimensiones, o si es preciso añadir *una cuarta que sería la del sentido*, es una cuestión económica o estratégica. No es que debamos construir un modelo *a posteriori* que corresponda a unas dimensiones previas; sino porque el modelo mismo debe ser apto para funcionar *a priori* desde el interior, debe introducir una dimensión suplementaria que no habría podido ser reconocida, a causa de su evanescencia, desde el exterior en la experiencia.⁴²

El sentido del dibujo es el que articula las otras tres dimensiones de toda proposición gráfica. En el caso de la representación, aunque pudiera parecer que no hay sentido —antes ya se dijo que incluso la comprobación gráfica se orienta por el sentido. Pues para llenar un modelo vacío elegido, o para hacer inteligible a terceros lo expresado en un boceto, es necesario que el sentido del dibujo, mediante operaciones de adecuación y disposición, vaya descubriendo si se cumplen los indicadores de una propuesta posible

⁴² GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 39.

y pertinente para la ocasión.

No se debe confundir el sentido del dibujo con la representación; ésta es la relación que establece el arquitecto entre los parámetros de una situación y la forma de descripción gráfica de los mismos; en cambio, el sentido del dibujo es ese saber hacer que orienta el trazo para alcanzar la correspondencia entre la imagen preconcebida y la figura —ese saber que permite encontrar tal figura sin necesidad de probar todas y cada una de las relaciones en un proceso interminable. Y es en esta operación gráfica donde el sentido revelará el grado de adecuación, de verdad o pertinencia del modelo elegido como posibilidad. No es, pues, cometido del sentido del dibujo hacer que una tipología sea la apropiada para la ocasión, sino más bien discernir su grado de conveniencia, y tanto es así que, de demostrarse nula su validez, las posibles alternativas son empresa de la representación. «Lo que la figura representa es su sentido. Su verdad o falsedad consiste en el acuerdo o desacuerdo de su sentido con la realidad... No existe figura verdadera *a priori*.»⁴³

Es mucho más directo entender y aceptar el sentido del dibujo como la posibilidad del arquitecto de manifestar sus intenciones, pues el sentido del dibujo es consustancial a la expresión, es el que encuentra la manera de expresar las intenciones, que no son modelos y por tanto no se vislumbran con nitidez. La intención orienta el sentido del trazo para alcanzar su propia clarificación, para desvelar el carácter de la figura. «A cualquier parte de la proposición que caracterice su sentido le llamo una expresión (un símbolo). (La proposición misma es una expresión.) La expresión caracteriza una forma y un contenido.»⁴⁴

Observamos que el vínculo entre una estructura formal y las formas que de ella se puedan derivar se establece al considerar un ámbito de posibilidad, los límites de la indagación mediante el dibujo, la expresión se inicia considerando tal ámbito para caracterizar formas, una vez investidas de contenido.⁴⁵

La intención no tiene forma, el sentido del dibujar debe dársela, encontrar una expresión simbólica que la haga explícita. «La forma es la posibilidad de la estructura. La figura es el modelo de la realidad.»⁴⁶ Aquí el dibujo

⁴³ LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit.; [2.221, 2.222, 2.225].

⁴⁴ *Ibíd.*, [3.31].

⁴⁵ ANTONIO MILLÁN: «Figuras de proyecto», Ponencia en el IV Congreso Internacional EGA, Valladolid, 1992.

hace sentido al desvelar símbolos en los signos, algo bien distinto de la representación, en la que se organizan los signos según el sentido de las convenciones semánticas. «Para reconocer el símbolo en el signo hay que atender al uso con sentido.»⁴⁷

Así, representación y expresión son la cara y el envés de un espejo —metáfora del registro de las imágenes de la tradición cultural—; por el lado pulido se reflejan imágenes presentes y por tanto signos visibles, por el lado del azogue se ocultan imágenes ausentes, aún por descubrir; el sentido del dibujo en el primer caso busca la mejor manera de describir en una figura lo que se ve, y en el segundo, el sentido del trazo intenta poner de manifiesto lo que no es evidente, pero está ahí, lo cual sólo puede ser caracterizado en expresiones simbólicas. El arquitecto debe pensar como Alicia —que ya ha estado en el país de las maravillas— al otro lado del espejo.

Hemos visto que las expresiones se apoyan en significaciones sobreentendidas, lo cual podría hacer pensar que el sentido se identifica con el uso de esos significados. Pero, si por significar entendemos identificar los motivos de la acción arquitectónica, esas condiciones de posibilidad y de veracidad, en la generación gráfica de constructos simbólicos conforme a reglas, entonces, el sentido tiene que ser algo más, pues para que se den tales condiciones debe haber algo incondicionado, y eso es la intención.

El sentido, pues, reside en la intención arquitectónica, es el pro-yecto que encierra cada dibujo, «el sentido es *lo expresado de la proposición*, este incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja irreductible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición».⁴⁸ Lo expresado en la proposición, no es ni la representación, ni la expresión, ni la significación, sino la articulación de todas ellas en pos de una creación arquitectónica, es el quid de la proposición, el dar con el busilis del asunto, de la arquitectura. «La proposición *muestra* su sentido.»⁴⁹

Lo que es seguro es que, de haber sentido, sólo se da en la proposición que lo expresa, en el dibujo cuando es *logos*, el discurso en el que se articula el sentido. Sentido que, además, sólo es inferido en el acto de dibujar y de forma indirecta. «El sentido se atribuye, pero no es en modo alguno atributo de la proposición, es atributo de la cosa o estado de cosas.»⁵⁰ El sentido se muestra en lo expresado pero no es la expresión gráfica, ni tampoco la

⁴⁶ LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit.; [2.033, 2.12].

⁴⁷ *Ibidem*, [3.326].

⁴⁸ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 41.

⁴⁹ LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit.; [4.022].

⁵⁰ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 43.

proposición: es atributo de la cosa, de la arquitectura. Está entonces en la frontera, en ese límite virtual entre la cara y el envés del espejo; es aquello que está oculto, que es opaco y el dibujo puede llegar a desvelar. Es, precisamente, la arquitectura que está en el dibujo, pero que no es la traza, sino lo que muestra, lo que existe y subsiste en la expresión simbólica de la intención arquitectónica.

Las situaciones límites del proyectar son los resonadores que en cada proyecto virtualizan un espacio donde el proyecto adquiere su sentido arquitectónico.

También el dibujo de concepción, que acompaña y sustancia las imágenes y operaciones proyectuales, es una danza virtual pautada por la tragedia del deseo del límite, que es el anhelo de la forma.

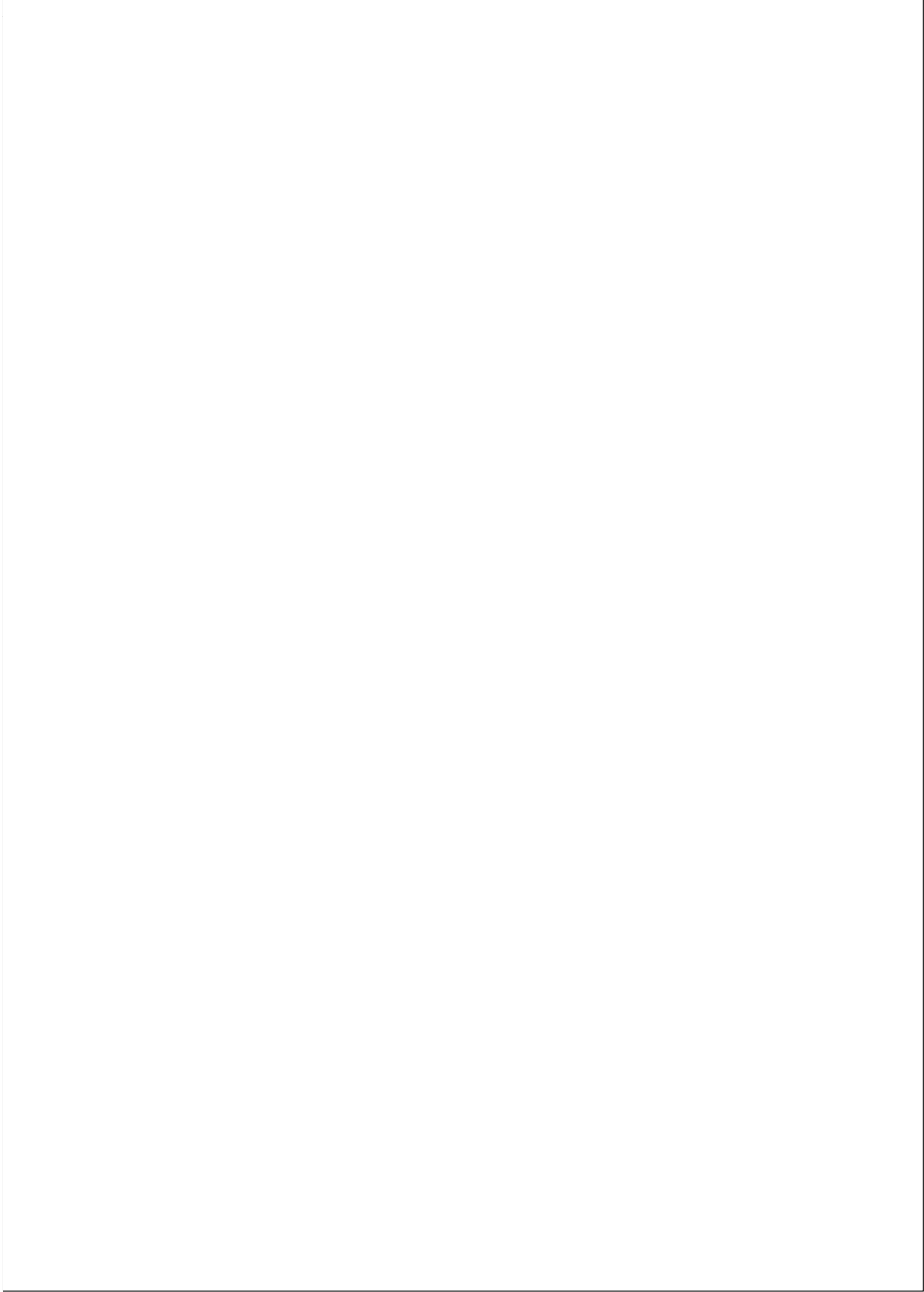
Dibujar en este sentido, es idéntico a proyectar y significa domesticar imágenes y fantasías de exaltación y derrota, de agitación y quietud extrema.⁵¹

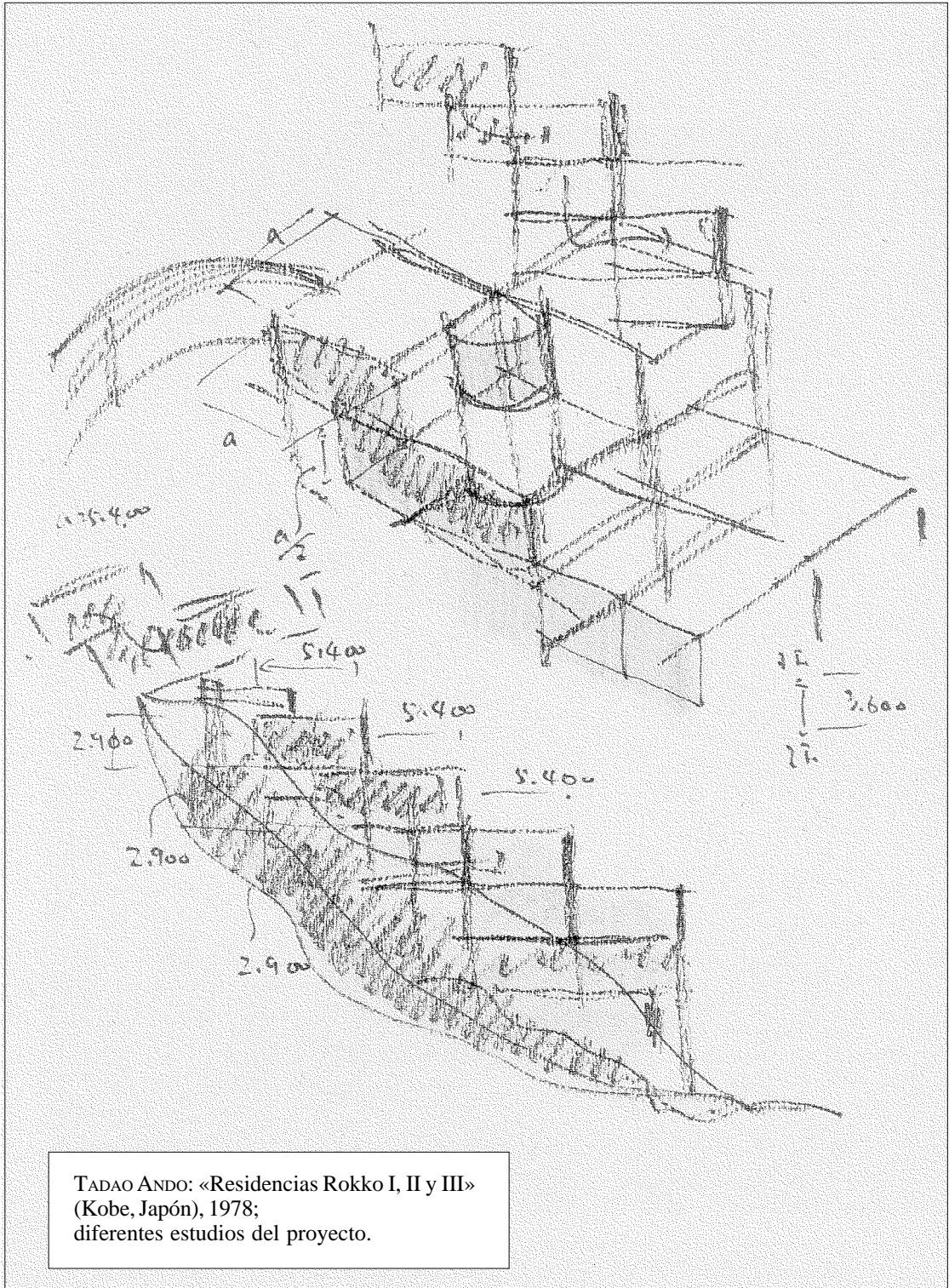
El sentido de la propuesta gráfica no existe fuera de la expresión, sólo se da en el dibujo, pero viene —mejor, sobreviene— de la arquitectura, de la intención arquitectónica que subsiste en la traza. La arquitectura que se expresa en un proyecto y la que se materializa en una obra, tienen en común y a la vez de frontera el sentido. El sentido une proyecto y obra, ya que lo expresado en ambos lenguajes es la misma intención arquitectónica, y consecuentemente el sentido separa, pues lo expresado, la intención, se manifiesta de forma diferente en cada lenguaje. Por eso el sentido no cambia, cambia la expresión, y es el sentido el que no deja que se confundan ambos lados de la línea que separa proyecto y obra construida, es el que articula esa diferencia.

Este poder genético, en estas condiciones sin duda debemos entenderlo en relación con la proposición misma en tanto que el sentido expresado debe engendrar las otras dimensiones de la proposición (significación, manifestación, designación). Pero también debemos entenderlo en relación con el modo como estas dimensiones se encuentran cumplidas, y, finalmente, incluso en relación con lo que cumple estas dimensiones, en tal o cual grado y de tal o cual manera: es decir, en relación con los estados de cosas designados con los estados del sujeto manifestados, con los conceptos, propiedades y clases significados. ¿Cómo conciliar estos dos aspectos contradictorios? De una parte, la impasibilidad respecto a los estados de cosas o la neutralidad respecto a las proposiciones; de otra parte, la potencia de génesis tanto respecto de las proposiciones como respecto de los estados de cosas mismos.⁵²

⁵¹ JAVIER SEGUÍ: «Consideraciones teóricas acerca del proyecto arquitectónico y su pedagogía básica», *EGA* nº 3, Las Palmas de Gran Canaria, 1995; p. 53.

⁵² GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 111.





TADAO ANDO: «Residencias Rokko I, II y III»
(Kobe, Japón), 1978;
diferentes estudios del proyecto.



TIPOLOGÍA COMO ÁMBITO DE REFERENCIA DE LA FIGURACIÓN

¿Pintar de memoria? Desatino. Ningún pintor lo ha hecho. ¿Pintar del natural? Menos aún. El modelo es necesario. ¿Para copiarlo? No; para pensar en él.⁵³

Este apartado y los tres siguientes se dedicarán al estudio por separado de cada una de las cuatro dimensiones que ya se han esbozado de la proposición gráfica en el ámbito de la concepción arquitectónica. Se inicia el proceso con la dimensión de designación —o de descripción, o de representación—, circunscribiéndola como decimos a su presencia en las propuestas conceptivas, y dejando para el capítulo siguiente su importante papel en la articulación del proyecto.

Como se viene apuntando, las representaciones arquitectónicas constituyen el mundo objetivo de la arquitectura, ese contexto formador de horizonte de los procesos de entendimiento para toda acción arquitectónica. De lo que se trata ahora es de analizar cómo podemos disponer de esos recursos en el discurso gráfico arquitectónico, y más concretamente en el acto mismo de empezar a dibujar, a hacer arquitectura. Y también, como ese potencial de experiencias objetivadas, que influyen necesariamente en el quehacer del arquitecto, unas veces condicionan y otras liberan la posibilidad futura; esto es, descubrir cuándo la tradición arquitectónica *impone* sus bases y cuándo se *dispone* como base para la arquitectura del devenir.

Debiendo forzosamente contar con la inevitable presencia del mundo de lo ya construido, ¿cómo entenderlo?, ¿cómo poner orden en él?, ¿cómo poder mirar a lo innumerable sin atreverse a trascender lo singular al admitir lo genérico?

Preguntas todas que llevan implícita una respuesta: es preciso clasificar para conocer, siendo válida también la recíproca, el conocimiento está en la base de cualquier clasificación.⁵⁴

La racionalización y formalización de las relaciones dentro de los diversos sistemas simbólicos del mundo de la arquitectura, incluido el gráfico, culturalmente transmitidos, nos abre la posibilidad de formación, por un lado,

⁵³ ANTONIO MACHADO: *Los complementarios*, Cátedra, Madrid, 1987; p. 153.

⁵⁴ JOSÉ RAFAEL MONEO: «Introducción» a *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, Cátedra de Composición II, ETSA., Madrid, 1991 (2ª ed.); pp. 13-14.

y por otro, nos dota para la aplicación profesional del pensamiento operacional-formal. La sistematización del conocimiento, del saber empírico que constituyen las representaciones, nos facilita el desarrollo de las otras dimensiones —expresión, interpretación y sentido—, pues «no se trata de una precisión y sistematización de *formas* de saber tradicionales, sino de una teoretización de *contenidos* de saber y de la obtención metódica de esos contenidos de saber. No se racionalizan sólo los componentes cognitivos (en sentido estricto) de las imágenes del mundo, sino también los componentes de las imágenes del mundo que sirven a la integración social; es decir, por un lado, el saber empírico acerca de la naturaleza *externa*, así como, por otro, el saber práctico-moral acerca de la *sociedad* en que se vive y el saber práctico-estético acerca de la propia subjetividad o naturaleza *interna*».⁵⁵

La adquisición de este saber, y su fundamentación, transforma el propio saber objetivo y común en otro subjetivo y propio de cada arquitecto, en función del interés que sus operaciones formales adopten. Cuando sólo prima la racionalización instrumental se deriva en procesos de experimentación gráfica y arquitectónica, en lo que se conoce vulgarmente como mera composición;⁵⁶ cuando además se consideran valores y normas compartidas, las operaciones formales incluyen una justificación, una argumentación

⁵⁵ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, op. cit.; p. 374.

⁵⁶ El vocablo «composición» ha sido usado, incluso abusando de él, en el sentido más pobre del verbo componer, como la acción de un componedor que da solución a una situación arquitectónica apañando, arreglando, remendando, etc., las condiciones del problema. Por ello, en general evitaré este término, en cierto modo gastado y confuso, utilizando el de «configuración», en el sentido que le da Heidegger a la palabra «com-posición»: «[...] es la agrupación del traer delante (del producir), esto es, del dejar-venir-aquí-delante (dejar aparecer) al rasgo como contorno. Por medio de la “com-posición”, así pensada, se aclara el sentido griego, en tanto que figura. Efectivamente, la palabra “com-posición”, utilizada más tarde como palabra clave para la esencia de la técnica moderna, está pensada a partir de aquella com-posición citada (y *no* meramente en el sentido de armazón, dispositivo, andamiaje, montaje, etc.). Esta conexión es esencial, puesto que determina el destino del ser. En tanto que esencia de la técnica moderna, la com-posición procede de la concepción griega del ser de ese dejar-yacer-ante-nosotros. En el poner de la com-posición, esto es, en el mandato que obliga a asegurar todo, habla la aspiración de la ratio reddenda, de tal manera que hoy esta aspiración de la com-posición se hace cargo de la dominación de lo incondicionado y que —basándose en el sentido griego de la percepción— la representación (poner-delante) toma su forma como un modo de fijar (poner-fijo) y asegurar (poner-seguro).» (Martin Heidegger: *Caminos de bosque*, op. cit.; p. 72.)

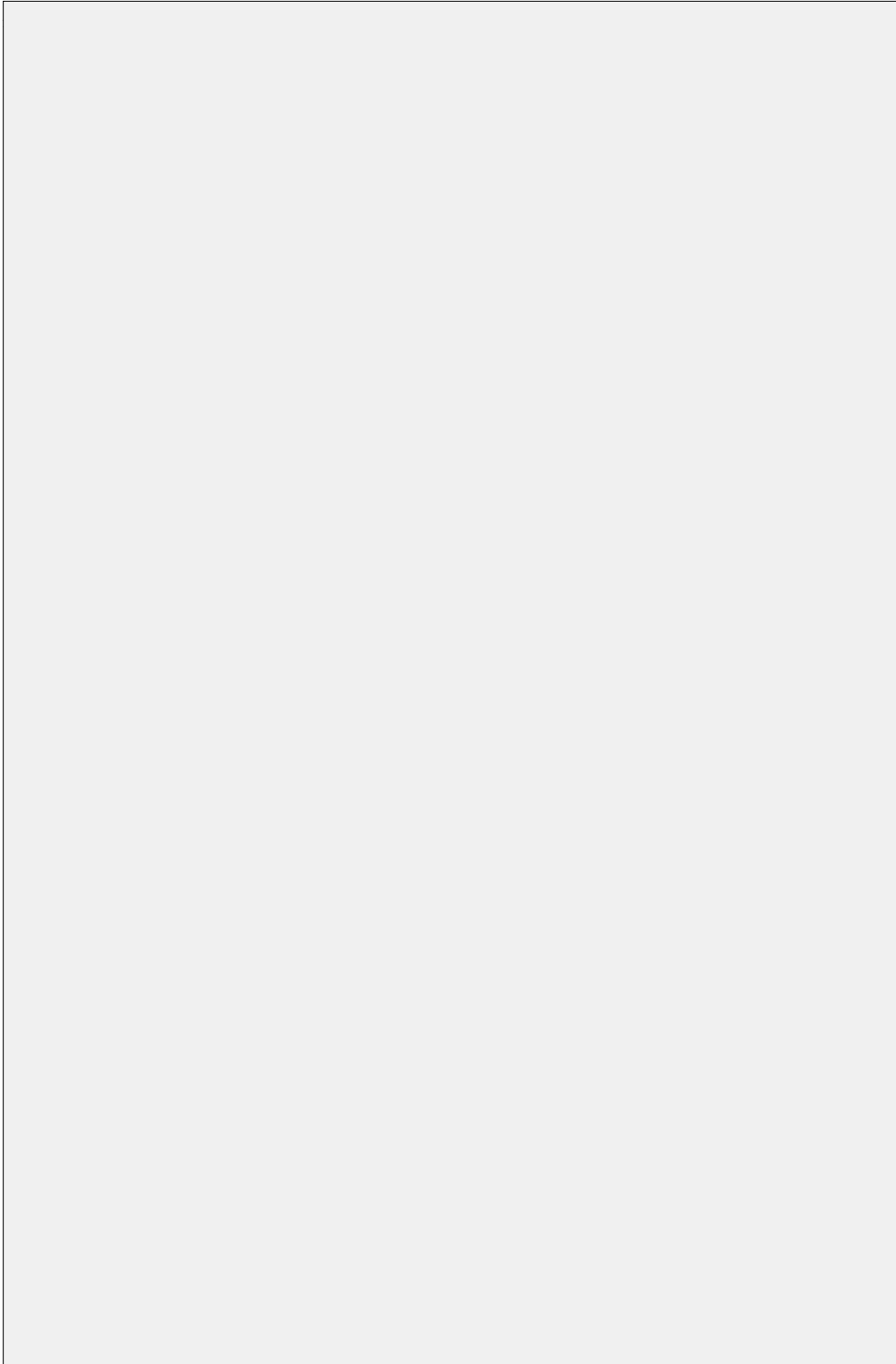
de la responsabilidad asumida y compartida que hace posible la comunicación y el entendimiento; y por último, si a todo ello se le suma la intencionalidad subjetiva del arquitecto, se alcanza un saber capaz de desarrollar acciones arquitectónicas significativas. Así, la reflexión que cada arquitecto haga sobre esa herencia de representaciones del pasado predeterminará la significación de la arquitectura del futuro, pues cada designación remite tanto a conceptos como a propiedades, normas, intenciones, etc.

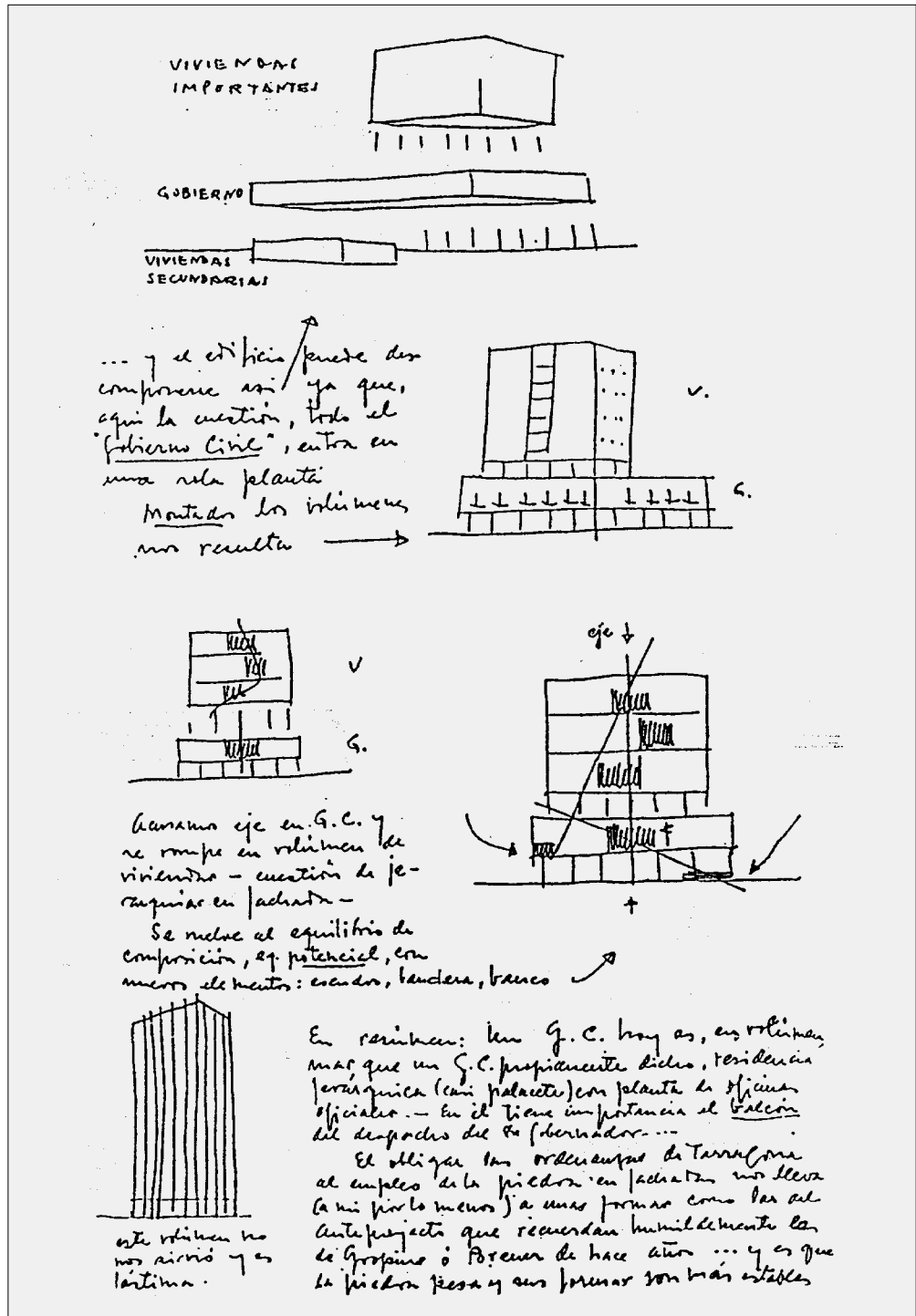
Las distintas teorías del arte, y sobre todo los manuales de «composición» arquitectónica, han sistematizado desde los elementos hasta las estructuras formales de las imágenes del mundo de la arquitectura en modelos y tipologías, clasificaciones que permiten analizar la realidad arquitectónica mediante grupos caracterizados por ciertas propiedades o relaciones que determinan clases o géneros, según las terminologías, que facilitan el estudio y la transmisión del saber arquitectónico, pero que a su vez determinan el actuar del arquitecto en función de su consideración filosófica de dicho conocimiento y de sus expectativas.

La noción de tipo implica, pues, el reconocimiento de unos rasgos comunes que permiten la identificación de obras de arquitectura que comparten la misma estructura formal y de ella emerge, una vez más, la vieja cuestión de los universales. El partido que en la discusión de tal cuestión se tome —Platón versus Aristóteles— va a ser fundamental para la definición a dar del concepto de tipo. Pues en tanto que para los platónicos el tipo sería la viva representación de aquella primera idea originaria que aflora a pesar de lo específico, para los aristotélicos el tipo sería aquel denominador común que puede apreciarse en una serie de obras y al que lleva la observación atenta de una realidad que mantiene el principio de continuidad a través de la historia, dando origen uno y otro enfoque a teorías de la arquitectura bien diversas.⁵⁷

Las dos líneas arriba apuntadas definen dos posiciones al considerar el substrato arquitectónico. En la platónica se acepta la existencia de una idea originaria que hay que buscar en las imágenes, esa esencia que buceando en las apariencias es posible vislumbrar, ese original que nunca se puede alcanzar pero que orienta las operaciones formales, en fin, esas realidades verdaderas o modelos universales de las cosas mismas en su estado de perfección. Esta concepción platónica deriva en la clasificación serial de las imágenes; esto es, del original se realizan copias, y de éstas otras copias cada vez más degradadas. Las copias serán tanto mejores cuanto mayor semejanza po-

⁵⁷ JOSÉ RAFAEL MONEO: «Introducción» a *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, op. cit.; p. 14.





ALEJANDRO DE LA SOTA: «Gobierno Civil de Tarragona», 1956; síntesis gráfica del proceso de configuración.

sean con el modelo, y progresivamente perderán calidad de iconicidad cuanto más difieran del mismo.

Por otro lado estaría el *simulacro*, que refiriéndose al mismo original no posee semejanza alguna con tal modelo. Y a pesar de ello, esto no quiere decir que el simulacro tenga iconicidad cero, «aún produce un *efecto* de semejanza; pero es un efecto de conjunto, completamente exterior, y producido por medios totalmente diferentes de aquellos que operan en el modelo». ⁵⁸ Pero un simulacro no debe entenderse como una mala copia, o una copia degradada, no tiene un sentido peyorativo; bien al contrario, «el simulacro incluye en sí el punto de vista diferencial; el observador forma parte del propio simulacro que se transforma y se deforma con su punto de vista». ⁵⁹ Precisamente el simulacro puede ser una torsión metafórica de lo convencional muy valiosa para producir sentido, y también, sin duda, una mera burla.

Para Venturi el tipo se ha reducido a la imagen, o mejor, la imagen es el tipo, siguiendo así la opinión de que la comunicación se produce mediante imágenes. En cuanto tal el tipo-imagen está más pendiente de ser reconocido que de su propia estructura. El resultado es una arquitectura en la cual hay una imagen responsable de su unidad a un tiempo que los elementos que en ella se dan cita pertenecen, indiscriminadamente, a la historia de la arquitectura; pero la interdependencia entre los elementos y el todo que encontrábamos en la arquitectura del pasado se ha perdido por completo. La estructura formal interna del tipo ha desaparecido y en tanto que los elementos arquitectónicos simples adquieren a su vez el valor de imágenes-tipo se los puede considerar, en lo que tienen de unitarios, como fragmentos independientes y autónomos. ⁶⁰

⁵⁸ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 259.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 260. «X. Audouard ha señalado este aspecto: los simulacros “son construcciones que incluyen el ángulo del observador para que la ilusión se produzca desde el punto mismo en el que se encuentra el observador... En realidad, el acento no se pone sobre el estatuto del no ser, sino más bien sobre esa pequeña distancia, ese pequeño torcimiento de la imagen real, que contiene al punto de vista ocupado por el observador y que constituye la posibilidad de construir el simulacro, obra del sofista”.» («Le Simulacre», *Cahiers pour l'Analyse*, nº 3)

⁶⁰ JOSÉ RAFAEL MONEO: «On typology», en *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, op. cit.; p. 207. «De hecho estamos frente a una arquitectura fragmentada y deshecha. Venturi ha prescindido deliberadamente de la idea de unidad tipológica que había dominado la arquitectura durante siglos encontrando, no sin un cierto sobresalto, que la imagen de la arquitectura aparece de nuevo en el espejo hecho añicos. La arquitectura que era en el pasado un arte de imitación, una descripción de la naturaleza, vuelve a serlo, pero esta vez tomando como modelo la arquitectura misma. La arquitectura retorna pues a la mimesis, pero de sí misma, reflejando la realidad de la historia, una historia que se nos presenta rota y fragmentada.»

La segunda línea de las arriba citadas, la aristotélica, niega la existencia de un modelo original y se basa en la consideración de las cualidades o categorías que significan el objeto: «Aristóteles niega que las ideas existan en un mundo inteligible separado de las cosas sensibles; las ideas son “inmanentes” a las cosas sensibles».⁶¹ Los modelos o realidades verdaderas que Platón considera como esencias, no son aceptados por Aristóteles, para quien las esencias son la substancia formal o forma natural de una cosa o entidad, esa cualidad intrínseca que permite adscribirla a un género de cosas. Por ejemplo, un edificio es de traza circular independientemente de que sea un templo, un teatro o una vivienda; pertenece al género de edificios circulares, porque su sustancia formal, o mejor, su estructura formal, es el círculo. Estas categorías o cualidades que significan el objeto permiten múltiples clasificaciones que entendemos como tipologías frente a los cuasiobjetos que son los modelos.

Para Rossi la lógica de la forma arquitectónica reside en una definición de tipo basada en la yuxtaposición de memoria y razón. El tipo detenta y conserva la razón de ser de la forma, en tanto que la arquitectura mantiene vivo el recuerdo de aquellos primeros instantes en los que el hombre comenzó a dejar huella de su presencia en el mundo al construir. El tipo define la lógica interna de las formas no mediante un determinado empleo de las técnicas o una concreta traducción formal de los programas, una vez que el tipo, en cuanto que estructura formal fundamental en arquitectura, puede ser calificado como de «indiferente» frente a su posible adscripción a funciones específicas.⁶²

Cada una de estas actitudes filosóficas ha dado lugar a concepciones de la arquitectura distintas, aunque ambas de mimesis, de imitación de la naturaleza. La platónica, como arte de representación de la naturaleza pura: «luego si la naturaleza compuso el cuerpo del hombre de manera que sus miembros tengan proporción y correspondencia con todo él, no sin causa los antiguos establecieron también en la construcción de los edificios una

⁶¹ JOSÉ FERRATER MORA: *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Alianza, Madrid, 1992 (6ª ed.); p. 386.

⁶² JOSÉ RAFAEL MONEO: «On typology», en *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, op. cit.; pp. 203-204. «Piensa Rossi que la tarea del arquitecto es hoy contribuir al descubrimiento de estos tipos primarios y permeables, cuyo valor han olvidado quienes hoy construyen la ciudad al haber perdido su memoria. Así pues la ciudad es, para Rossi, el testigo mudo, el lugar en el que el tiempo quedó congelado. Si así se hace presente en tantos lugares, es porque, para Rossi, la ciudad es una sola, aquella en la que están presentes todos los tipos —impuros si se quiere pero tipos al fin y al cabo— y la historia de la arquitectura otra cosa no sería sino la historia de los tipos que pueblan y construyen la ciudad.»

exacta conmensuración de cada una de sus partes con el todo». ⁶³ Aristóteles, por su parte, «identificó la forma con la acción, la energía, el propósito, con el elemento activo de la existencia», ⁶⁴ como arte de representación de la realidad de la naturaleza, de la naturaleza transformada por la práctica del hombre: es, pues, mimesis de la experiencia histórica.

La gran antítesis, las dos grandes posiciones antitéticas y a menudo en relación dialéctica entre ellas que deberemos tener en cuenta serán precisamente éstas: por un lado, un arquitecto que podríamos llamar *compositivo*, o sea un arquitecto cuya originalidad puede consistir solamente en combinar de distintas maneras esos elementos formales ya dados; por el otro, una arquitectura que podríamos llamar de *determinación formal*, que no se fundamenta ni acepta un repertorio de formas dadas *a priori*, sino que determina cada vez sus propias formas. ⁶⁵

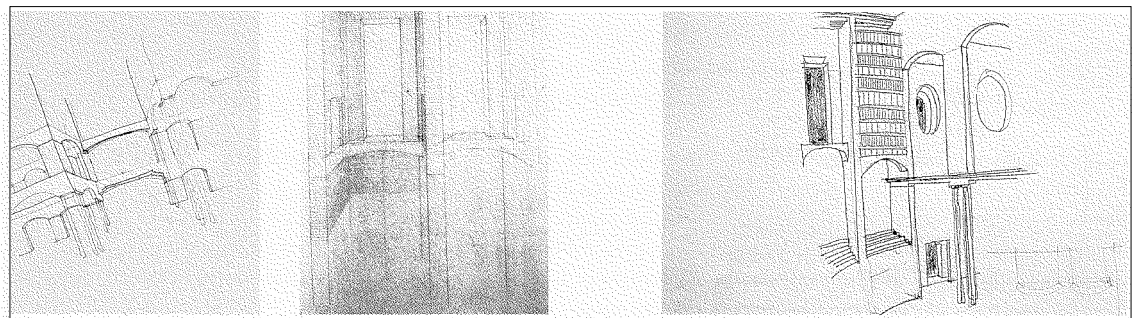
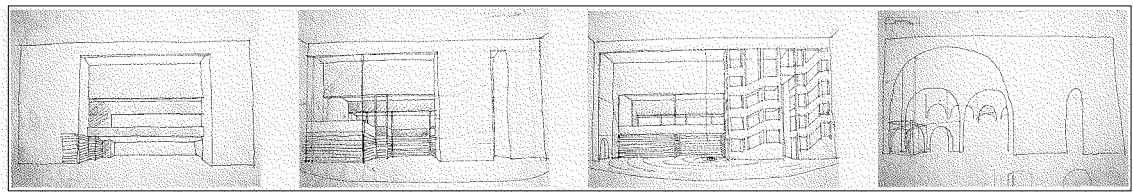
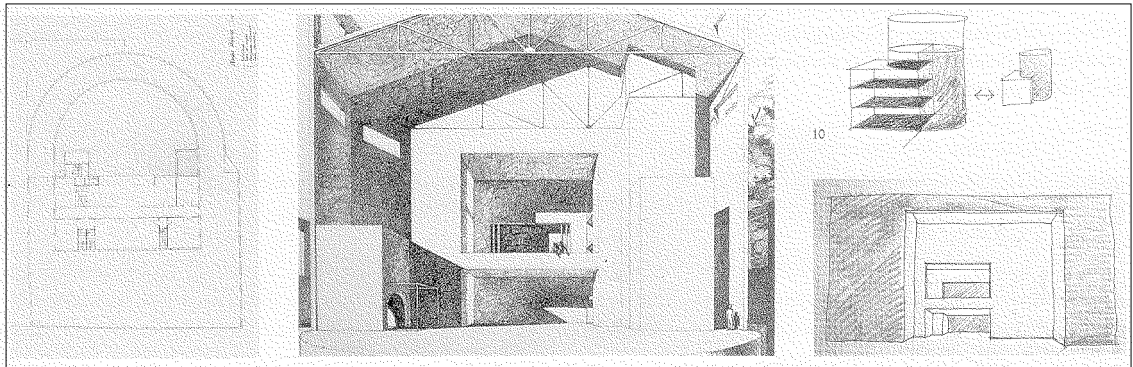
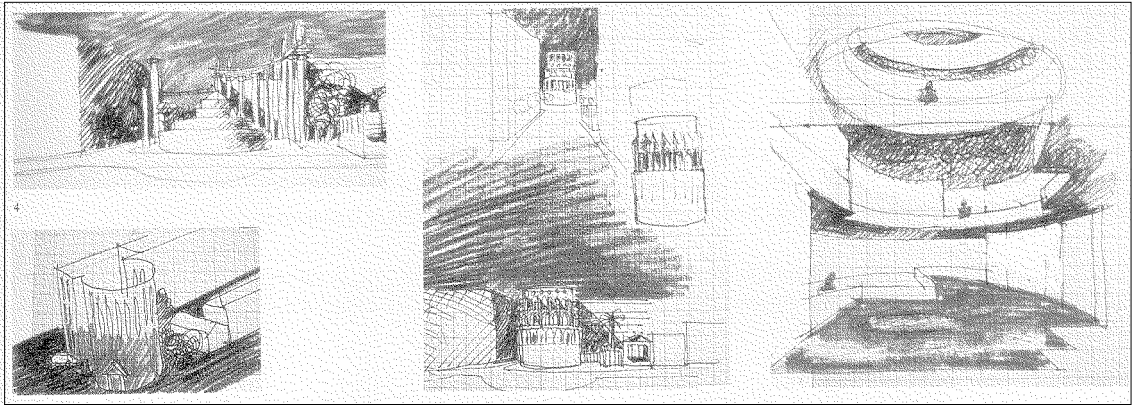
El modelo o paradigma, aunque nunca se ha dejado de utilizar, como recurso fácil, no es propio de la arquitectura del siglo actual, aunque sí ha sido el simulacro recurso, y también tema, de la «modernidad». ⁶⁶ La arquitectura de la metrópoli no busca la iconografía, la copia más o menos fiel al modelo, pretende la apariencia, pero una apariencia diferente, desemejante, máscara descarada. Tampoco la forma artificial que surge de romper la unidad del prototipo y recomponer los fragmentos: interesa sólo el fragmento, y en absoluto retornar al todo. El simulacro se entiende como crítica, pero no crítica para actualizar a la realidad presente los modelos del pasado, sino como destrucción del eterno retorno, como negación del orden y del centro, para buscar la divergencia, el descentramiento, el caos. «La desaparición de

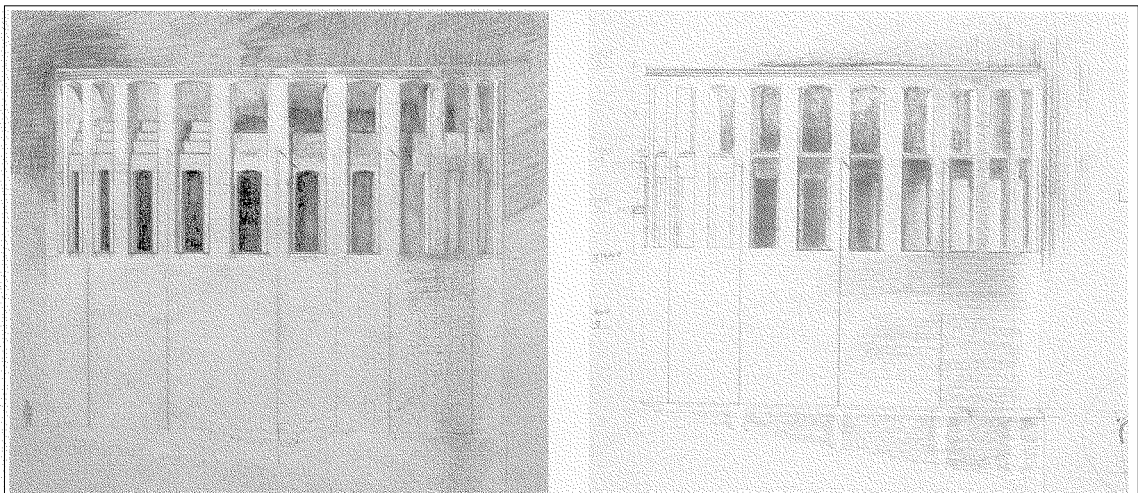
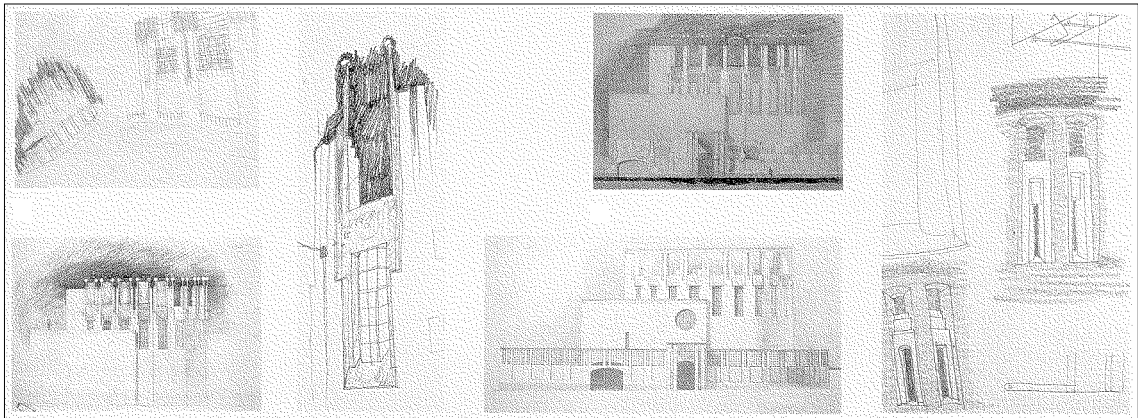
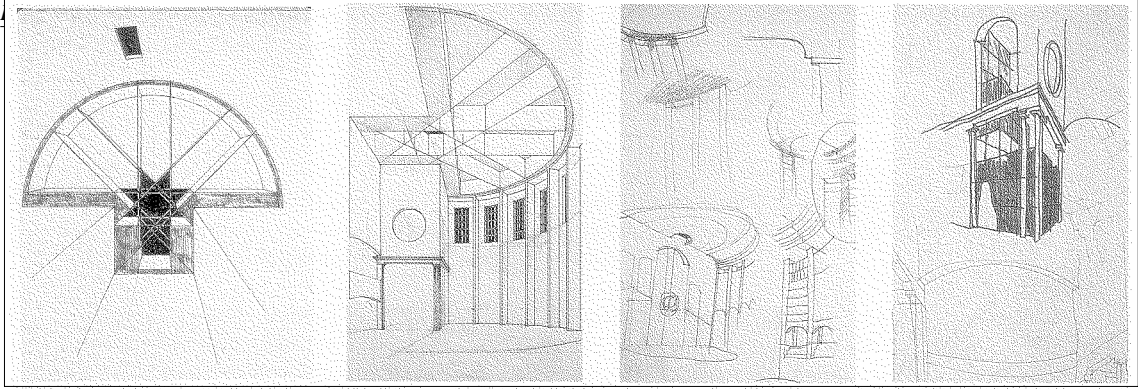
⁶³ MARCO VITRUVIO: «De archîitectura». (En Joseph Ortíz y Sanz: *Los diez libros de archîitectura*, edición facsímil de Alta Fulla, Barcelona, 1987; p. 59.)

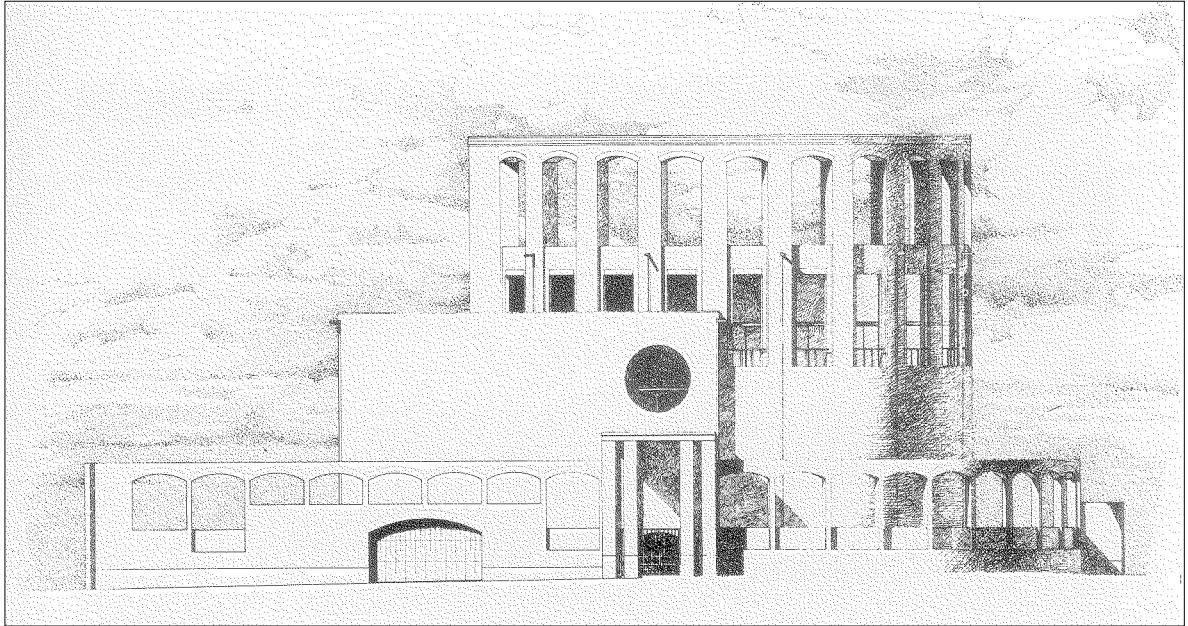
⁶⁴ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ: *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1990 (2ª ed.); p. 268.

⁶⁵ GIULIO CARLO ARGAN: *El concepto de espacio arquitectónico, desde el Barroco a nuestros días*, Nueva Visión, Buenos Aires; p. 18.

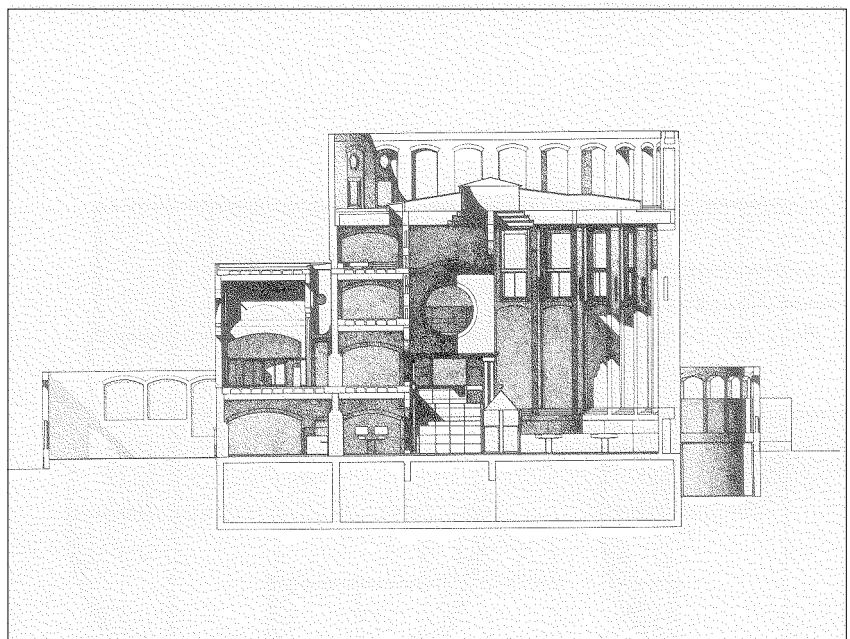
⁶⁶ «Mientras otros inventaban la fotografía, Baudelaire inventaba la modernidad. A él debemos la transformación semántica de la palabra y su acepción estética. Y si le debemos la palabra, con toda seguridad le debemos la cosa. Un seguidor de Baudelaire, Rimbaud, expresó la modernidad pidiendo la invención de mundos desconocidos (hay que ser absolutamente modernos, decía), mundos inventados que debían provocar la aparición de nuevas formas poéticas. Pero después se invirtió perversamente la proposición y fue la invención de nuevas formas poéticas la que cargó con la pretensión de proporcionar nuevos mundos. Así recogimos nosotros esa herencia, desfigurada ya, pues en su inicio, a mediados del XIX, Baudelaire llamaba modernidad a un deseo original: la aspiración de una perpetua novedad. La palabra “moderno”, cuyo significado etimológico es “lo que acaba de suceder”, “lo reciente”, pasaba a significar “lo que todavía no es”, “lo insólito”.» (FÉLIX DE AZÚA: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamiela, Pamplona, 1991; p. 37.)







LLUÍS CLOTET e IGNACIO PARICIO: Banco de España en Girona, 1981-1989; diversas fases del proyecto.



una imagen abarcable de la metrópolis (imagen que aún era posible en la pintura de Manet, en la poesía de Baudelaire o en los cuentos de Poe) coincide con el desarrollo de una infinita multiplicidad de imágenes fragmentadas y sin centro. El abandono de la mimesis clásica e inmediata es inherente al nacimiento de las metrópolis.»⁶⁷

Pues hay una gran diferencia entre destruir para conservar y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y de las copias, y destruir los modelos y las copias para instaurar el caos que crea, poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma: la más inocente de todas las destrucciones, la del platonismo.⁶⁸

El tipo, como estructura formal, como constructo mental o como imagen, nos permite comenzar a trabajar; es quizás la referencia tipológica la única manera de dominar la forma aunque sea destruyéndola. «De ahí que el tipo pueda ser comprendido *como cuadro o marco en el que la transformación y el cambio se llevan a cabo.*»⁶⁹

Las operaciones formales, la figuración de la arquitectura, nunca se realizan en el vacío, sino en la realidad misma de sus propias imágenes, en el legado histórico de representaciones que, aún negándolas, constituyen la materia de la memoria. Pues si conocer es recibir, dar cabida a las imágenes simbólicas del pasado, no quiere ello decir que recibamos un lenguaje construido y cerrado donde hallemos soluciones ya elaboradas para idénticos problemas, sino que recibimos la capacidad de construir nuestro propio lenguaje, un marco de referencia como contexto para operar libremente.

Si es cierto, como sugiere Gombrich, que las formas en sí mismas están relativamente desprovistas de significado, de aquí se deduce que las formas arquitectónicas que intuimos tenderán, en el subconsciente, a atraer hacia sí ciertas asociaciones de significado. Esto podría significar no sólo que no estamos liberados de las formas del pasado ni de la utilización de estas formas como modelos tipológicos, sino que, si suponemos que estamos liberados, hemos perdido el control sobre un sector muy activo de nuestra imaginación y de nuestra capacidad para comunicarnos con los demás. Parece, pues, que deberíamos tratar de establecer un sistema de valores que tenga en cuenta las formas y las soluciones del pasado, si queremos recuperar el control sobre conceptos que se introducirán en el proceso creativo, si nos gusta como si no.⁷⁰

⁶⁷ FÉLIX DE AZÚA: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, op. cit.; p. 143.

⁶⁸ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 267.

⁶⁹ JOSÉ RAFAEL MONEO: «On typology», en *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, op. cit.; p. 192.

⁷⁰ ALAN COLQUHOUN: «Tipología y método de diseño», en *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, op. cit.; pp. 183-184.

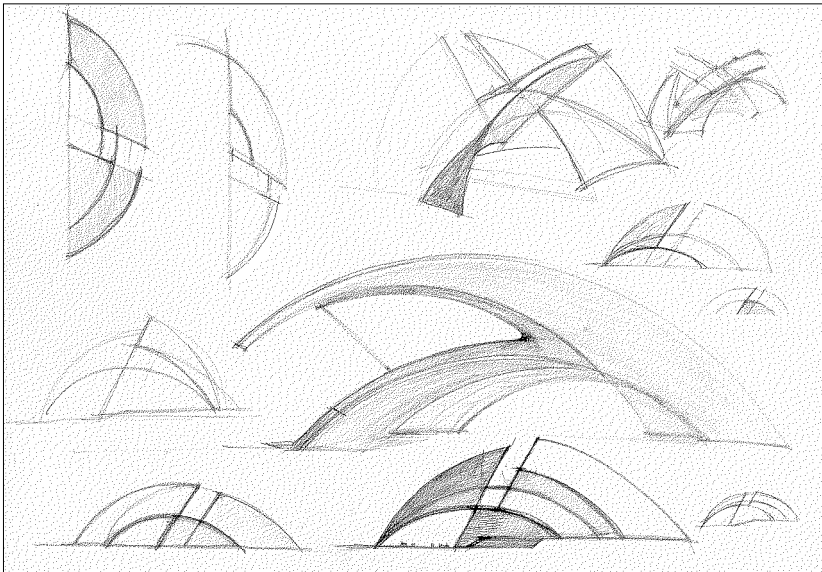
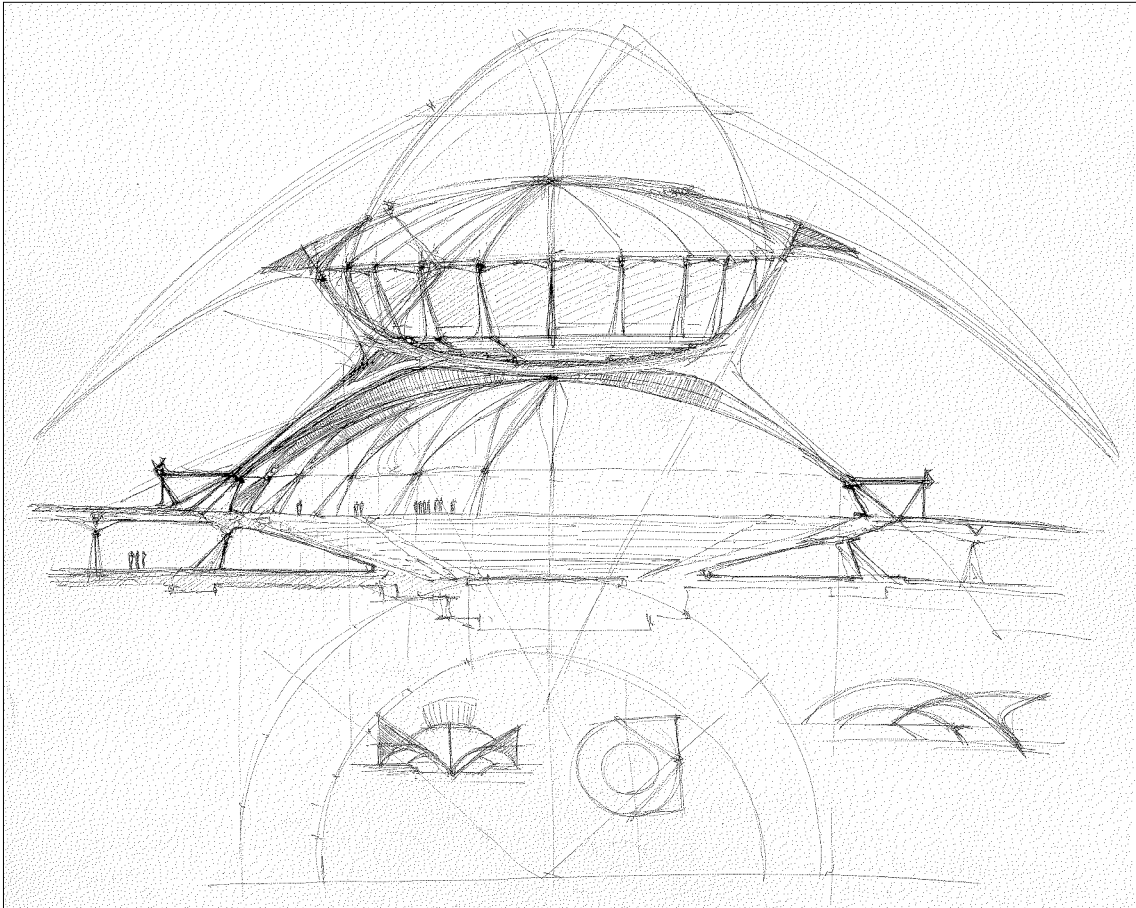
La cultura necesita ser aprehendida, pero hay que mirarla desde perspectivas diversas, de manera que prepare al arquitecto para transformar en figuras vivas lo que son formas muertas, hacer realidad lo que es posibilidad. Que esa recepción de la tradición se haga posibilidad en el proyectar, que al dibujar se transmita la sustancia del pensar, sustancia que viene de la raíz de la cultura arquitectónica y se hace flor en la figura gráfica del presente, que será la semilla de la arquitectura del futuro. «La sentencia del pasado es siempre un oráculo: únicamente lo entenderá aquel que sea constructor de futuro y sabedor del presente. Nadie más que aquel que construye el futuro tiene derecho a juzgar el pasado.»⁷¹

Las representaciones de la memoria, cuando son formas vacías, producen el efecto contrario al pretendido: en lugar de hacernos presente, de recordarnos la arquitectura de donde proceden, consiguen el olvido de la misma. Así, la memoria de la arquitectura se torna externa, su forma transformada en signo arbitrario resulta ajena, y sin embargo, a ese signo sin contenido arquitectónico, se le atribuyen todos los poderes del recuerdo, mas sólo producirá el olvido de lo esencial, el olvido de la arquitectura y la persistencia del recuerdo de la forma hueca.

Los modelos, los tipos, las representaciones, etc. arquitectónicos en sí no son nada más que construcciones artificiales para apoyar la metodología del conocer; es necesario hacer el esfuerzo de comprender los contenidos de ese saber cultural para estructurar el saber individual. Esas formas y contenidos externos que constituyen las imágenes del mundo de la arquitectura, y del mundo social, son necesarios para construir el mundo interior del arquitecto, en el cual componentes y relaciones no sólo fraguan, sino que se transforman según la perspectiva de su naturaleza interna: ese esfuerzo de comprensión añadido a la recepción es el que funda la subjetividad, alcanza la socialización y arranca la arquitectura del olvido.

Así, el hecho de que podamos reconocer el pasado en nosotros mismos y hacerlo presente, reconociéndonos en él, nos dota, a su vez, para reconocerlo también en los demás, en la puesta al día común de ese pasado que nos une y facilita el diálogo. La intersubjetividad compartida sólo puede darse cuando el arquitecto es capaz de hablar consigo mismo, cuando su discurso interior se hace exterior, materializándose en un proyecto, y los rasgos de su dibujar muestran la transformación de la memoria del pasado hecha presente.

⁷¹ F. NIETZSCHE. (Citado por: Josep Quetglas, «Un cadàver. Paraules per a Manfredo Tafuri», *Quaderns* n° 210, COAC, Barcelona 1995; p. 195.)



SANTIAGO CALATRAVA:
Auditorio de Santa Cruz
de Tenerife, 1991;
selección de croquis.

Pero la memoria nos remite siempre a lo ya hecho y lo que nosotros necesitamos es hacer, necesitamos memoria de futuro, y eso no es otra cosa que la imaginación, imágenes en acción. Sin embargo Azúa opone memoria a imaginación: «La imaginación, facultad opuesta a la memoria, construirá esos mundos que nunca fueron, pero que deben ser; en tanto que la memoria certifica los mundos que ya no son.»⁷² Aun siendo esto cierto, no es tan drástica la oposición, pues la memoria es el único fundamento de que disponemos, ya que no sólo proporciona la materia del recuerdo, que es también la sustancia de la imaginación, sino que garantiza la acción. La imaginación puede producir mundos nunca antes pensados o realizados, pero los construye siempre con retazos y combinaciones de recuerdos, eso sí, mirados desde otras perspectivas, reconstruyendo, inventando el pasado.

El acto de recordar se construye, pues, como un proceso en el que sólo cuenta el sujeto que recuerda y en el que ese sujeto es, al mismo tiempo, motor y movido, ojo y visión. Una memoria que es «mismidad» parece, sin embargo, una contradicción. Recordar es recordar algo distinto de quien recuerda. Efectivamente, recordamos algo que, en principio, no tiene que surgir, como contenido, de nosotros mismos. El recuerdo supone hechos de la vida exterior a nuestro cuerpo, sucesos, experiencias concretas. Sin embargo el mecanismo de la memoria es «mismidad». Todo el proceso de reconocimiento es un proceso «interior» y lo que en él recordamos está «interiorizado». El recuerdo es ya resultado de alguien que elabora, selecciona, «vive» ese fluir interior. No hay nada fuera del «hecho del recuerdo», ni siquiera lo recordado.⁷³

El arquitecto necesita siempre para activar su imaginación de esos recuerdos, de esas representaciones interiorizadas, hechas propias, para recordar la arquitectura como motivo de sus acciones y no su forma vacía o la imagen congelada en una fotografía. Frente a esa dependencia del exterior,

⁷² FÉLIX DE AZÚA: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, op. cit.; pp. 35-36. Inmediatamente antes dice: «Detestaba la fotografía porque —según él creía— venía a destruir toda capacidad para imaginar el pasado, y el pasado equivale a la vida del presente. Según Baudelaire, fuimos felices al morder aquella magdalena precisamente porque nunca la mordimos; el recuerdo de aquel sabor es todo lo que ahora imaginamos para que fuera posible. El tiempo perdido en morderla de verdad, nos impediría perder el tiempo en recordarlo. Imaginemos por un momento que fuera posible fotografiar aquel mordisco, darle una realidad ida. La contemplación de la fotografía, al cabo de los años, impediría para siempre el recuerdo. Nos devolvería la imaginación exacta, real, la que fue y nunca más será. Pero si no hay fotografía, si no hay rastro, nos vemos obligados a reconstruir el proceso en busca del mordisco. Nos vemos obligados a inventar».

⁷³ EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992 (2ª ed.); p. 67.

de ese orden impuesto de lo ya hecho, hay que hacer, y hacer quiere decir, antes que nada, dar consistencia a nuestro interior, alcanzar a ser una voz en diálogo, mejor, como ya se dijo antes, dibujo-en-diálogo para construir un discurso gráfico que nos hable y con el que hablemos de arquitectura. De lo contrario no habrá diálogo, sólo traducción de la voz exterior que resuena en el inmenso vacío de nuestro interior. «Las “cosas”, las “apariencias” o las “evidencias” remiten antes a nuestros modos de hablar acerca del mundo, que a nuestros modos de verlo: antes de pertenecer al ver, bajo la forma de una mirada armada, pertenecen al decir que constituye la armazón de esa mirada.»⁷⁴

Pero si hasta ahora he tratado de esas representaciones que vienen de fuera y son materia de la construcción del mundo interior, parece necesario considerar el proceso inverso, el papel de las representaciones interiorizadas para construir el mundo externo. Cuando el proyecto arquitectónico no se entiende como predeterminado, como conclusión prevista de un proceso circular de la tradición, el pensamiento se puebla de imágenes difusas y la mano trata de dibujar los mecanismos de ese pensamiento, al mismo tiempo que los trazos de la imagen gráfica actúan como proposiciones.

La dificultad intrínseca del proceso de exteriorizar imágenes fugaces, indeterminadas, que bullen en el interior, se apoya en la interrogación a los trazos para desvelar la imagen evasiva y díscola; lo que cuenta es la interacción de esas imágenes exteriorizadas con aquellas otras del interior. La exterioridad del dibujo presenta la singularidad de desplegarse más allá de él, de tal manera que constituye una original forma de experiencia arquitectónica.

[...] el tener una idea no tiene nada que ver con la ideología, es una práctica. Hay una hermosa fórmula de Godard: no una imagen justa, sino justamente una imagen. También los filósofos deberían decir y hacer lo mismo: no ideas justas, sino justamente ideas. Porque las ideas justas son siempre ideas que se ajustan a las significaciones dominantes o a las consignas establecidas, son ideas que sirven para verificar tal o cual cosa, incluso aunque se trate de algo futuro, incluso aunque se trate del porvenir de la revolución. Mientras que «justamente ideas» implica un devenir presente, un tartamudeo de las ideas que no puede expresarse sino a modo de

⁷⁴ MIGUEL MOREY. (Citado por: Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*, Planeta, Barcelona, 1995; p. 257.) Félix de Azúa prosigue: «Me gusta mucho lo de “la mirada armada”. Hay que imaginarse un ojo recubierto de palabras, como las escamas del armadillo recubren su cuerpo; ese ojo, que es el nuestro, cree estar viendo “cosas”, “apariencias” o “evidencias”, pero sólo ve “palabras”. Pero, añade Morey, si en algún momento, perforando nuestra coraza de palabras, nos alcanza la presencia de algo, entonces: “cuando vemos algo no estamos, nos ausentamos un instante de ese algo visto”».

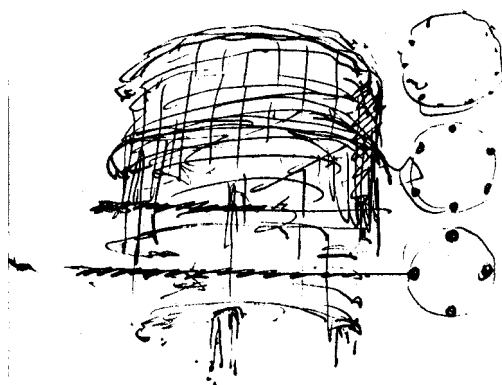
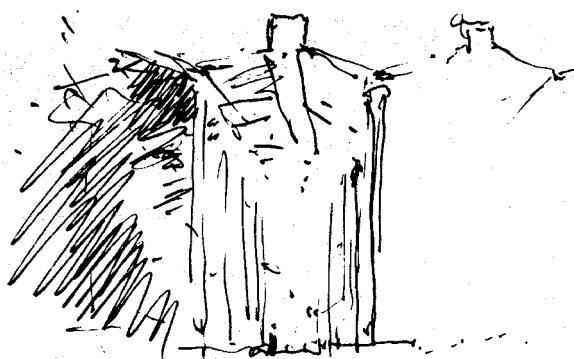
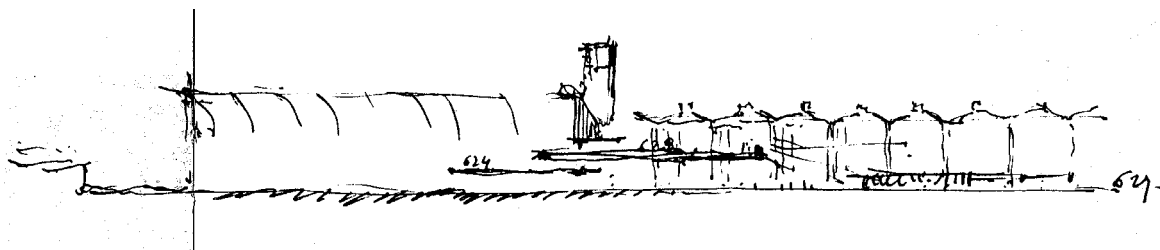
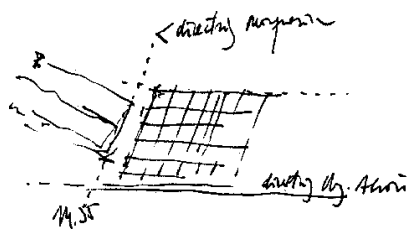
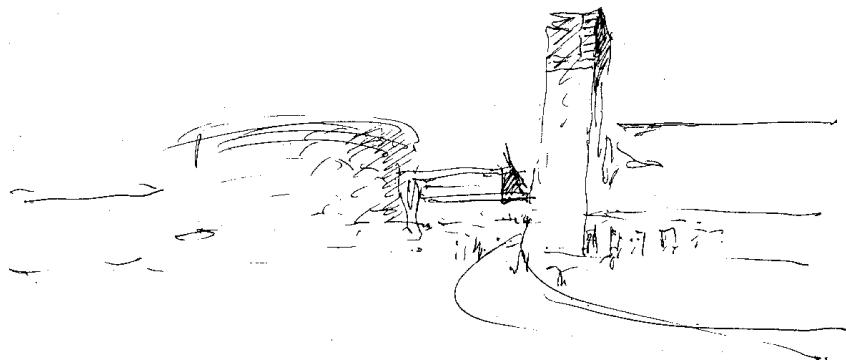
preguntas que cierran el paso a toda respuesta. O bien mostrar algo simple, pero que quiebra todas las demostraciones.⁷⁵

No una imagen justa, sino justamente una imagen es el correlato entre modelo y tipo. El ámbito de referencia del arquitecto nunca debe estar constituido por imágenes justas, por realidades verdaderas en estado de perfección, sino bien al contrario, justamente por imágenes que tartamudean, indeterminadas, pero que existen e insisten como transfondo en el que operar el cambio.



ALEJANDRO DE LA SOTA: «Vivienda en la calle Doctor Arce»,
Madrid, 1955; boceto de la escalera.

⁷⁵ GILLES DELEUZE: *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1995; pp. 63-64.



RAFAEL MONEO: Ampliación de la estación de Atocha (Madrid), 1985-1988; selección de bocetos.

CONCEBIR, EXPRESIÓN SIMBÓLICA

La realidad es la que despierta las posibilidades; nada sería tan absurdo como negarlo. No obstante, en el total o en el promedio permanecerán siempre las mismas posibilidades y se repetirán hasta que venga uno al que las cosas reales no interesen más que las imaginarias. Éste es el que da a las nuevas posibilidades su sentido y su fin y el que las inspira.⁷⁶

En muchas ocasiones y con diversas metáforas se ha tratado de explicar la inspiración. Sin embargo, aquí se comparte la sencilla y concisa explicación de Robert Musil: hay inspiración, o disposición a ver algo más de lo evidente, si nos interesamos tanto por lo real como por lo imaginario. «Vivimos solamente de ficciones, que son nuestros proyectos, nuestras esperanzas, nuestros recuerdos, nuestras pesadumbres, etc., y nosotros únicamente somos una perpetua invención. Observen (insisto) que todas esas ficciones se refieren necesariamente a *lo que no es*, y se oponen no menos necesariamente a *lo que es*; por añadidura, cosa curiosa, es *eso que es* lo que engendra *eso que no es*, y es *eso que no es* lo que responde constantemente a *eso que es*...»⁷⁷

El dibujo hecho expresión simbólica, no vehículo de signos, une la memoria, donde reposa el saber que hace real la posibilidad del trazo, y la figura del porvenir. Es el puente tendido entre el pasado y el futuro, puente que no es únicamente un medio de tránsito entre ambos, sino el que da sentido a los dos; pues el poder heurístico reside en el propio dibujo que actualiza imágenes de la memoria, dándoles carácter, y hace perceptibles figuras inéditas, presenta imágenes venideras con sentido. El dibujo nos habla, sus trazos proponen imágenes virtuales distintas de aquellas que los indujeron, que se funden con ellas y articulan otras nuevas. Este diálogo del trazo con la memoria del antes y del después, o sea, con la imaginación, sólo se da en el acto mismo de dibujar. Porque cuando la traza ya está acabada y se hace pública, también habla al observador, pero de otra manera, claro está; es un discurso consolidado, un texto bien argumentado, pero ha perdido el potencial conceptivo de la propia acción.

Es en el acto mismo de la concepción arquitectónica cuando proyecta-

⁷⁶ ROBERT MUSIL: *El hombre sin atributos* (vol. I), Seix Barral, Barcelona, 1973 (2ª ed.); p. 21.

⁷⁷ PAUL VALÉRY: *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990; p. 168.

mos las intenciones, al dibujar una figura propia, que es nuestra manera de decir, de manifestar nuestro *ethos*, pues somos lo que dibujamos, lo que proyectamos. Y no sólo somos lo que dibujamos, sino que nos hacemos a nosotros mismos al proyectar, alteramos lo que ya éramos, al expresar y percibir más de lo que originariamente pensábamos ser y hacer. En el acto de concepción gráfica arquitectónica se da la doble estructura de *ser logos* y *estar en el logos*, esto es, de proyectar lo que somos y tener la posibilidad de participar en el discurso común arquitectónico. Todo ello implica que el *logos* está en nosotros, que estamos en situación de *tener logos*, tener el poder de invención arquitectónica.

«*Tener logos*» significa, entre otras cosas, algo más que la mera posibilidad de hablar, de comunicar una forma de ser a otros seres. *Tener* es, además y principalmente, una forma de *posesión*, y esa posesión es nuestra suprema sustancialidad; pero una sustancialidad siempre «posible», siempre abierta y, por tanto, en incesante proceso de creación.⁷⁸

Es por eso por lo que se puede decir que el dibujo de concepción es puente entre el pasado que somos y el futuro que queremos ser, y que, además, es dibujando como caracterizamos esas dos orillas que une el puente, al alterar su apariencia y significado. Las dos orillas son espacios amplios antes de empezar a dibujar; necesitamos fijar el *lugar* de las intenciones y motivos para la situación arquitectónica concreta, necesitamos construir el puente, la figura de proyecto. Quiere esto decir que el dibujo de concepción va rastreando ambas orillas y tendiendo pasarelas en distintos puntos hasta establecer el puente, que es el que crea un lugar preciso para el proyecto, el que abre el *espacio del proyecto*.

Heidegger se vale de una imagen particularmente sugestiva al definir el nexo entre cosa y lugar: un puente, recuerda, es ciertamente «algo particular». «Pero sólo aquello que es *ello mismo* un *lugar (Ort)* puede conceder sitio. El lugar no existe antes del puente. Con anterioridad a la existencia del puente hay, sin duda, numerosos espacios (*Stellen*) a lo largo del río, que pueden ser ocupados por algo. En un determinado momento uno de esos espacios pasa a ser un lugar, y ello *gracias al puente*. De modo que el puente no se ubica en un lugar pre-existente, sino que el lugar se origina sólo a partir del puente.» Sólo aquello que da origen al lugar «concede espacios», los que en su esencia son «lo despejado, lo puesto dentro de los límites [...]. *En consecuencia, los espacios reciben su esencia no del espacio, sino de los lugares*».⁷⁹

⁷⁸ EMILIO LLEDÓ: *Memoria de la ética*, op. cit.; p. 235.

⁷⁹ FRANCESCO DAL CO: *Dilucidaciones. Modernidad y arquitectura*, Paidós, Barcelona, 1990; pp. 59-60.

El dibujo de concepción es ese combate con lo conocido y seguro para sacar al claro lo oculto, la apariencia nueva de lo ya sabido, lo desconocido. El sentido del dibujo consigue mediante la expresión simbólica que se manifiesten las intenciones a la vez que las captura en sus trazos, fija la figura. Aunque parece contradictoria la doble empresa de, por un lado, dejar libre el acontecer de las intenciones y, por otro, querer apresarlas dibujando los límites de esa libertad, no es tal, pues es en el movimiento que se produce en el acto de concepción arquitectónica donde el rasgo «es más bien un recibir y tomar dentro de la relación con el desocultamiento».⁸⁰

El dibujo de concepción es pues un campo abierto de acción arquitectónica en el que se libra el combate entre la manifestación de intenciones y la figura que las recoge; esto es, el límite definido por el trazo se da la vuelta y propone, presenta sugerencias, produce imágenes que entran en liza con las de la memoria, de tal manera que la intención se muda de su propia fijación en un acontecer libre, proponiéndose en una figura nueva.

Este estar presente sentientemente de la posibilidad en cuanto posibilidad, de lo que podría ser, es la «sugerencia». El hecho del lanzamiento es completamente sugerencia, que no es un fenómeno psíquico, sino que es un momento estructural de la razón misma en cuanto razón. En la intelección campal están presentes no sólo las cosas que intelligen, sino que en ellas mismas está presente la sugerencia de lo que podría ser en profundidad.

[...] Principio canónico y sistema de sugerencias: he aquí la figura concreta estructural de esta búsqueda en cuanto búsqueda que es la intelección racional.⁸¹

La intención arquitectónica no se manifiesta clara y precisa, no es una imagen nítida, como ya se dijo, y por eso necesita del rasgo que se abre en ese combate entre lo conocido y lo oculto, entre la representación y la presentación. El rasgo o desgarró es el que arranca la posibilidad de expresar un acontecer nuevo, y de figurarlo, de fijarlo; es ese movimiento el que descubre la intención, presentando por un lado esa recepción y por otro una determinación, una figura que toma dentro de sí y fija ese emerger de la intención. Poner en claro la intención, el expresarla, lleva siempre implícito una disposición de los trazos para albergarla, pero, más allá de ese límite que define el dibujo de esa figura, está la percepción de la misma, pues dibujar no es una manera estática de depositar intenciones, sino de bosquejar, abrir posibilidades, proyectarlas. Esto quiere decir que en el acto mismo

⁸⁰ MARTIN HEIDEGGER: *Caminos de bosque*, op. cit.; p. 72.

⁸¹ XAVIER ZUBIRI. (Citado por: José Antonio Marina, *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1994 [4 ed.]; p. 349.)

En la presentación de proyectos desde el Concert Hall de Copenhague hay la necesidad de mencionar los croquis de trabajo como esa especie de material de base al que se ha de volver constantemente, porque siempre aparece una narración entre ellos. De todos ellos se podría decir que en realidad son proyectos



alicante



camy-nestlé



copenhague



zaragoza

hechos. Hechos, en el sentido en el que se hace cualquier producto... Como hacer el pan, o hacer la cama...

En todos estos proyectos hay implícitas una serie de acciones que son repetidas, y que quizás el mejor modo de recordarlas sea fijándolas en una serie de *marcas*...

Todas estas marcas están hechas de arquitectura concreta, precisa, medida; pero buscan esconderse en un dibujo repetido.

Hasta que sean necesarias. Hasta que aparezca su utilidad, o también la cualidad del lugar donde el proyecto se produce. Estas marcas son esos deseos que llamamos proyectos. Y sin embargo, son móviles, existen por sus relaciones entre ellas. Toman un aspecto impersonal (marca), mientras que su capacidad expresiva persiste.

Al final, más allá de una específica intencionalidad momentánea, estas marcas tienen el valor de una permanencia «in situ». En la dispersión de la obra que su construcción produce se construye siempre con las tijeras, separando aspectos y problemas.

Estos dibujos recuerdan el carácter resumido de una obra. Resumido de un modo personal, casi incomprensible. Esta mancha no tiene que atender a la visión. La visión sólo es uno de los múltiples contenidos de una obra.

Estas manchas permiten dejar un proyecto en un lugar. Son el sitio —ahora, en el momento de reunirlos para esta publicación— de los proyectos. Luego ya se explicitarán en condiciones concretas y precisas de cada problema.

Ahora prefiero ver cómo ofrecen una cierta cualidad incomprensible, no pedirles



frankfurt



helsinki



palamós

otro sentido que quizás el ornamental, en el sentido de propio tejido sobre la sustancia de las cosas. Porque creo que existe en todos estos trabajos...



seede

Como la tarea de tejer el material de trabajo a través de la geometría, identificándola con la estructura...

Pidiéndole responder a la necesidad objetiva de relaciones dimensionales con un

lugar. Bajo estas manchas...

Mejor dicho, antes que estas manchas lo que tenemos son unas estructuras que se han transformado en algo parecido al ornamento. Pero es un ornamento que no esconde nada, y que ha terminado por hacer desaparecer el soporte en el que se apoyaba... Que hace desaparecer

aquello que debería embellecer, y confundiéndose con la estructura, el ornamento (el trabajo de tejer el proyecto) se consume a sí mismo hasta hacerse casi desaparecer (*to the point of disappearance*).

[«Ornament» (G. Poulet) is the virtual union of form and function in the object image of an instrument. The word «ornament» is derived from the latin word *ornare*, which means to arrange —to adorn—, to prepare.]



bremerhaven



mollet

Tal como he comentado al inicio, estos proyectos como mejor pueden presentarse es a través de notas, comentarios parciales... Con relaciones a otras cosas... Y una de esas notas —una anotación personal— son estas manchas.



takaoka



unazuki



copenhagen



roma



cars

ENRIC MIRALLES: «Manchas [Una introducción]»,
El Croquis n° 72 (II); Madrid, 1995.

de expresar una intención, de aclararla, se percibe otra encubierta que moviliza la imaginación, y así hasta el infinito. Pues no puede ser de otra manera, ya que lo evidente siempre oculta lo que no lo es, si no la verdad sería única, esa realidad en estado de perfección del modelo universal.

Pero las imágenes tienen también un *interior*, o al menos ciertas imágenes lo tienen, y entonces se experimentan desde dentro [...] Hay, en efecto, un *intervalo* entre la acción que padecen las imágenes y la reacción ejecutada. El intervalo confiere a estas imágenes el poder de almacenar otras imágenes, esto es, el poder de percibir. Pero sólo almacenan aquello que les interesa de las demás imágenes: percibir es sustraer de la imagen lo que no nos interesa, nuestra percepción siempre contiene algo *de menos*. Estamos de tal modo llenos de imágenes que ya no las vemos por sí mismas en el exterior.⁸²

Cuando el dibujar es una lucha contra lo evidente y lo conocido, cuando no permitimos que nuestra percepción esté dominada por imágenes verdaderas, justas, sino que miramos de soslayo para percibir las imágenes plenas, sin ese algo de menos, que es precisamente lo que tienen de más (sobre o debajo) las imágenes conocidas y dominantes, entonces, descubrimos posibilidades que están ahí si traspasamos el espejo en el que se refleja la realidad objetiva, si especulamos. Pues el dibujo tiene esa capacidad de discriminar lo relevante tanto en la percepción interna como en la externa, y también de sintetizar lo esencial en una expresión simbólica, aun a riesgo de perder en representatividad. La percepción del trazo nos lleva más allá del límite de lo que representa, a un espacio ideal cuya esencia consiste precisamente en la abstracción de esa imagen real, en el símbolo. El traspasar ese límite de lo que representa la realidad conocida no es caer en el vacío: es ver y manifestar la realidad desde otro punto de vista, descubrir otras posibilidades que no pueden transgredir la realidad, pero sí su representación unitaria y canónica. En último término, el arquitecto tiene que utilizar lo que Machado llama «táctica oblicua», algo que exprese «el fondo inconsciente o subconsciente, de donde surgen los impulsos creadores de la conciencia y de la acción».⁸³

La figuración arquitectónica es el acto de descomposición de la unidad de lo tradicional y la reunificación hipotética de las partes, esto es, figurar el movimiento, el gesto, y a la vez, percibir la energía que reúne, según difusas y provisionales estructuras, aquello que hemos dividido, cuya unidad primitiva

⁸² GILLES DELEUZE: *Conversaciones*, op. cit.; pp. 69-70.

⁸³ MANUEL TUÑÓN DE LARA: *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Nova Terra / Laia, Barcelona, 1976 (3ª ed.); p. 263.

y regular hemos puesto en tela de juicio y hemos negado. Se busca, pues, la síntesis de la situación arquitectónica, pero no la síntesis objetiva, sino esa otra síntesis de los elementos significativos sugerida al dibujar, la cual es interpretada como figuración provisional, como punto de partida de otras figuras, de otras posibilidades.⁸⁴

En mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones. Pinto un cuadro y después me pongo a destruirlo. Pero a la postre nada se pierde; el rojo que he quitado de un rincón reaparece en otro. Sería muy interesante registrar fotográficamente no las diferentes etapas del cuadro sino su metamorfosis. Se vería quizás por qué camino un espíritu alcanza la cristalización del sueño.⁸⁵

El dibujo de concepción es un hacer sentido errante, un divagar entre significados, entre sugerencias que se cuestionan y superan, un volver a empezar dejando en suspenso lo que se ofrece como determinante, como rotundo. Se trata de dialogar con la energía de las expresiones, con la fuerza de las variaciones y de las relaciones huyendo de establecer adecuaciones, correspondencias o correlaciones, que son un medio, pero no el fin del proceso creativo. Es un mirar de soslayo para percibir lo descentrado, lo oculto y borroso, es un trascender los límites de lo previsto, de lo ya antes figurado y articular otras posibilidades. Por tanto, estas operaciones gráficas no son pruebas, no son operaciones preparatorias de una figuración posterior, son ya una figuración, tienen pleno carácter de declaración de intenciones, de proyecto. Tampoco son notas que se toman a vuela pluma para su uso posterior: son creaciones, textos originales, esbozos cuya

⁸⁴ «Aristóteles presenta seis clases de devenir (a veces se llama “cambio” o “movimiento”...). Son las siguientes: generación o génesis, destrucción, aumento, disminución, alteración, y traslación, desplazamiento, cambio de lugar, o movimiento local, [...] De hecho, indica Aristóteles, hay tantos tipos de devenir como hay significados del vocablo “es”. [...] el devenir es: (a) por accidente, (b) respecto a otra cosa y (c) en sí mismo. Si consideramos ahora (c) podemos clasificar el devenir en cuatro clases, que son las que parecen más fundamentales de todas: (I) de algo a algo, (II) de algo a no-algo, (III) de no-algo a algo y (IV) de no-algo a no-algo. (IV) debe ser excluido, pues los términos que intervienen en él no son ni contrarios ni contradictorios, (III) y (II) son casos de generación y corrupción (o génesis y destrucción), pero como solamente lo que es puede devenir, sólo (I) merece figurar como caso de movimiento. De hecho, (II) y (III) son formas de (I), y como (I) puede ser concebido o respecto a la cualidad o respecto a la cantidad, solamente quedan el movimiento cualitativo (alteración) y el cuantitativo (aumento y disminución). A ellos debe agregarse, sin embargo, el movimiento local, con lo cual tenemos tres sentidos primarios del devenir.» (JOSÉ FERRATER MORA: *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*, op. cit.; pp. 194-195.)

⁸⁵ PICASSO. (Citado por: José Antonio Marina, *Teoría de la inteligencia creadora*, op. cit; pp. 354-355.)

estructura significativa contiene ya el germen completo de una proposición arquitectónica.

En este dibujar, los tanteos, los ajustes, las vueltas y revueltas, no son procesos de adecuación y traducción de la imagen preconcebida a las necesidades de la situación, no son ensayos de ese tipo, sino una acción gráfica arquitectónica, operaciones en las que se vierten convicciones para su discusión. Es un ensayo, en el sentido de tal término en el campo literario, un trabajo original en el que se manifiesta una opinión de la que se responde; esto es, un proyecto en el que se expone una convicción sobre algo, que a pesar de no ser una obra argumentada y acabada, sí es una propuesta concisa, un gen que lleva inscritas las intenciones precisas.

La traducción de «ensayo» mediante la palabra «prueba», según se suele hacer, contiene sólo aproximadamente la alusión esencial al modelo literario; pues un ensayo no es la expresión provisional o accesoria de una convicción que podría ser elevada a verdad en una oportunidad mejor y que también cabría reconocerla como error (de este género son únicamente los artículos y composiciones que las personas letradas llaman «desperdicios de su escritorio»), sino que un ensayo es la forma definitiva e inmutable que la vida interior de una persona da a un pensamiento categórico.⁸⁶

El dibujo de concepción parte de la renuncia al método y con la pretensión de poder resolver en la figura las contradicciones y tensiones de la intención arquitectónica. Esta clase de figuración no obedece a reglas de juego científicas o teóricas, para las cuales la estructura de los trazos sigue la organización de una imagen o idea predefinida; tampoco tiende a una construcción definitiva, deductiva o inductiva de la figura. Por el contrario, el dibujo de concepción es radical en su proposición, aunque ésta es, de momento, de carácter fragmentario, pues no pretende reducir todo a un sólo principio, ni alcanzar la adecuación global, sino la manifestación de lo particular, de la experiencia propia frente a la abstracción objetiva y neutra. «Efectivamente, el fragmento es la estrategia del pensamiento moderno. La aspiración a dominar la totalidad hace ya un siglo que se ha roto y el fragmento es una posibilidad de poder, desde un orden pequeño, recomponer un orden virtual inconcluso que se corresponde con una situación cultural nueva: la de la incapacidad del dominio absoluto sobre la realidad.»⁸⁷

El acto diferenciado de la concepción arquitectónica se nos presenta en

⁸⁶ ROBERT MUSIL: *El hombre sin atributos*, op. cit.; p. 309.

⁸⁷ IÑAKI ÁBALOS en: «Arquitectos en la M-30», *Quaderns* nº 181-182, COAC, Barcelona, 1989; p. 56.

Architecture: Art de maîtriser l'indécision

~~A CASA INTERROMPIDA.~~

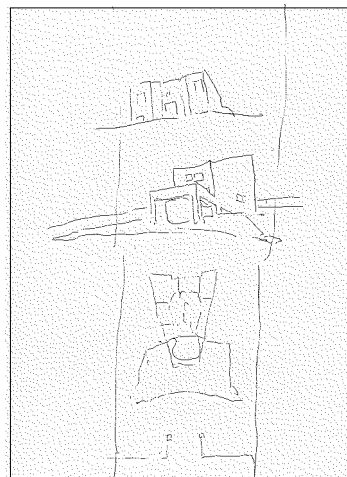
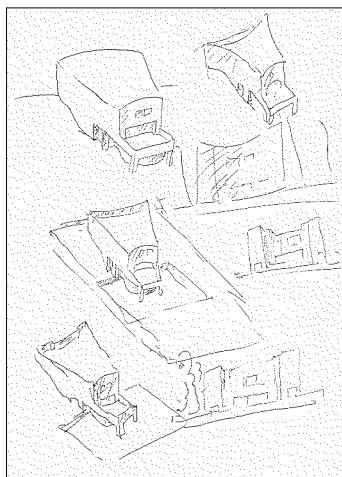
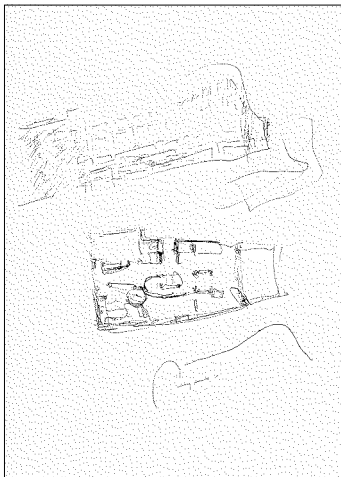
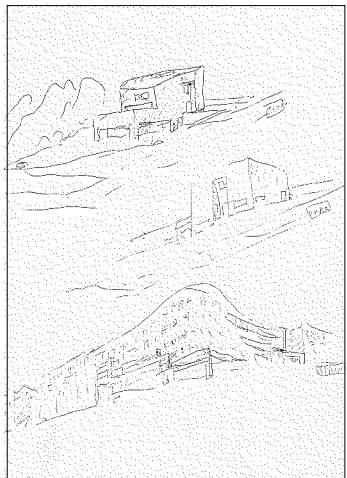
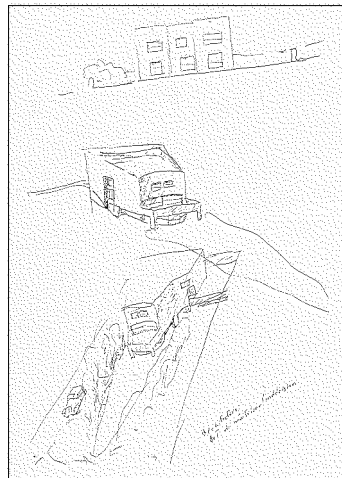
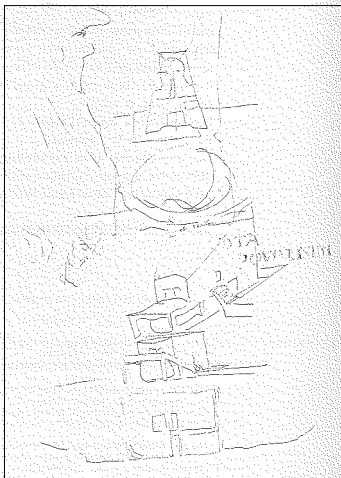
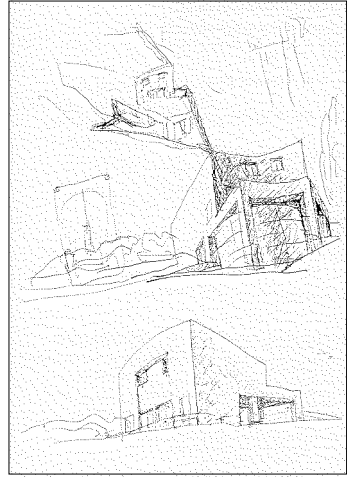
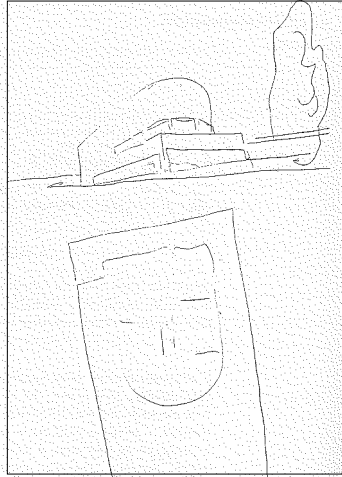
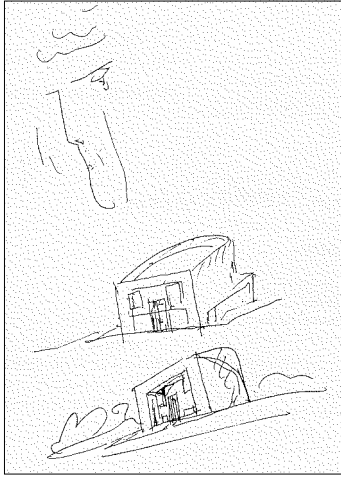
Construir casa própria tornou-se uma aventura.
É preciso paciência, coragem e entusiasmo.
Este projecto foi interrompido, por desistência do cliente.

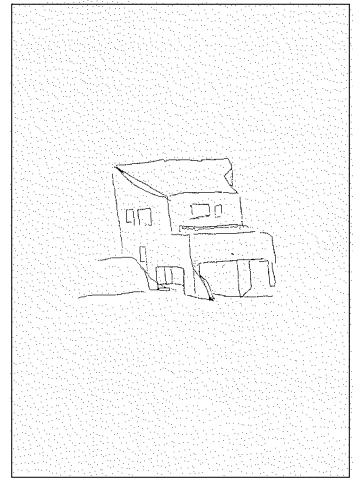
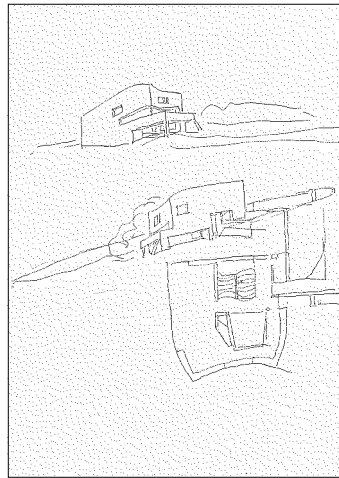
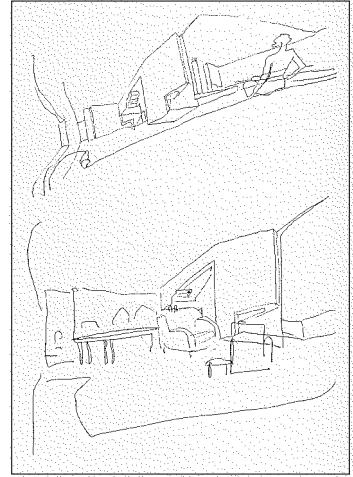
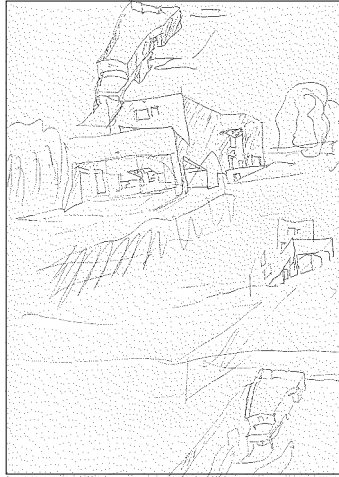
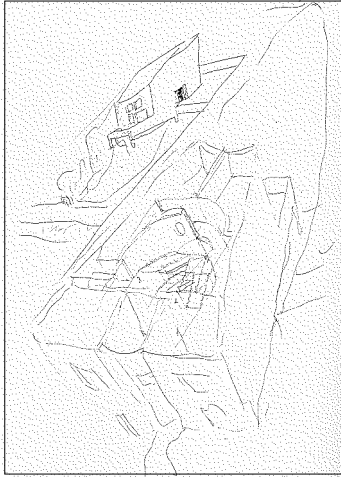
O projecto de uma casa surge de formas diferentes:
Subitamente, por vezes, às vezes lenta e penosamente.
Tudo depende da possibilidade e da capacidade de encontrar es-
tímulos - bengala difícil e definitiva do Arquitecto.
O projecto de uma casa é quase igual ao projecto de qualquer
outra: paredes, janelas, portas, telhado.
E contudo é único: ~~(Por isso se vai transformando)~~ ^{Transforma-se.}
Em certos momentos, ganha vida própria. ~~Transforma-se~~ ^{Faz-se} então, um
animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros.
Se é demasiadamente contido, deixa de respirar; e morre. Se as
suas transfigurações não são compreendidas, ~~se todas as de-~~
~~saças são feitas, se o essencial, torna-se num mon-~~
~~stro.~~ ^{Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa, tor-}
^{na-se} ~~Um monstro~~, ^{ou torna-se} ~~ridículo.~~
O projecto está para o Arquitecto como o personagem de um ro-
manço para o autor;
~~Ultrapassa-o constantemente.~~ E é preciso não o perder. ^{Por is-}
^{so o desenho o persegue.}
Mas o projecto é um personagem com muitos autores, e faz-se in-
teligente apenas quando assim é assumido, e é obsessivo e im-
pertinente em caso contrário. O desenho é o desejo de inteli-
gência.
~~Por tudo isto, a dolorosa abandono o desenho inquieto.~~

imp. 24
1982

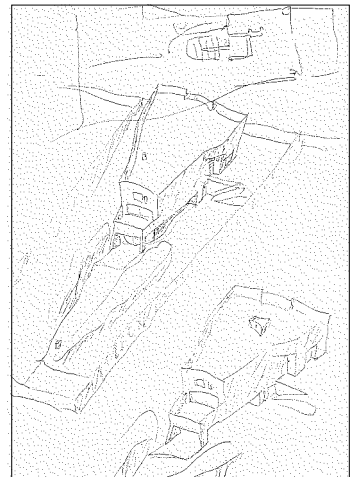
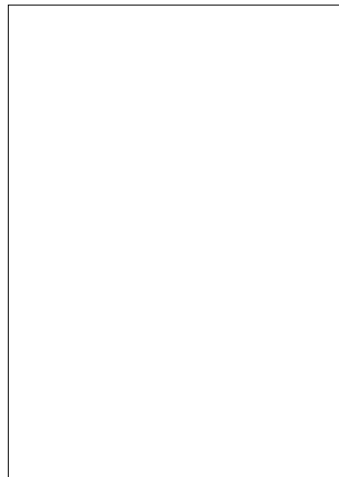
Porto Ferveriro 1982
A/Usro 882

[... .. El proyecto es para el arquitecto como el personaje de una novela para el autor: le sobrepasa constantemente. Y es preciso no perderlo. / Por eso el dibujo lo persigue. / Pero el proyecto es un personaje con muchos autores, y se hace inteligente sólo cuando así se asume, y obsesivo e impertinente en caso contrario. / El dibujo es el deseo de inteligencia.]





ÁLVARO SIZA: Casa del Dr. Fernando Machado (Oporto), 1981 (proyecto que no llegó a construirse); secuencia de bocetos que, junto con el escrito anterior, el autor publicó en la revista alemana *Daidalos* nº 5, monográfica sobre el tema «The First Sketch» (setiembre 1982).



su provisional espera como ese espacio de lo nunca acaecido, de lo posible, de la invención, en el cual la mirada, aun orientándose por la experiencia acumulada, ensaya una lectura crítica, una lectura que levante significados ocultos, esa figura que se barrunta en el envés de lo percibido. Escudriñar la sugerencia para alcanzar la figura es recorrer la corta distancia que separa la estructura de lo evidente de la estructura profunda. La serie abierta del sistema de sugerencias obliga a pensar la figura estructural como articulación posible de los conceptos de la acción.

Para traducir el conocimiento a la invención hay que llegar a la base profunda de las reglas. Efectuar este paso, esto significa inventar. Y es la búsqueda lo que le permite descubrir. [...] No confío en las recetas fáciles. Me interesa más el enigma. Y no tengo ningún interés en esconder mis dificultades, e incluso mi escasa habilidad.⁸⁸

La concepción entendida así, no se aleja de las cuestiones fundamentales de la arquitectura, sino que, precisamente, el dibujo adquiere su pleno sentido en un discurrir oblicuo, dando rodeos, y evitando siempre ir de frente a un análisis del tema como problema concreto. Este recorrido, aun pareciendo ilógico, es más efectivo que el de la comprobación empírica de soluciones; la aproximación por tanteos y variaciones nos lleva más rápidamente y con mayor claridad al meollo de la situación, pues el saber hacer, el dibujo sabio, discierne mejor entre posibilidades y sugerencias que acorralado en el corsé del método y la objetividad. «La mente del poeta y, en algún momento decisivo, la mente del científico funcionan según un procedimiento de asociaciones de imágenes que es el más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible. La fantasía es una especie de máquina electrónica que tiene en cuenta todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que le son más interesantes, agradables, divertidas.»⁸⁹

Desplazar el origen del proyecto del mundo objetivo hacia las esferas de la subjetividad supone la reconsideración positiva de categorías siempre equívocas y de contornos imprecisos, como son los términos «inspiración» y su opuesto «oficio», ya que ambos están unidos en su carácter común de actividades directamente ligadas a la práctica del artista.

Detenerse en los inicios supone acercarse a las ideas que

⁸⁸ AURELIO GALFETTI en: «Del conocimiento a la invención», *Quaderns* n° 155, COAC, Barcelona, 1982; p. 29.

⁸⁹ ITALO CALVINO: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1995 (2ª ed.); p. 106.

proporcionan la energía necesaria para la construcción, eternamente fruto del roce con la realidad.

Detenerse en los inicios supone intentar describir un territorio virtual, siempre entrevisto fugazmente, desde el cual las cosas se construyen.⁹⁰

El hecho de renunciar a las estructuras de la evidencia conlleva que el dibujo de concepción no sea un procedimiento, sino operaciones de entendimiento, operaciones abstractas, ensayos discursivos para inquirir a la imaginación, y al otro, un desvelamiento de la estructura profunda. Y ese hacer presente la figura nueva de una arquitectura futura, que se erige sobre las imágenes muertas del pasado, es el momento (no temporal) crucial del acto de dibujar. Expresar lo inefable, lo inexpresable, no es posible, pero tampoco hace falta, hay infinitas posibilidades por descubrir e interpretar. Inventar no es hacer cosas raras, sin sentido; bien al contrario lo suyo es hacer sentido, es encontrar la expresión simbólica de la tensión entre la utopía y el límite de lo posible. El dibujo hace sentido, abre caminos en la espesura del bosque, bosqueja.

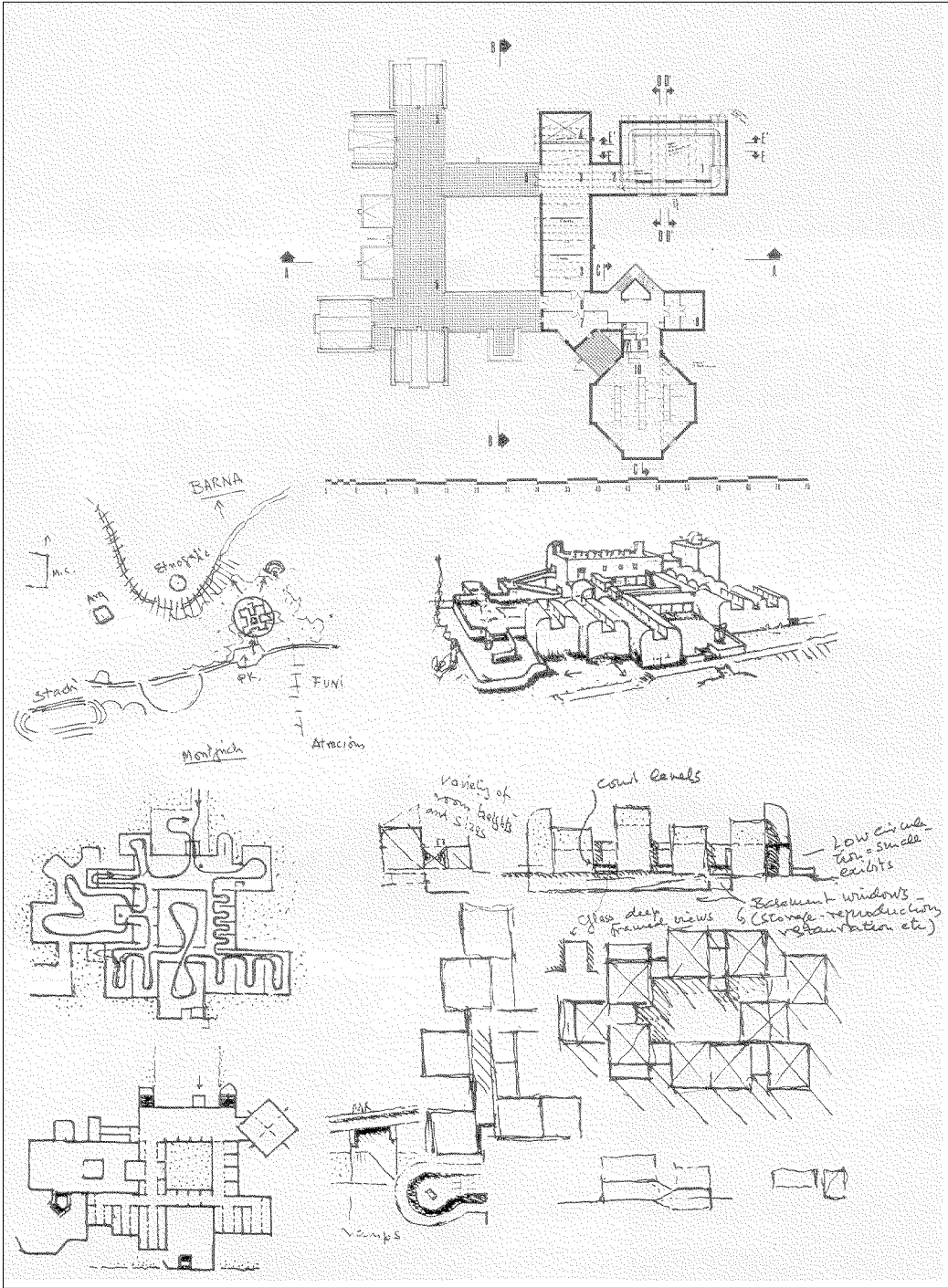
El dibujo de concepción no es un momento del *logos*, sino el *logos* mismo, la imbricación de dibujo y arquitectura. El logos-dibujo es el equivalente a la estructura inteligible de la realidad arquitectónica futura. Por tanto, con Wittgenstein podemos afirmar que los límites de mi dibujo son los límites de mi mundo arquitectónico.

La captación es una toma, una aprehensión, una toma de posesión; pertenece al orden de la energía cazadora, obrera, lenguajera; el primer contacto, la entrada de algo en el borde del campo, esa es la alteridad visual, un invisible de lo visible; y, sin embargo, sin limitarse simplemente al dorso de lo captado de cara al centro. Este tacto, frágil, rodeo, da el acontecimiento visual que se anticipa al esbozo mismo.

El esbozo es pensamiento retroactivo a partir de la forma o de la cosa visto un poco después con visión clara; el esbozo es (aunque se diga a destiempo) la cosa anunciándose, antes de estar constituida por su posición en el centro del campo y por la actividad sintética de la vista. Parece que haya que alcanzar con el esbozo un momento más radical en la constitución de lo percibido, un momento pre-subjetivo y pre-objetivo. En realidad, no hacemos más que deducir del objeto constituido algunos fragmentos que suponemos percibidos antes de que se dé como totalidad (abierta incluso), y lo proyectamos en el «pasado» de la actividad perceptora.⁹¹

⁹⁰ JOSEP LLUÍS MATEO: «L'origen del projecte», *Quaderns* n° 163, COAC, Barcelona, 1984; p. 4.

⁹¹ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 166.



JOSEP LLUÍS SERT: «Fundación Joan Miró», Barcelona, 1972-1975; planta y croquis diversos.

EXTRAÑAMIENTO Y JUICIO A LA LUZ DE LA INTENCIÓN

Así pues, el «*saber-para-sí*» del cual nos habla Aristóteles es precisamente esta aplicación perfecta que se desarrolla como «saber» en la intimidad de una situación dada. Aunque tan sólo sea un «saber» de lo actualmente dado en el que se realiza un saber ético no se trata del «saber» que se da en el orden de las intuiciones sensibles. Así pues, aunque es necesario que se preste oídos a lo que exige la situación, su percepción no es una percepción bruta y sin significado. Es una percepción ética donde la situación nos aparece como situación-de-nuestras-acciones y a la luz de aquello que es «justo». La conciencia que tenemos de la situación es una conciencia de un acto que se resuelve en la situación.⁹²

La modalidad de la significación está presente de continuo en el quehacer del arquitecto, pero adquiere un carácter muy distinto según la actitud del arquitecto frente al saber arquitectónico: «Hay dos modos de ser y sólo dos: el ser en sí, que es el de los objetos expuestos en el espacio, y el ser para sí, que es el de la consciencia».⁹³ Así, esta posición consciente frente a la arquitectura tiene en la propia formación una función primordial para la construcción del «*saber-para-sí*», esa especie de experiencia cimentada de significaciones, que es una forma absolutamente originaria de experiencia — y quizá todas las otras experiencias no constituyen más que formas derivadas de ella. Por eso el «*saber-para-sí*» implica una relación consigo mismo primordial y necesaria para la comprensión de todo tipo de situaciones, y sobre todo para acciones arquitectónicas futuras. Pues toda comprensión es una modificación intencional de ese saber cuando se trata no sólo de saber para mí, sino también para el otro. La comprensión del otro es una apreciación intersubjetiva, en el sentido de situarnos en el lugar donde debe actuar el otro, lo cual supone un compromiso para descubrir tanto lo que es significativo para nosotros como para los demás.

El proceso lo podemos definir como de-construcción, puesto que supone poner en crisis un texto establecido, para desde su puesta en crisis leerlo de nuevo. Por medio de ese proceso es posible mostrar los estratos, la esencia que ha dado lugar a ese discurso concreto, y con ello A. Aalto al

⁹² HANS-GEORG GADAMER: *El problema de la conciencia histórica*, Tecnos, Madrid, 1993; p. 92.

⁹³ MAURICE MERLEAU-PONTY: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994 (3ª ed.); p. 361.

cuestionarse sobre su arquitectura, diseccionándola, nos muestra aquel estrato más profundo, aquello que denomina «humanidad» y lo lleva con él, para levantar sobre él un nuevo discurso. Un discurso que se construye en el límite, en el espacio del límite, de la diferencia.

De-construir tiene, por encima de cualquier otra significación, un sentido positivo, de creación, no es en ningún caso la negación como sistema, una suerte de nihilismo, sino que en el proceso de puesta en crisis está implícita la propuesta de una alternativa.⁹⁴

La estructura de la comprensión de una situación arquitectónica mediante su interpretación hermenéutica, es algo así como poner en práctica nuestra *afinidad* esencial con la tradición, con todas aquellas representaciones aprehendidas como significativas. Se trata de la relación circular entre el todo y las partes, o lo que es lo mismo, entre lo que definimos anteriormente como recursos —el horizonte de cada arquitecto en el contexto de la arquitectura— y los temas —el contexto restringido de cada situación—, y más concretamente entre la intención y los motivos.

De esta manera, la significación anticipada por una intención se comprende por los motivos que articulan los temas, pero es a la luz de la intención como los motivos asumen su función clarificadora. Así pues, el horizonte de nuestros recursos determina nuestras anticipaciones y guía nuestra comprensión. La tarea del arquitecto es la de mediar entre las condiciones de la situación y su propia intención, esa que subyace a toda interpretación hermenéutica, con el fin de alcanzar un acuerdo.

Contrariamente, todo sistema de pensamiento, toda construcción ideológica, está necesitada de crítica constante y consciente; y el proceso de revisión únicamente puede darse sobre el presupuesto de que existe un canon más elevado y más universal con el que medir el sistema existente.

La historia proporciona tanto las ideas que tienen necesidad de crítica como el material con el que se forja dicha crítica. Una arquitectura que en todo momento sea consciente de su propia historia pero, al mismo tiempo, adopte una postura crítica constante ante las seducciones de la historia: esto es a lo que hoy día deberíamos dirigir nuestras miras.⁹⁵

Toda interpretación de una situación arquitectónica debe comenzar por una reflexión del arquitecto sobre las ideas preconcebidas, propias de su ámbito hermenéutico, y cada una de ellas debe ser considerada y legitimada, es decir, ha de preguntarse por su origen y su valor. Para lo cual no sirve la aplicación de un método; más bien al contrario, lo que exige es una

⁹⁴ F. J. BIURRUN, M. CLOSA y A. LINARES: *El Sanatorio de Paimio, 1929-1933*. Alvar Aalto. *La arquitectura entre la naturaleza y la máquina*, UPC, Barcelona, 1991; p. 77.

⁹⁵ ALAN COLQUHOUN: *Modernidad y tradición clásica*, Júcar, Madrid, 1991; p. 40.

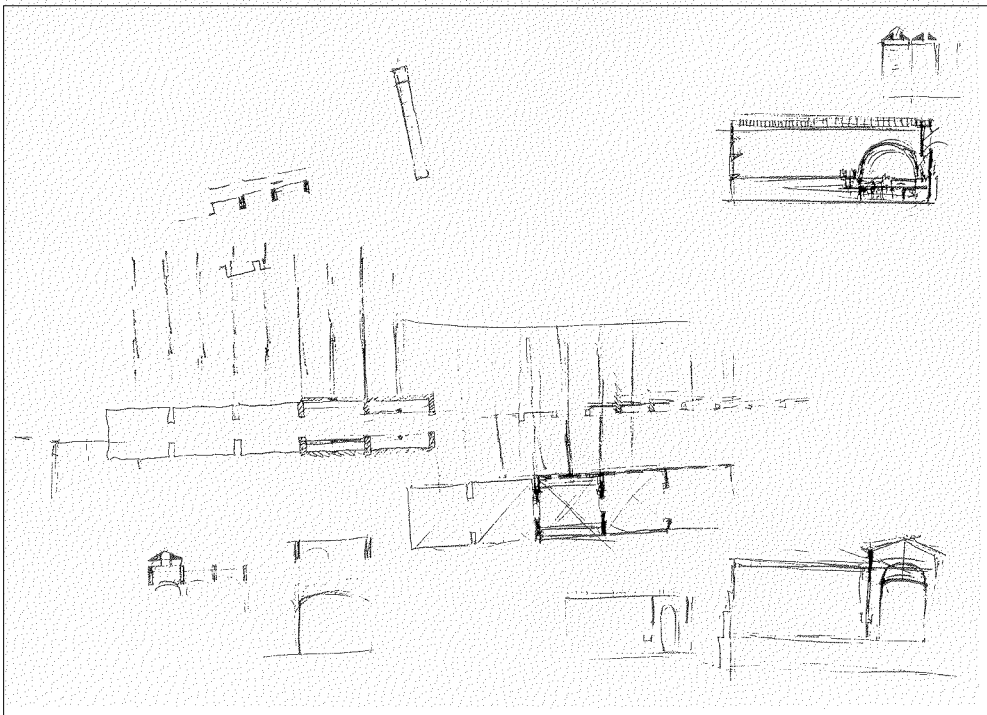
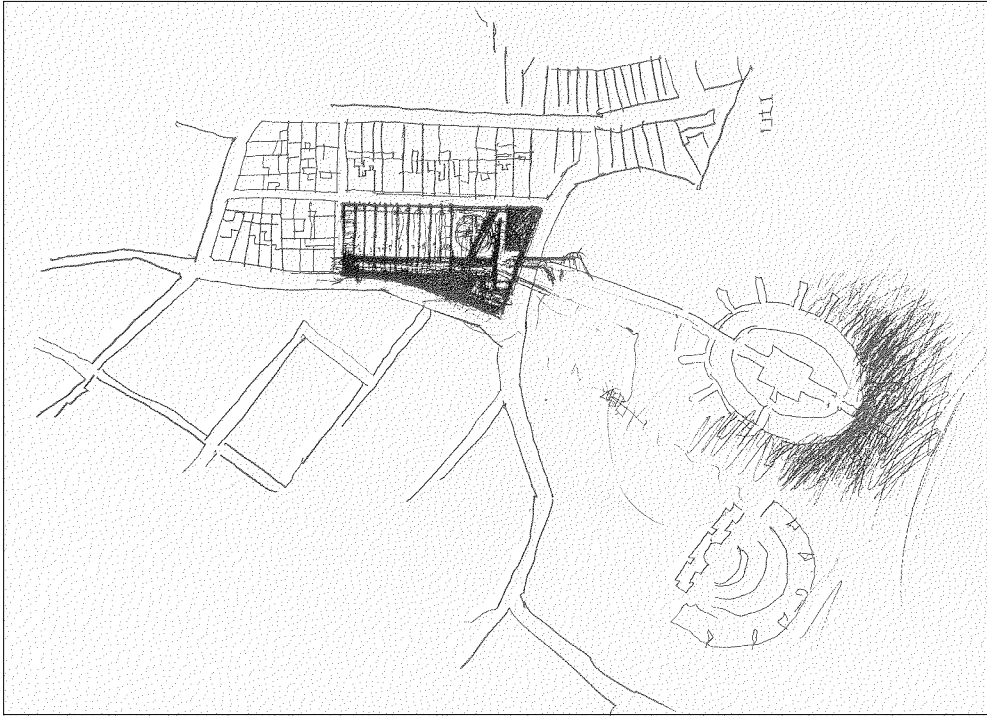
radicalización del comprender desde uno mismo. Pues la inercia del actuar en general, y del dibujar en particular, hace que elijamos entre los diferentes sentidos posibles, esos que nosotros consideramos a primera vista como posibles, y rechazamos aquellos otros que nos parecen absurdos inicialmente. Al calificar de no significativo, o de no posible, todo aquello que rehusamos integrar en nuestro sistema de anticipaciones de forma automática, perdemos eso que *vemos de menos* de la percepción objetivante, metódica.

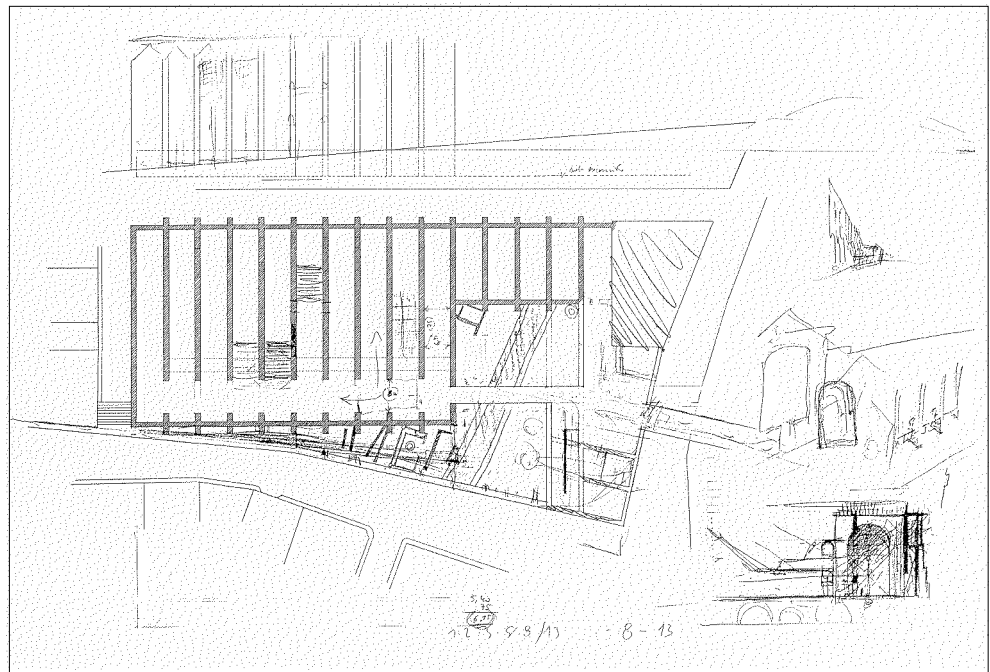
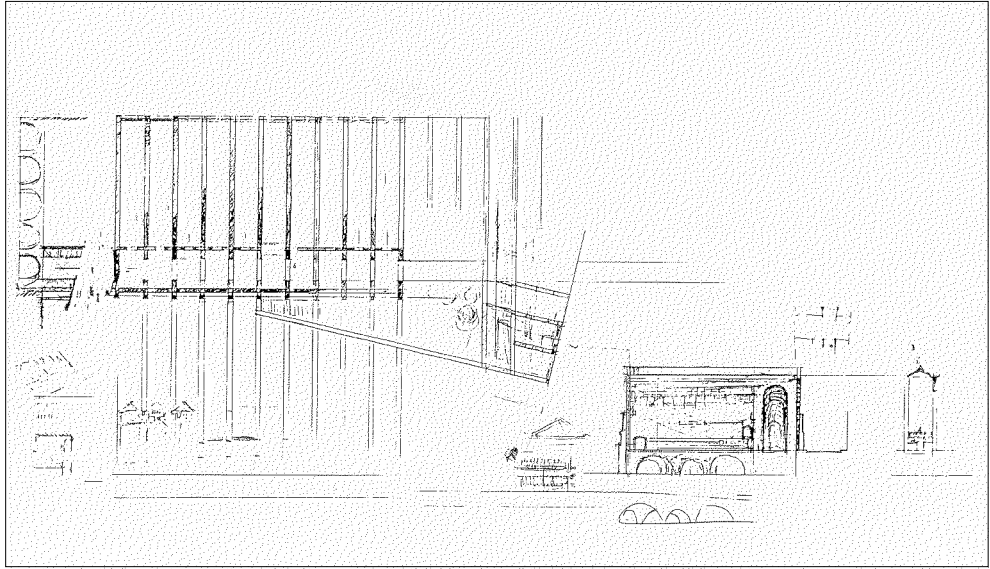
Por contra, es necesario esperar siempre que cada situación o acontecimiento arquitectónico nos enseñe algo, ser receptivos tanto a lo esperado como a lo extraño —de aquello que se nos hace presente en imágenes mentales o gráficas—, sobre todo a esto último, para lo cual hay que evitar toda neutralidad objetivista en el expresar y en el percibir. Y es con esta actitud cuando surge, en dicha situación, la posibilidad de apreciar la diferencia y la manifestación de su propia realidad, frente a las ideas preconcebidas que aparecen en principio, esos pretendidos *datos inmediatos*, que se oponen a la estructura de la anticipación significativa y originaria.

Ahora bien, lo que manifiesta tanto la reflexión del pintor como la del filósofo, lo que esconde la del propio cuerpo, es que la negación se encuentra en el corazón del ver en tanto que distanciamiento. No hay nada que ver si no hay alejamiento, separación del vidente y de lo visible, no hay nada que pensar si ya sé lo que hay que pensar, nada que pintar si no me retiro del juego que establece el mundo consigo mismo sobre mi cuerpo, y esta escisión es exactamente lo que, al constituir el objeto y el sujeto, los dota de una faz oculta, de un «fondo», que se ha deslizado bajo su figura, y así los instituye como signos, con su poder de manifestación y de re-
tramiento, con su densidad. Cuando la reflexión descubre esta fuerza disyuntiva, alude o cree aludir a sí misma, y en tal caso nada parece más lícito que seguir la inspiración del análisis intencional.⁹⁶

El arquitecto, tan pronto como descubre algunos indicios relevantes, esboza un proyecto. Pero entonces ocurre, al dibujar, que los trazos se cargan de tendencias significativas, más válidas todavía —en lo que concierne a nuestras anticipaciones sobre el contenido de una situación arquitectónica— que las interpretaciones que determinan la precomprensión que hemos construido al aprehender los hechos mismos e integrarlos en nuestro sistema particular de opiniones y expectativas. Pues aprehender algo significativo no implica aprobarlo, de momento está sobreentendido, sólo indica que yo tomo conocimiento de los hechos mismos sin que esto comprometa mis propias opiniones, o sea, mis intenciones arquitectónicas.

⁹⁶ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, op. cit.; pp. 48-49.





RAFAEL MONEO: Museo Nacional de Arte Romano (Mérida), 1980-1985; bocetos y croquis.

Empecé a sentir que la evolución del dibujo se correspondía con otra evolución. Cada marca o corrección que hacía en el papel era como algo que le había sido legado antes de nacer. El dibujo estaba arrastrando el tiempo. Y sus trazos, como cromosomas, eran hereditarios.⁹⁷

Comprender la situación arquitectónica exige algo más que elaborar un primer proyecto que se corregirá después, en la medida en que poco a poco se vayan descifrando los datos y condiciones. Exige que la revisión de ese primer boceto constituya la base de un nuevo significado, de tal manera que la estructuración previa de dicha expresión gráfica simbólica sea el asiento de la comprensión posterior. Pues ese sentido global anticipado por la intención arquitectónica debe ser confirmado o rectificado por los motivos, o razones de la situación, para poder formar la unidad efectiva del significado anticipado. Y es esta coherencia del significado inicial y final lo que se convierte en criterio de la comprensión. Aunque la articulación completa, y su plena argumentación, concierne a la fase de desarrollo del proyecto, la explicación o interpretación para uno mismo es necesaria desde el primer momento y en las consecutivas operaciones gráficas reflexivas, las cuales exigen de la crítica y del extrañamiento constante para alcanzar dicha coherencia de significado.

Si bien se puede distinguir dos modalidades conexas presentes en la figuración; la una agrega la red neuro-muscular que, del ojo a la mano, instrumenta la figuración sin la densidad de un lejano intocable; la otra se encuentra y se reconoce en la figura tenue, palpada y contemplada en el espacio heterogéneo que soporta el juego del parecido y la sustitución. Se presenta aquí la concurrencia de varios regímenes en el uso de imágenes concretas o en las anticipaciones imaginarias, que interesa a cualquier investigación sobre las funciones heurísticas de la figuración.⁹⁸

La interpretación, en general, está siempre condicionada por la arbitrariedad de las presunciones que afloran inicialmente y por los límites que interponen los hábitos inconscientes del pensamiento; por ello la mirada interpretativa debe estar dirigida a la arquitectura misma, y de tal manera que la aprehendamos de forma intencionada, esto es, que la percepción sea un juicio de valor subjetivo. La concepción arquitectónica es una oscilación constante entre expresión y percepción, entre la manifestación gráfica de las

⁹⁷ JOHN BERGER: «Ruta de la memoria. El dibujo de una joven con la mano en la barbilla», *El País*, 28/10/1995.

⁹⁸ JACQUES GUILLERME: «Les charmes de l'inclassable», *Images et imaginaires d'architecture...*, Catálogo, Centre Georges Pompidou, París, 1985; p. 72.

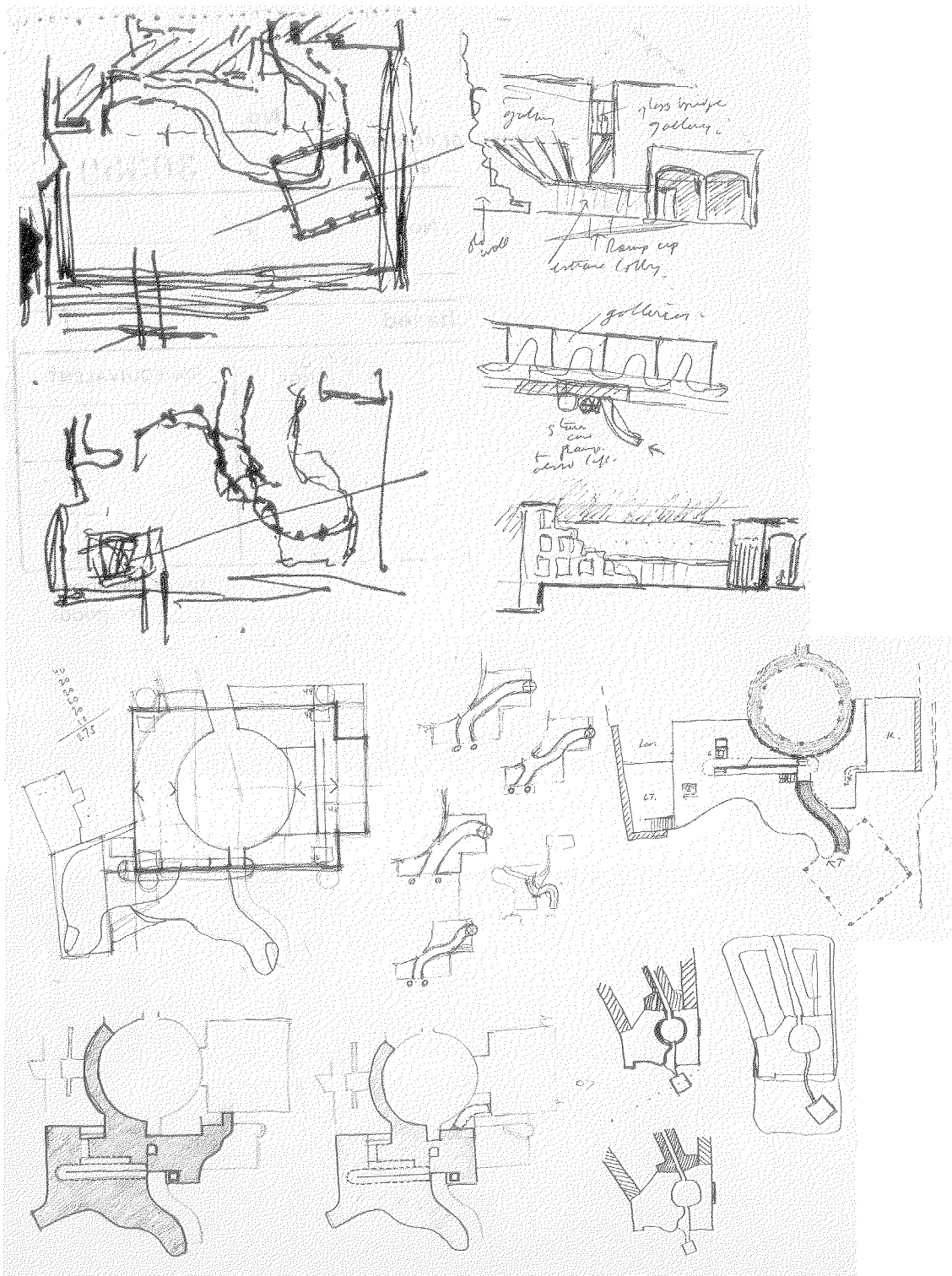
diversas perspectivas interpretativas y su comprensión, en un proceder continuo para desvelar un proyecto nuevo, a la luz de la propia intención. Por eso, toda acción gráfica dirigida a la comprensión debe ser caracterizada como un conjunto de relaciones circulares entre la intención y los motivos. De tal manera que el sentido de una anticipación se esté actualizando siempre, y a la vez, poniendo en entredicho, hasta alcanzar un significado coherente.

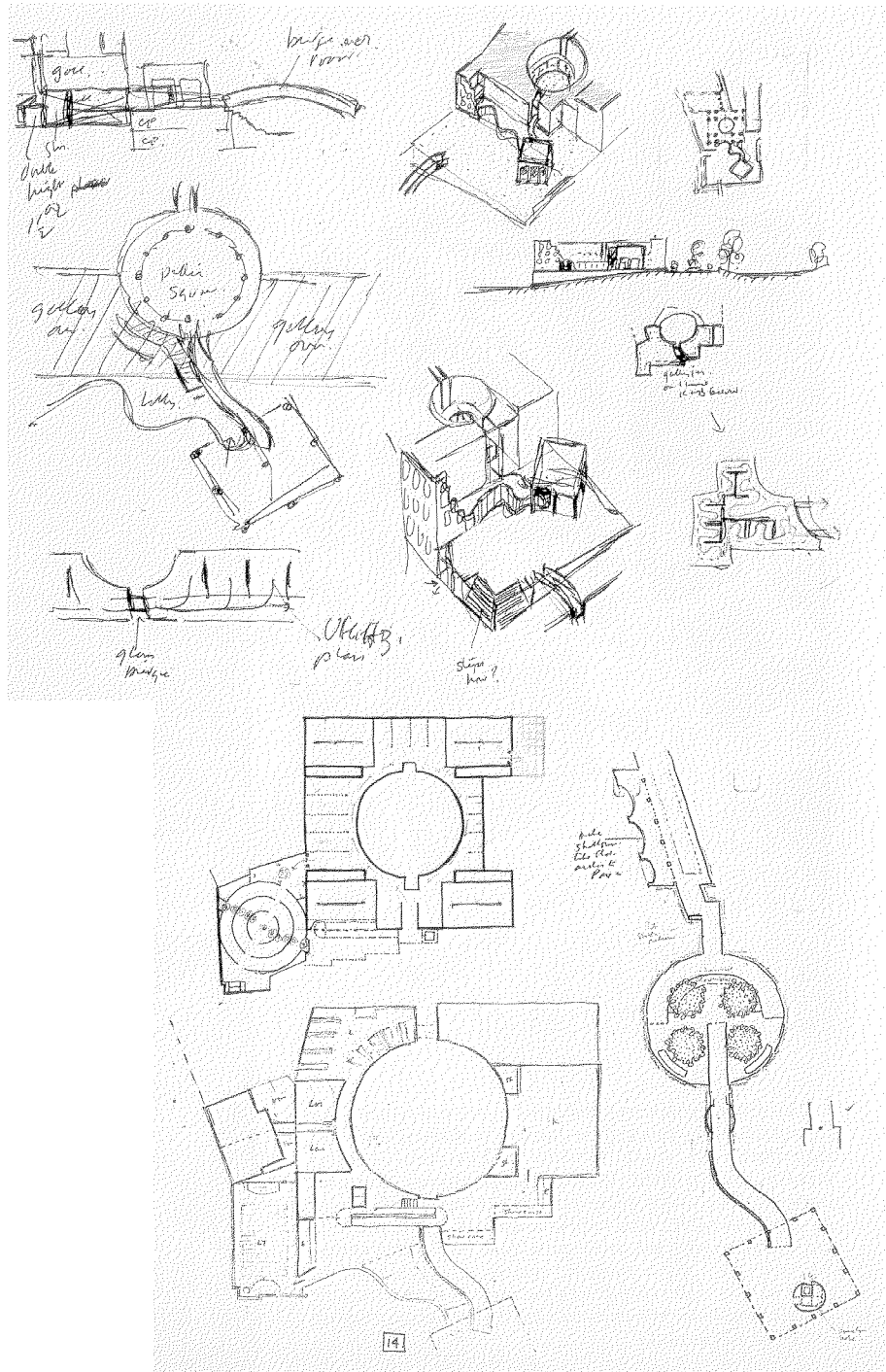
Existe, sin embargo, el riesgo de caer bajo la sugestión de la propia anticipación o de la potencia de su expresión gráfica simbólica. Por ello precisamente se debe fundar la tarea crítica sobre la tensión que subsiste entre la familiaridad y el carácter extraño del mensaje que nos transmiten tanto los trazos como la situación. El sentido y la estructura de la figura nueva sólo pueden ser clarificados por la interrogación, por el juego de preguntas y respuestas en el que ponemos en cuestión los prejuicios, sean del tipo que sean, pues no es más fiable el calificativo de familiar o convencional que el de extraño, todos manifiestan y ocultan algo, razón por la cual tampoco podemos dejar de considerarlos.

Denunciar algo como prejuicio es suspenderle en su presunta validez; en efecto, un prejuicio no puede actuar sobre nosotros como prejuzgado en el sentido propio del término más que en tanto que nosotros seamos suficientemente conscientes. Pero caer en la cuenta de un prejuicio es algo que no puede lograrse mientras esté actuando: es preciso que en alguna medida sea provocado. Ahora bien, esta provocación de nuestros prejuicios es precisamente el fruto del encuentro renovado con una tradición que estuvo quizá ella misma en su origen. Y, en efecto, esto que reclama nuestros esfuerzos de comprensión es esto que se manifiesta en principio y por él mismo en su carácter de diferente. Esto nos trae de nuevo a una constatación que ya hemos hecho más arriba, a saber, que toda comprensión comienza por el hecho de que algo nos *interpele*.⁹⁹

El campo de imágenes virtuales y potenciales que se hacen presentes en la figuración arquitectónica no es precisamente fruto de un juego de adivinanzas, sino de ejercicio crítico, en el que hay que poner en tela de juicio el origen y el valor de su significación. Para ello es necesario saltar por encima de las formas convencionales y alcanzar a ver, y expresar, tales imágenes por el otro lado del contenido patente y transparente, es necesario algo así como un distanciamiento, un salirnos fuera del círculo convencional y reconquistar puntos de vista olvidados.

⁹⁹ HANS-GEORG GADAMER: *El problema de la conciencia histórica*, op. cit.; pp. 107-108.





JAMES STIRLING y MICHAEL WILFORD: Museo en Düsseldorf (Alemania), 1975; bocetos y croquis.

«El auténtico inicio es siempre, como salto, un salto previo en el que todo lo venidero ya ha sido dejado atrás en el salto, aunque sea como algo velado.»¹⁰⁰ La transgresión del punto de vista no es más que el trazo que hace posible el pensar, el pensar arquitectura y a la vez el punto de vista. Ese salir fuera de la comodidad agobiante de lo sabido a tomar el aire fresco de lo desconocido, es lo que entendemos como extrañamiento. Que no es un desvarío, sino una necesidad vital para no ahogarnos en el conservador entorno en el que todo está previsto. Y no es un desvarío porque no es una huida sin rumbo, sino una consciente búsqueda de nuevos horizontes para nuestro saber, mediante el poder del dibujo para la interpelación, en la cual la guía y orientación no es otra que la intención arquitectónica.

Desde entonces, nos hemos convertido en unos extranjeros vocacionales, y hemos intentado construir todo un arsenal teórico y táctico a partir de la alienación, la desnaturalización, el distanciamiento... La propuesta es que una condición de extranjería, de exterioridad con respecto al orden local, nos obliga a desarrollar una extraordinaria conciencia que no responde a la sensibilidad y a las convenciones locales. Una condición de extranjería produce un tipo de descodificación automática de las percepciones y los conceptos que nosotros consideramos como una fuente potencial de interacción innovadora con un entorno dado. Esto nos lleva a proponer la exterioridad, el desplazamiento, la des-territorialización... como modos operativos, desafiando a la acumulación de experiencia, y a la manipulación retórica de los códigos ya establecidos, como la base de nuestros movimientos y de la producción de conocimiento.¹⁰¹

El extrañamiento es el esfuerzo por desentrañar los prejuicios, lo cual sólo es posible al incluir al otro, pues en la interrogación crítica necesito un interlocutor que complete la estructura de mi campo perceptivo. «Lo extraño en sí primero (el primer no yo) es el otro yo. Y esto posibilita constitutivamente un ámbito infinito de lo extraño, una naturaleza objetiva y un mundo objetivo en general al que pertenecen los otros y yo mismo.»¹⁰² El otro es el que denuncia mis prejuicios, el que aporta su punto de vista, distinto al mío, y me muestra otras perspectivas sobre el mismo objeto de la intención.

Estas apreciaciones del otro unas veces avalan mi anticipación y otras demuestran su falsedad; en ambos casos, esta aportación es esencial para legitimar anticipaciones, que a pesar de ser significativas no siempre son posibilidades reales, sino en ocasiones absurdas.

¹⁰⁰ MARTIN HEIDEGGER: *Caminos de bosque*, op. cit.; p. 66.

¹⁰¹ FOREIGN OFFICE ARCHITECTS: «Explorando la extranjería [una conversación con Farshid Moussavi y Alejandro Zaera Polo]», *El Croquis* n° 76, Madrid, 1995; p. 24.

¹⁰² EDMUND HUSSERL: *Meditaciones cartesianas*, Tecnos, Madrid, 1986; p. 142.

Pero la incorporación de un *tú* dialogando con un *yo* no implica, como ya se dijo, la afirmación de un sujeto solitario, cerrado al mundo exterior; nada de eso, supone incluir también un *él*, mejor un *ellos*, pues el *tú*, en la concepción arquitectónica, es el garante de la intersubjetividad en el acto restringido del bosquejar. No es aún tiempo de argumentar el proyecto, sino de velar por que las operaciones gráficas y perceptivas discurran por ámbitos de posibilidad y responsabilidad. «Comprendemos que lo posible no es aquí una categoría abstracta que designa algo que no existe: el mundo posible expresado perfectamente, pero no existe (actualmente) fuera de lo que lo expresa.»¹⁰³

Para expresar el mundo posible hay que tener *logos* y estar en el *logos*, tener la capacidad de dialogar y a la vez estar en el diálogo arquitectónico, responder de nuestras convicciones y expectativas, fundarlas y explicarlas de forma responsable, esto es, a la luz de la norma intersubjetiva.

Hemos descrito la forma artística como una peculiar utilización del código; como un signo o mensaje que, como los demás, depende de una estructura «sintáctica» y existe sólo en función de lo que significa, pero que, a diferencia de los signos de cada día, mantiene una relación distinta con su «estructura» y con su «denotatum»: con aquello de que se sirve y aquello a que se refiere. Distinta, decíamos, pues el signo artístico, no se limita, 1º a *aplicar* las leyes de esta estructura sino que la fuerza y renueva, ni, 2º a *señalar* o remitir al concepto u objeto significado sino que, propiamente, y en sí mismo, lo *significa*.¹⁰⁴

¹⁰³ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 306.

¹⁰⁴ XAVIER RUBERT DE VENTÓS: *Teoría de la sensibilidad*, op. cit.; pp. 408-409.

[. . .]

Sin embargo, a Frank no le gustan mucho las imágenes que el ordenador proporciona. ¿Es ésta la razón por la que brillan por su ausencia los más clásicos productos de ordenador, como son las visualizaciones y las animaciones?

Exacto; la idea que teníamos era la de crear un proceso para controlar las geometrías y las dimensiones y también para realizar los documentos propios del proyecto, que no tiene nada que ver con el concepto de usar ordenadores para representaciones. Por eso, no usamos el ordenador para estas cosas. El primer proyecto que hicimos en el ordenador fue el de la escultura del Pez en la Villa Olímpica. Lo utilizamos para facilitar lo que se suponía un tiempo extremadamente corto de construcción y un presupuesto muy apretado. No tenía nada que ver con su presentación al cliente. Tampoco tenía que ver con el proceso de diseño, ya que el diseño estaba terminado. A diferencia de otros arquitectos que utilizan programas de representación y de animación para transmitir ideas a los clientes, nosotros comenzamos pasada esa etapa, así que las únicas aplicaciones que nos interesaban eran aquellas que ayudaran a fabricantes y a contratistas a producir el trabajo más barato y más eficiente. Era un puro ejercicio de cómo ejecutar el diseño que ya estaba hecho, y eso nos condujo a un planteamiento singular para lo que en realidad no era un proyecto de edificio. Descubrimos que los fabricantes podían utilizar de una manera mucho más eficiente la información que nosotros les suministrábamos, que cualquier otra forma de documentación tradicional.

Desde ese momento, comenzamos a estar más interesados en avanzar en el proceso de diseño, en hacer que los diseños se ajustaran lo más posible a formas que se pudiesen construir. Esto fue importantísimo, ya que Frank empezó a darse cuenta de la posibilidad de generar formas en el ordenador. Muchas de las formas que desarrolla en la actualidad son sólo posibles gracias al ordenador. El Museo de Bilbao es el ejemplo perfecto. Antes de desarrollar las aplicaciones del ordenador en el estudio, estas formas hubieran sido consideradas algo de lo que habría que huir. Hubiera sido un boceto en un papel, pero hubiéramos sido incapaces de construirlo. Bilbao se podía haber dibujado con un lápiz y una regla, pero habríamos tardado décadas.

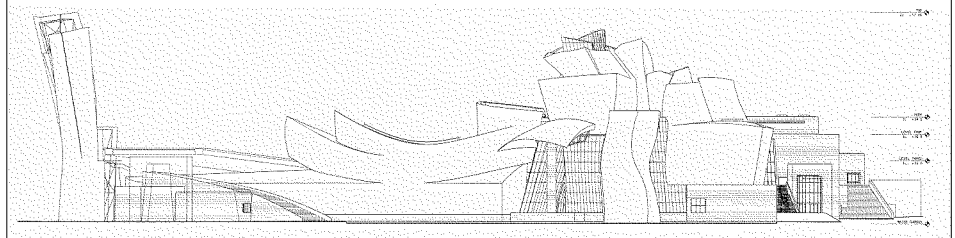
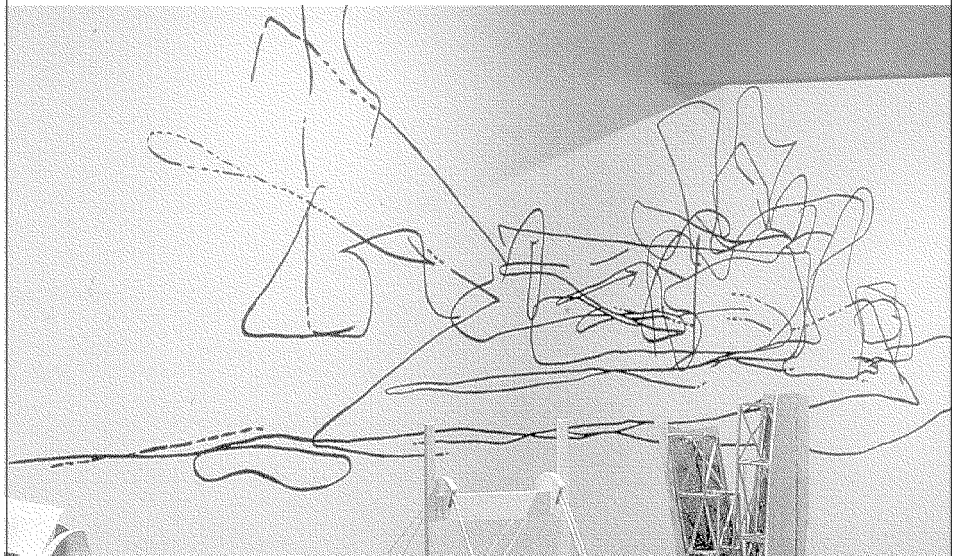
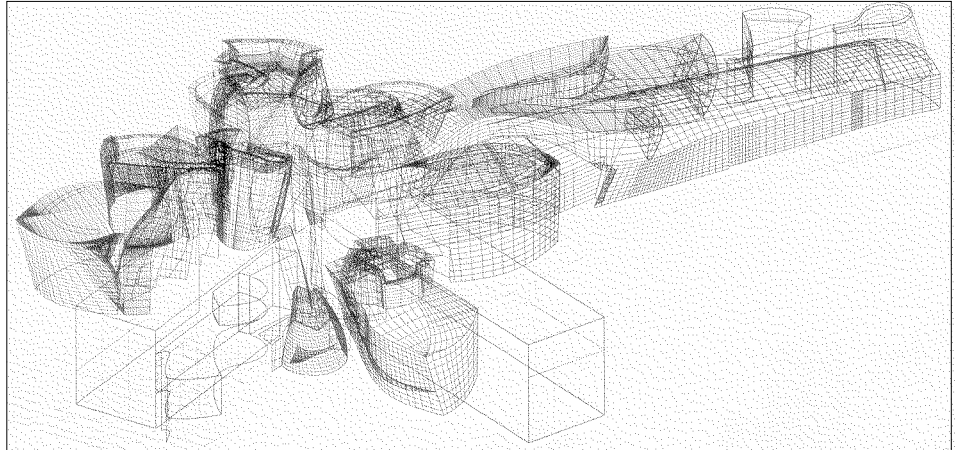
[. . .]

¿Cuál crees que es la ventaja de utilizar el ordenador como herramienta de diseño frente a los métodos convencionales de documentación?

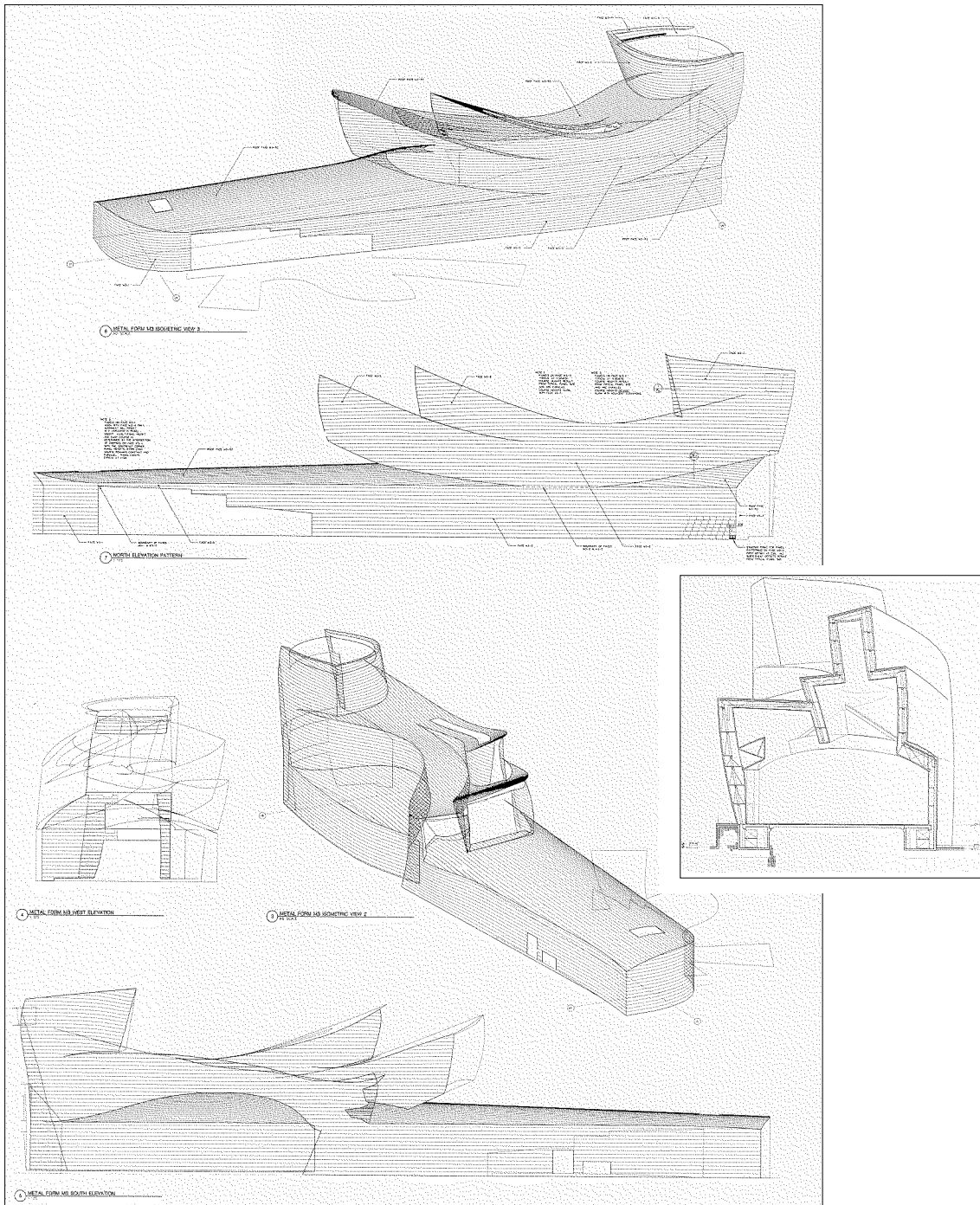
La diferencia está en que siempre estás trabajando en tres dimensiones. Creo que habrá un completo cambio cultural que tendrá lugar con los niños que están creciendo educados en los ordenadores. Los dibujos en dos dimensiones son en realidad mucho más abstractos que si lo hiciéramos todo en un espacio tridimensional. Pero las especificaciones en la industria de la construcción son en 2-D, fruto del hábito. Cuando la mano de obra a todos los niveles tenga mayor conocimiento sobre los ordenadores, la necesidad de pasar por el paso intermedio de los dibujos en dos dimensiones se podrá eliminar, al mismo tiempo que un montón de gasto inútil, un montón de errores, un montón de operaciones repetidas. Sorprende ver lo rápido que los fabricantes y los contratistas están recogiendo esta idea, especialmente en Europa: muchos de los productores de acero están empezando a trabajar en tres dimensiones; lo mismo ocurre en la industria de la piedra.

[. . .]

ALEJANDRO ZAERA: «Tecnología informática en Frank O. Gehry & Associates»,
El Croquis n° 74/75; Madrid, 1995.



FRANK O. GEHRY: Museo Guggenheim, Bilbao (1991); volumetría, boceto y alzado norte.



FRANK O. GEHRY: Museo Guggenheim, Bilbao (1991); pautas de revestimiento y sección transversal del Pabellón de Exposiciones Temporales.

DONACIÓN DE SENTIDO

La ley de las dos series simultáneas es que nunca son iguales. Una representa el *significante*, la otra el *significado*. Pero, a causa de nuestra terminología, estos dos términos toman una acepción particular. Llamamos «significante» a cualquier signo en tanto que presenta en sí mismo un aspecto cualquiera del sentido; «significado», al contrario, es lo que sirve de correlato a este aspecto del sentido, es decir, lo que se define en dualidad relativa con este aspecto. Lo que es significado, nunca es el sentido mismo. Lo que es significado, en una acepción restringida, es el concepto; y en una acepción amplia, es todo lo que puede ser definido por la distinción que tal o cual aspecto del sentido mantiene con él. De este modo, el significante es primeramente el acontecimiento como atributo lógico ideal de un estado de cosas, y el significado es el estado de cosas con sus cualidades y relaciones reales. Luego, el significante es la proposición en su conjunto en tanto que entraña dimensiones de designación, manifestación y significación en sentido estricto; y el significado es el término independiente que corresponde a estas dimensiones, es decir, el concepto, pero también la cosa designada o el sujeto manifestado. Finalmente, el significante es la única dimensión de expresión que posee efectivamente el privilegio de no ser relativa a un término independiente, puesto que el sentido como expresado no existe fuera de la expresión; y entonces, el significado es así la designación, la manifestación o incluso la significación en sentido estricto, es decir, la proposición en tanto que el sentido o lo expresado se distingue de ella.¹⁰⁵

Deleuze, Lacan, Lévi-Strauss y otros muchos autores proponen una estructura, para la articulación del sentido en cualquier proposición, mediante un conjunto de series heterogéneas, vinculadas entre sí al menos de dos en dos. Una serie es un sistema de signos cuya distribución y relaciones le dan carácter; o, dicho de otra manera: esos signos, organizados de forma distinta, darían lugar a otra serie, y por tanto el sentido de la serie se determina, más que por los elementos, por las relaciones entre ellos. La estructura de una propuesta en general puede estar constituida por múltiples series, pero lo importante es que construyamos a la vez parejas de tales series que se relacionen entre sí. En la generación simultánea de estos pares de series, una de ellas siempre se determina como la significada y la otra como la significante, aunque tal jerarquía es inestable, pudiendo ser que en un

¹⁰⁵ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 58.

determinado momento se permute un carácter por otro, si modificamos el punto de vista, esto es, si se cambia el tipo de consideración hecha en un principio.

En la proposición gráfica arquitectónica podríamos hablar, asimismo, de diversas series emparejadas y entrecruzadas que constituyen la estructura significativa de la expresión del sentido. Así, en una situación concreta, la serie significativa para cualquier arquitecto será la de sus propios recursos arquitectónicos, o ese contexto de imágenes significadas que forman el horizonte de su saber para sí, y la serie significada correspondiente es aquella que concierne a los aspectos relevantes del estado de cosas de dicha situación con la que se constituyen los temas de la misma. Y, aún de forma más concisa, en el proceso conceptivo la serie significada es siempre la de las intenciones del arquitecto, y correlativamente la serie significativa será la expresión gráfica simbólica, esos trazos que apuntan algún aspecto del sentido. Teniendo en cuenta que el sentido no es nunca lo significado, y tampoco lo significativo, es un atributo propio de la propuesta, gráfica en nuestro caso: lo expresado mediante la modalidad de la expresión.

En general, en el desarrollo del proyecto, la serie significada comprende tanto las intenciones arquitectónicas originarias como las restricciones que imponen los motivos como consecuencia de los estados de cosas inherentes a la situación dada, y también la manifestación de identidad del propio arquitecto. La estructura significativa será, en este caso, la configuración arquitectónica desvelada, o la propuesta articulada, que contiene ya las otras tres dimensiones: representación, expresión e interpretación, además del sentido como término independiente, el cual se distingue de la expresión en cuanto que es lo expresado y no la propia expresión.

Siguiendo la misma lógica generativa, en un estadio más avanzado, lo significativo será el proyecto como expresión del sentido y su correlato significado contendrá el concepto intencional, la expresión, interpretación y representación de la obra arquitectónica, así como la manifestación de la subjetividad del arquitecto. La relación de inmanencia del significativo al significado es equiparable a la relación de transcendencia del proyecto a la obra, pues la experiencia arquitectónica del proyecto es la que configura la obra. «Pero esta experiencia poética, la de la connaturalidad del discurso y de su objeto, en lugar de desmentir la experiencia común de su diferencia, obtiene entonces su contrapunto y su espejo: resulta insólito que lo sensible se instale dentro del significativo y que el discurso se vuelva símbolo [...].»¹⁰⁶

¹⁰⁶ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, op. cit.; p. 91.

[...] Por tanto, si al mapa le falta *objetividad*, al dibujo del arquitecto le falta todavía más, teniendo en cuenta que no se contrasta con ningún dato físico preexistente sino con el objeto anticipado por el mismo. A no ser que en razón de ese objeto se pueda decir lo contrario, que el dibujo del arquitecto es en todo momento de una objetividad total, el objeto sería, en el límite, antes *re-presentación* del dibujo que el dibujo representación del objeto.¹⁰⁷

El método serial es circular en cualquier acción arquitectónica; el par de series simultáneas se va produciendo de tal manera que aquella que en un principio es significada pasa a ser significante en la siguiente pareja, y así hasta que la última serie significada se transforma en la significante primera —claro está que modificada y renovada—, cerrando de esta manera el círculo. (*Círculo*, que es la proyección plana de una hélice cilíndrica, cuyo paso se produce a distinta altura.)

Como ejemplo, podemos organizar a grandes rasgos el esquema de dicho círculo de la forma siguiente: se parte, siempre, de la serie del mundo objetivado de las acciones arquitectónicas significantes en su conjunto, del cual cada arquitecto construye su propio mundo significado de recursos arquitectónicos, o intenciones subjetivas; en cada situación arquitectónica esos recursos o intenciones pasan a ser significantes, determinan temas relevantes o significan los motivos concretos relativos a tal situación; los motivos significantes a su vez restringen las intenciones originarias significándolas; las intenciones significantes orientan la expresión gráfica simbólica significando los trazos; los trazos y figuras constituyen la estructura gráfica significante que dota de significado al proyecto; el proyecto significante alumbrando la obra significada; y para finalizar, la acción arquitectónica significante en su conjunto pasa a transformar el contexto subjetivo de recursos significados por el propio arquitecto, y también en general el mundo de experiencias objetivadas de la arquitectura, ese contexto formador de los recursos para todo arquitecto, cuando individualmente dota a dichas acciones de significado.

Volvamos a la paradoja de Lévi-Strauss: dadas dos series, significante y significada, hay un exceso natural de la serie significante y un defecto natural de la serie significada. Hay necesariamente «un *significante flotante*, que es la servidumbre de todo pensamiento finito, pero también la prenda de todo arte, toda poesía, toda invención mítica y estética»; y añadimos: de toda revolución. Y además hay, del otro lado, una especie de *significado flotado*, dado por el significante «sin ser por ello

¹⁰⁷ PHILIPPE BOUDON: «L'Échelle du schème», en el Catálogo: *Images et imaginaires d'architecture...*, op. cit.; p. 51.

conocido», sin ser por ello asignado ni realizado. Lévi-Strauss propone interpretar así las palabras chisme o trasto, algo, *aliquid*, pero también el célebre maná (o incluso ello). Un valor «en sí mismo vacío de sentido y por ello susceptible de recibir cualquier sentido, cuya única función es colmar la distancia entre el significante y el significado», «un valor simbólico cero, es decir, un Signo que indica la necesidad de un contenido simbólico suplementario al que ya carga el significado, pero que puede ser un valor cualquiera a condición de que forme parte todavía de la reserva disponible...».¹⁰⁸

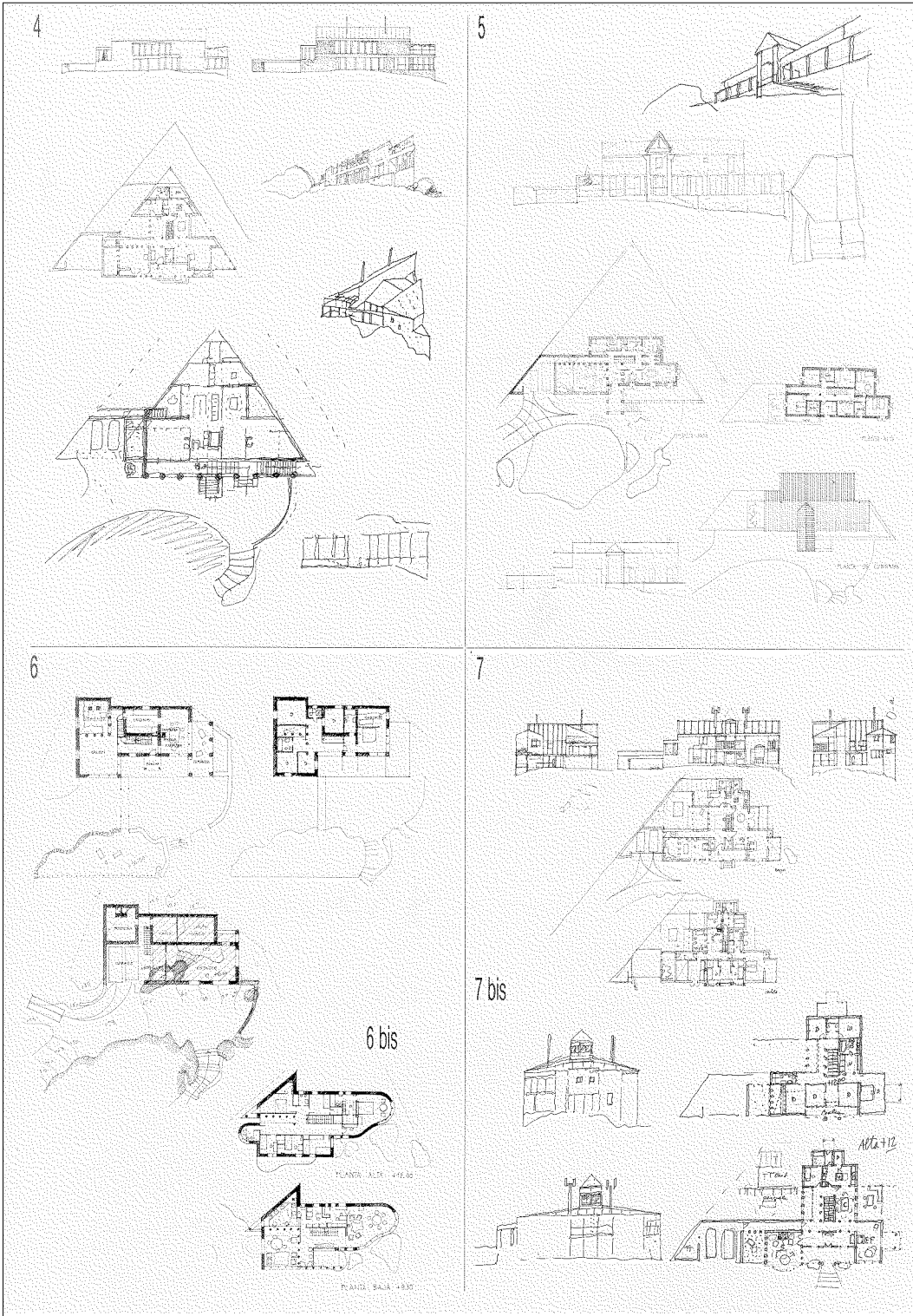
La serie significante siempre es un todo o un conjunto constituido por signos, que es previo a la existencia de la serie significada, la cual también articula una totalidad de signos, independientes de aquéllos, pero con el carácter de haber sido producidos o inducidos por la serie significante. El decir que la serie significante es previa a la significada no implica contradicción con el requisito de simultaneidad que se ha manifestado antes, pues es cierto que sus elementos son preexistentes pero no las relaciones entre ellos, que se organizan en función de la circunstancia. «A estas relaciones, o mejor, a los valores de estas relaciones corresponden acontecimientos muy particulares, es decir, *singularidades* asignables en la estructura [...]»¹⁰⁹

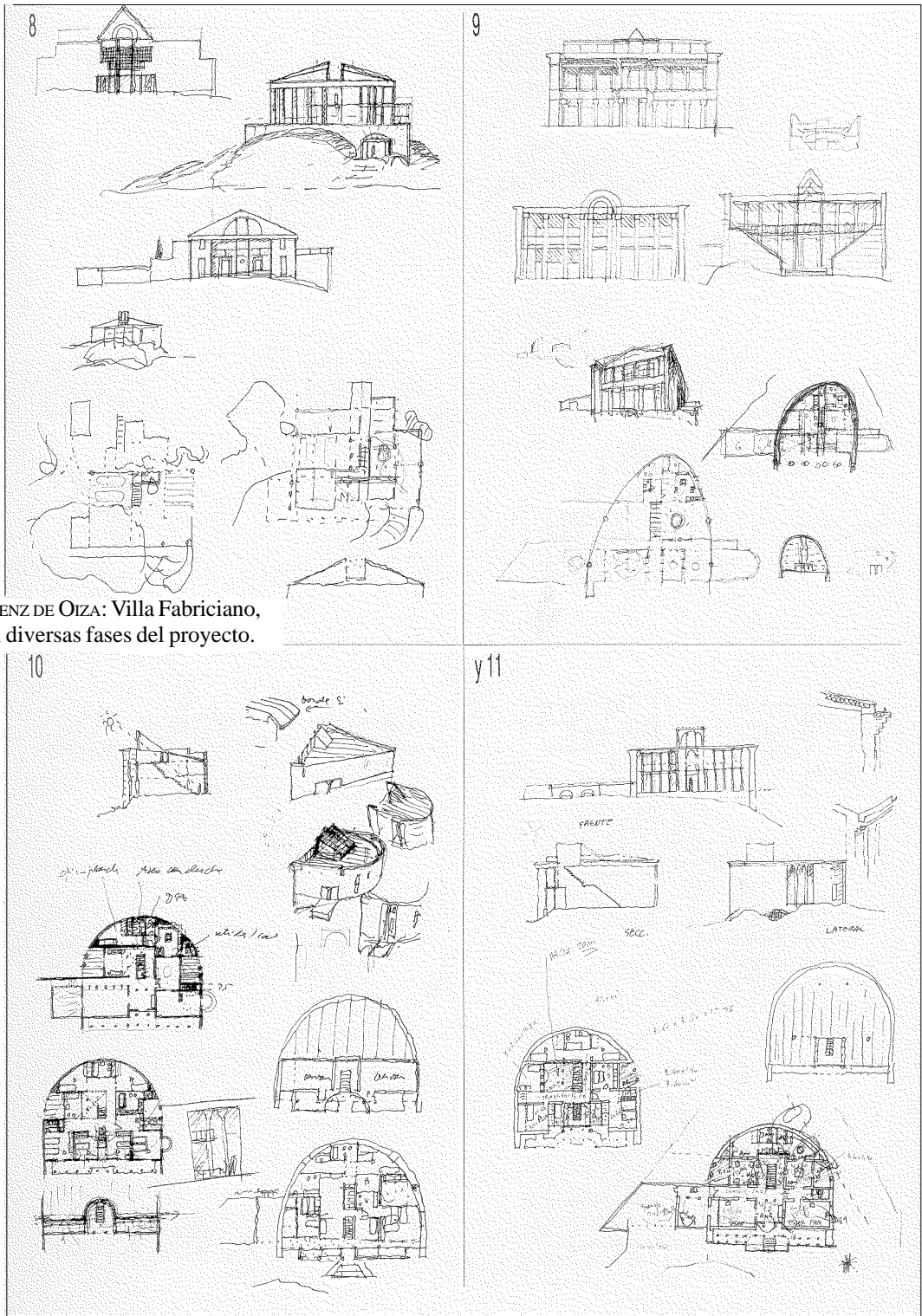
Cada serie desarrolla su particular sistema de signos que se ordenan según sus propias leyes, pero con la característica de comunicarse entre ellas por medio de ciertos puntos singulares de ambas, formando una estructura que incluye además otras series que también se entrecruzan. La relación entre dos series se manifiesta en lo que remite la serie significante a la serie significada, que no es una transmisión paralela y regular, sino a través de esos nodos especiales por los que circulan los flujos de mayor densidad significante que se proyectan en la otra serie y le dan significado es ese fragmento preciso e intenso de la totalidad del significante, de que dispone la primera serie, que es el pertinente, el apropiado para dotar de significado a la segunda serie.

Ese *algo*, por lo que se comunican las dos series, es lo mismo, pero con dos caras distintas, que a la vez que las conecta pone de manifiesto su diferencia. Por eso, la comunicación entre ellas no es una simple aplicación de la serie significante a la serie por significar, sino el captar ese peculiar signo desconocido —que insiste y subsiste— que es el único capaz de cargar de significado los de la otra serie es el momento álgido o punto preciso en que se produce la *donación de sentido*.

¹⁰⁸ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.: p. 69.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 70.





F. JAVIER SAENZ DE OIZA: Villa Fabriciano, 1986-1987; diversas fases del proyecto.

La donación de sentido no tiene nada que ver con la determinación de significado mediante una síntesis regresiva sobre clases, propiedades o tipos, ni tampoco con una síntesis empírica de formulación de hipótesis a partir de un término signifiante, sino que pertenece al dominio mismo de la significación, en el cual la contradicción, los elementos aparentemente desprovistos de significado, y muy especialmente todo lo paradójico, tienen el mayor potencial para engendrar el sentido. Pues un signo no es una relación fija entre una forma y un significado, al igual que una figura tipológica tampoco es una relación fija entre una forma y una función, ya que los sistemas en los que operamos son sumamente inestables, lo cual implica que los cambios tienen más significado que las continuidades.

Por otro lado, el signifiante siempre se entiende —o mejor, se sobreentiende— como un potencial absoluto, dominante y arbitrario, en vez de considerarlo como un campo de virtualidades y potencialidades preexistentes, que pueden y deben actualizarse; que de ninguna manera es una estructura rígida e inamovible, sino un mundo de singularidades activas y comunicantes, cuya intensidad varía al transformarse en intencionalidad.¹¹⁰

El signo gráfico adquiere sentido cuando la intensidad de la intención arquitectónica transforma el plano del dibujo con sus líneas, figuras, huellas o diagramas conceptuales,¹¹¹ en un plano meta-físico de trazos inmatereales, de imágenes que interpretan el sentido. «Construir el sentido no es más que deconstruir la significación. No existe modelo asignable para esta configuración evasiva.»¹¹²

El signo es entonces el rastro o vestigio propio del movimiento de esa

¹¹⁰ «Este paso de la intensidad a la intencionalidad es también el paso del signo al sentido. En un excelente análisis sobre Nietzsche, Klossowski interpretaba el “signo” como la huella de una fluctuación, de una intensidad, y el “sentido”, como el movimiento por el cual la intensidad se señala a sí misma señalando a otra, se modifica a sí misma modificando a otra, y regresa al fin sobre su propio rastro.» (GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; pp. 297-298.)

¹¹¹ «No deberían entenderse estos diagramas como ideas instrumentalizadas, ya que esto podría considerarse determinista; en lugar de ello, los diagramas han de concebirse como técnicas conceptuales que preceden a cualquier tecnología particular. [...] Habría que establecer una distinción no tan sutil entre los conceptos, cuyo desarrollo surge y se define mediante posibilidades, y las ideas, que no sólo implican puntos de partida sino también una progresión teleológica. La tecnología virtual de diagramas implica una nueva actitud frente a la función en el diseño arquitectónico, el cual ya no se define como mero uso de la estructura.» (GREG LYNN: «Formas de expresión, el potencial proto-funcional de los diagramas en el diseño arquitectónico», *El Croquis* n° 72 [I], Madrid, 1995; p. 17.)

¹¹² JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, op. cit.; p. 37.

energía —de la intensidad de la intención—, el cual se vuelve hacia nosotros cargado de sentido. La oscilación entre la intensidad proyectada que designa, que evoca, y la intensidad reflejada que resuena, que revoca y se modifica a sí misma, produce tanto la alteración del potencial significante como la determinación del significado. El rasgo construye figuras que el ojo deconstruye y vuelve a construir.

De acuerdo con todos los pintores, entiendo por profundidad de un color o de una línea esa fuerza orientada que emana del azul o el rojo, de una curva o de una vertical, y que suscita en el propio cuerpo una espera, un asomo de movimiento polarizado. En tal caso, creo que se puede hablar de una inmanencia del sentido al signo, de una densidad inmediata. No hay arbitrariedad alguna; será la inmediatez, un montaje no aprendido del cuerpo con lo sensible, lo que logra que el azul o la vertical lo impulse hacia tal sentido espacial; pero trascendencia no obstante, pues no es cierto que este sentido venga *dado* en la línea o el color; al contrario, se halla oculto, espera manifestarse a partir de ellos.¹¹³

El sentido no viene dado, sino que se produce: un signo no tiene sentido hasta que lo adquiere por su relación con otros signos, es fruto de su posición relativa con respecto al conjunto, ya que su posición absoluta en principio carece de sentido propio. Esto quiere decir que es el resultado de operaciones gráficas y cambios del punto de vista para descubrir todo aquello que puede ser pensado, y todo aquello que puede ser dibujado, que es también lo impensable y lo inefable, o sea, lo inexpresable en un proceder liso y continuo. «El decir que proyecta es poema: [...] El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que se puede decir trae al mismo tiempo al mundo lo indecible en cuanto tal.»¹¹⁴

El sentido deriva tanto de los trazos como de su disposición; es pues un producto de la acción de dibujar, que remite a la vez al significante y al significado, a la intención arquitectónica y a la expresión gráfica simbólica. Para muchos autores el sentido se da, se produce «como efecto de superficie y de posición»;¹¹⁵ es por tanto, para nosotros, una consecuencia del dibujar y del percibir; pero del percibir sobre todo los trazos y las relaciones que no se muestran como significantes, pues no es un efecto de la apariencia

¹¹³ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, op. cit.; p. 90.

¹¹⁴ MARTIN HEIDEGGER: *Caminos de bosque*, op. cit.; pp. 63-64.

¹¹⁵ «Los autores que la costumbre reciente ha dado en llamar estructuralistas quizá no tengan sino un punto en común, aunque este punto es el esencial: el sentido, no como apariencia, sino como efecto de superficie y de posición [...]» (GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 89.)

evidente, sino de la construcción de la figura con los resquicios de esa apariencia. «Será en función de este desvío, de la deconstrucción que opera en la realización de las unidades distintivas, cuando percibamos que hay otra cara del signo, una cara oculta, es decir “expresada”.»¹¹⁶

Nunca es origen o principio el sentido: es el resultado, el producto de las acciones gráficas, que no pretenden descubrir la verdad última que encierran los modelos significantes, sino descubrir figuras nuevas que nunca fueron pensadas ni dibujadas, que deben crearse, inventarse, y no restaurar o redescubrir. El sentido es lo propuesto en el proyecto, lo que se persigue. Por eso nunca puedo proponer de antemano el sentido. Y, por contra, siempre puedo tomar el sentido de lo dibujado, sobre todo en esos rasgos y relaciones singulares que se presentan confusos, que vemos cómo son, y dónde están, aun antes de saber qué son o pudieran ser.

El sentido es el que consigue que se encuentre la expresión gráfica simbólica que aclare la intención arquitectónica, y esto sólo se alcanza con la acción gráfica, pues, en principio, soy absolutamente impotente para definir el sentido de lo que dibujo, para exponer una figura y su sentido. Es dibujando, mediante el poder del dibujo para trazar caminos, para bosquejar, como puedo traspasar esa densidad del significante y expresar, arrancar una luz a la opacidad del saber. Ese rasgo o desgarro es el signo ambiguo, el elemento genético en torno al cual percibimos varios mundos que vislumbran un proyecto nuevo. La superficie del dibujo es el lugar del sentido, ese espacio caracterizado por la traza, el puente mediante la cual se relacionan y enfrentan el pasado interiorizado y la presentación del futuro.

Sólo que no toda expresión es verdad [...] Lo engañoso y lo cierto van juntos, no como contrarios en un sistema pero al menos como la *densidad* que posee un derecho y un revés. No obstante, hay que luchar para que sus efectos asomen a la superficie, para permitir que sus monstruos de sentido figuren en pleno discurso, en plena regla de significación. Por consiguiente, aprender a discernir no lo verdadero de lo falso, definidos ambos en términos de consistencia interna de un sistema o de operatividad sobre un objeto de referencia; sino aprender a discernir entre dos expresiones la que se asienta para embaucar la mirada (para capturarla) y la que se asienta para desmedirla, para inducirla a ver lo invisible. La segunda requiere ese trabajo que pertenece al artista, la atención flotante, la negligencia de principio para con lo instituido; la primera viene realizada por la labor del sueño. Ésta pretende engañar, aquélla averiguar. Pero ambas son idénticas en operaciones, salvo si se produce un vuelco suplementario en el primer trabajo, que convierte el producto en obra.¹¹⁷

¹¹⁶JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discurso, figura*, op. cit.; p. 100.

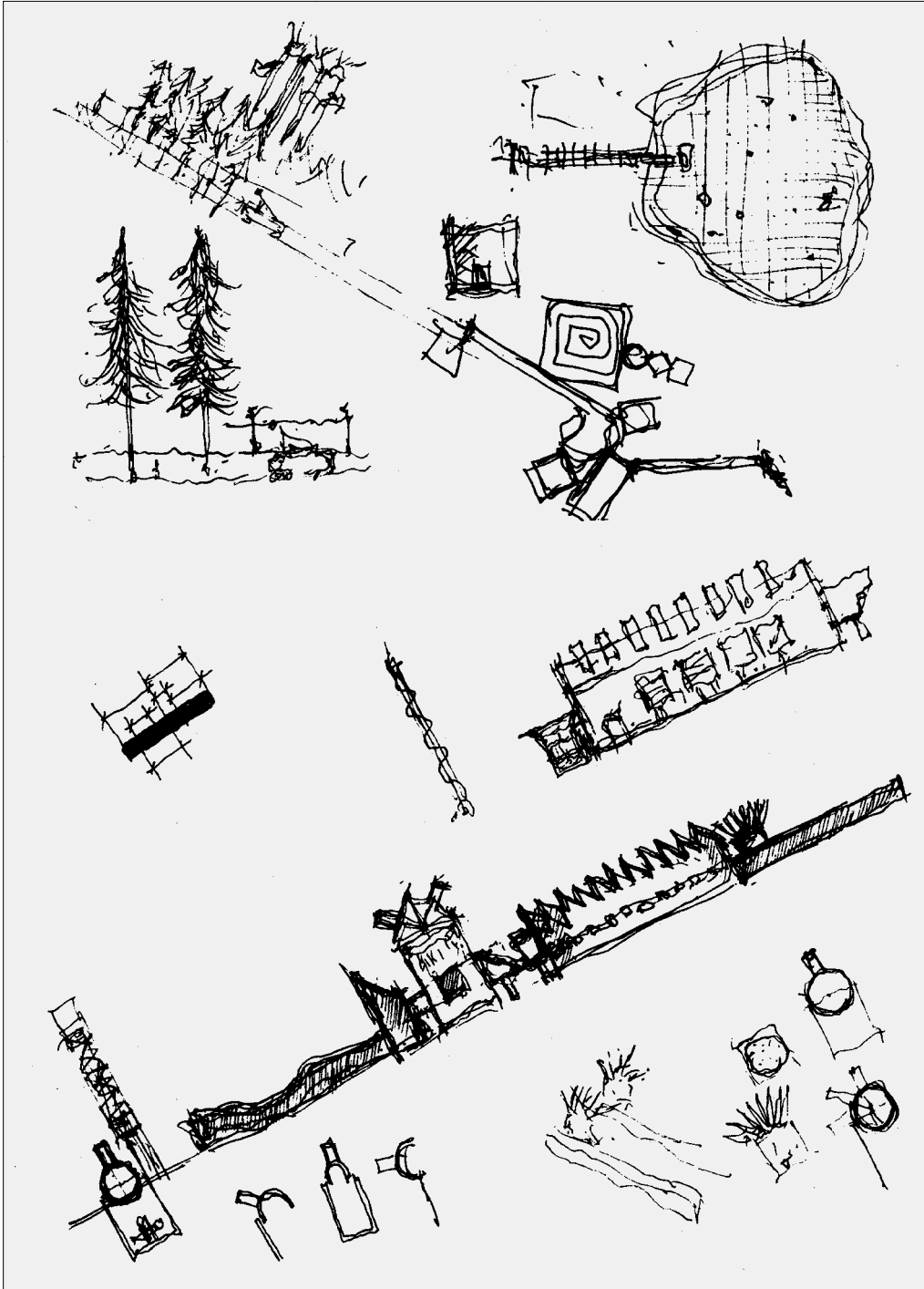
¹¹⁷Ibidem, pp. 35-36.

Pensamientos de un Arquitecto

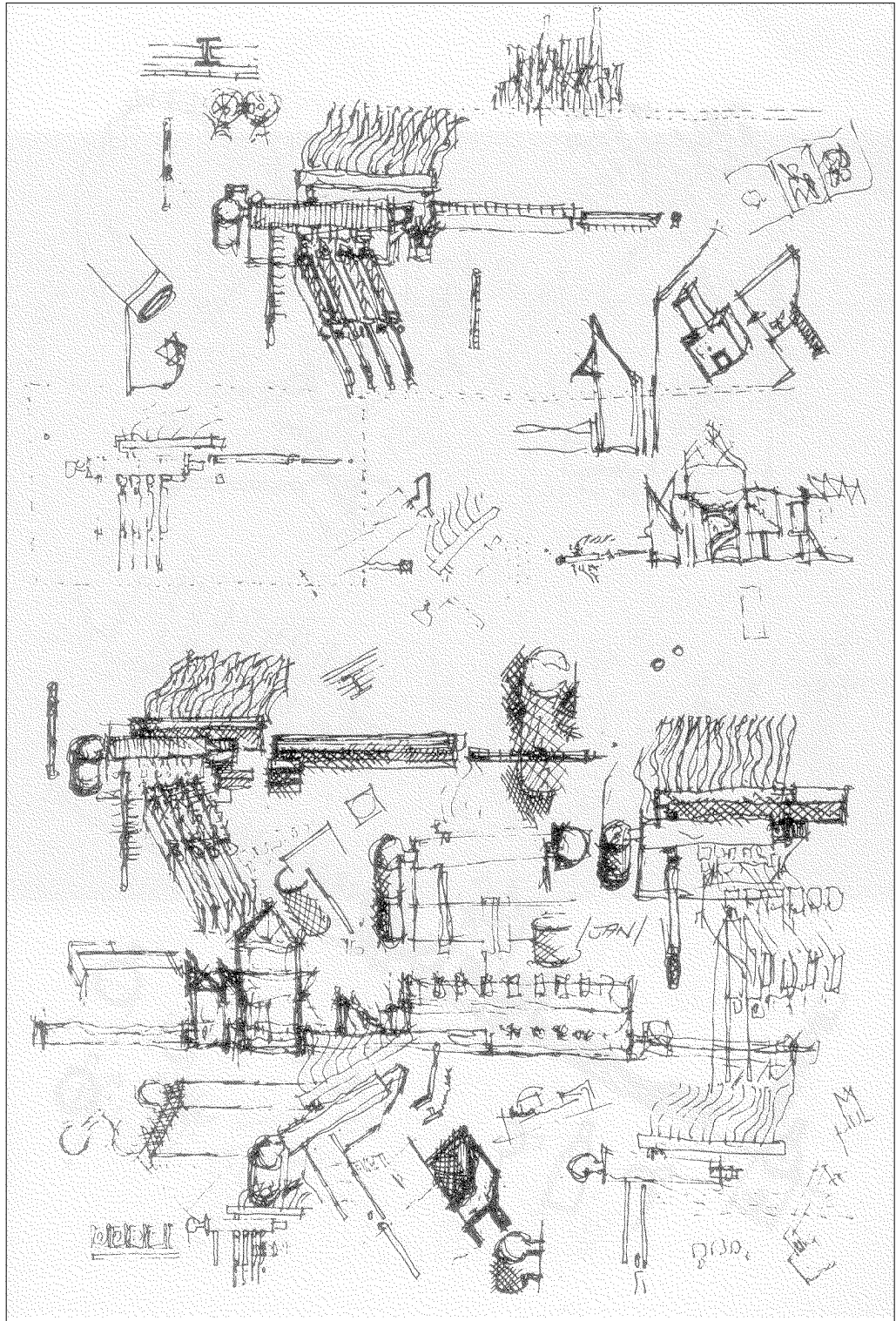
- 1 Que los trazados arquitectónicos son apariciones, bosquejos, ficciones.
No son esquemas sino fantasmas.
- 2 Los trazados son similares a los rayos X, penetran internamente.
- 3 Las borraduras suponen existencias anteriores.
- 4 Los dibujos y los trazados son como las manos de los ciegos que tocan los contornos de la cara con el fin de comprender la sensación del volumen, la profundidad y la penetración.
- 5 La mina del lápiz de un arquitecto desaparece (dibujada), se metamorfosea.

Coger un solar: presentar trazados, bosquejos, ficciones, apariciones, rayos X de los pensamientos. Meditaciones sobre el sentido de las borraduras. Inventar una construcción del tiempo.

Trazar condensado. Inundar (densificación líquida) el emplazamiento con letras perdidas y firmas desaparecidas.
Gelatinizar el olvido.



JOHN HEIDUK: Varios bocetos
(de entre los seleccionados en su precitado libro *Víctimas*).



Heidegger nos dice que, cuando el proyecto es esclarecedor de la verdad, es en sí poema, y también que «la esencia del poema es, sin embargo, la fundación de la verdad. Entendemos este fundar en tres sentidos: fundar en el sentido de donar; fundar en el sentido de fundamentar, y fundar en el sentido de comenzar».¹¹⁸

Todo fundar del proyecto poético remite siempre a la consistencia y permanencia de lo existente que se mantiene oculto. Al sustrato del saber que encierra, de forma velada, la obra del futuro y que da sentido a lo expresado. Por eso, la donación libre de sentido no se confunde con lo conocido y lo determinado, ni con el significado ni con el significante, pero tampoco se manifiesta en el vacío, ni propicia una figura de lo indeterminado, sino que se extrae de ese fundamento, que no sólo es su soporte sino también su manantial.

El fundar en el sentido de fundamentar se refiere a que ese don, o donación de sentido, que surge de la consistencia y permanencia del saber, es fundamento a la vez; o sea, renueva ese sustrato con cada nueva figura.

Y el tercer sentido, el de comenzar, implica que el proyecto nunca viene de la nada, sino que toma la sustancia y la energía para empezar de ese poso del saber que es su fundamento. Pero, por otro lado, podemos decir que sí viene de la nada, en cuanto que no es lo conocido y lo previsto, sino lo nuevo, lo venidero; ambas perspectivas —que son las previas de fundamentar y donar— nos permiten fundar el inicio como ese salto fuera de lo determinado sin caer en el absurdo, como la posibilidad de actuar con certeza en terreno de lo inseguro, en fin, como la batalla legítima para desvelar el futuro, proyectándolo, haciéndolo obra.

El sentido organiza la traza según una estructura de puntos aleatorios y singulares —fruto de convergencias y desplazamientos de las series implicadas— y tiene un potencial generador doble: por un lado, funda una propuesta lógica, en cuanto que engendra sus dimensiones de: representación, significación y expresión, mediante el sentido expresado, y, simultáneamente, produce sus correspondientes designados, manifestados y significados, como contenidos; en fin, constituye la propuesta y sus correlatos.

Por tanto, el sentido da cumplimiento a los temas motivados de los estados de cosas de la situación arquitectónica, a la manifestación de la subjetividad del arquitecto y a la significación de las intenciones en el ámbito intersubjetivo. El sentido configura el proyecto como obra.

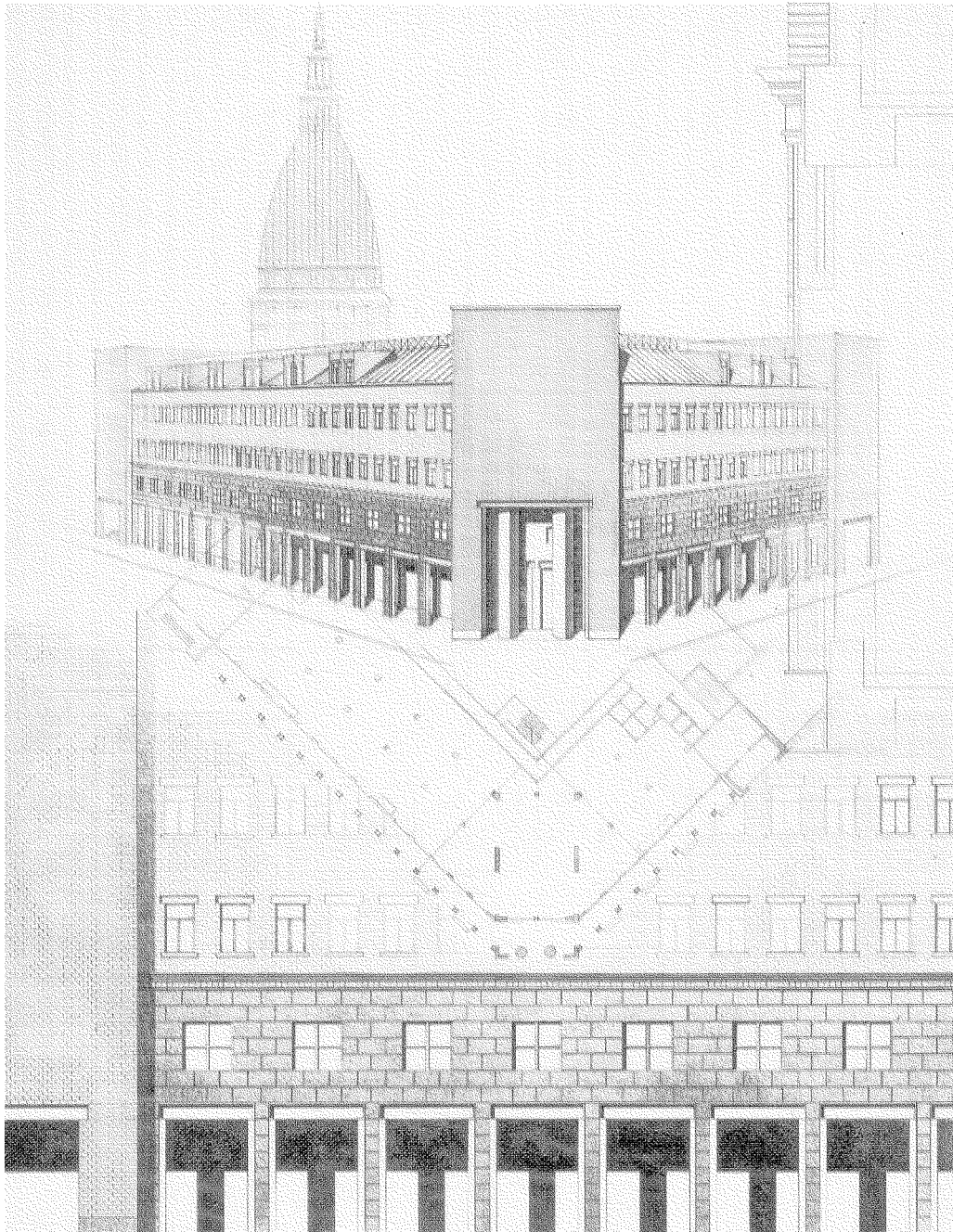
Pero el sentido nunca es la propuesta misma, sino su artífice, lo que se

¹¹⁸ MARTIN HEIDEGGER: *Caminos de bosque*, op. cit.; p. 64.

despliega y actúa en la piel del dibujo, dándole consistencia, esto es, continuidad y diferencia a la cara y al envés, a la doblez que es la superficie metafísica de la acción de dibujar. Y el decir doblez no es sólo por los dos lados de tal superficie sino también por los pliegues y frunces de la misma.

La superficie es el campo trascendental mismo de todas estas formas, y el lugar del sentido o de la expresión. El sentido es lo que se forma y se despliega en la superficie. Incluso la frontera no es una separación, sino el elemento de una articulación tal que el sentido se presenta a la vez como lo que le sucede a los cuerpos y lo que insiste en las proposiciones. Así, hemos de insistir en que *el sentido es una doblez, y que la neutralidad del sentido es inseparable de su estatuto de doble*. Sólo que la doblez no significa en absoluto una semejanza evanescente y desencarnada, una imagen vaciada de carne, como una sonrisa sin gato. Se define ahora por la producción de superficies, su multiplicación y su consolidación. La doblez es la continuidad del derecho y del revés, el arte de instaurar esta continuidad, de tal modo que el sentido en la superficie se distribuya en los dos lados a la vez, como expresado que subsiste en las proposiciones y como acontecimiento que sobreviene a los estados de cuerpos.¹¹⁹

¹¹⁹ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, op. cit.; p. 138.



ALDO ROSSI: Nuevo edificio de oficinas G.F.T., Turín, 1984; presentación para la exposición del proyecto.

Capítulo IV

LA ARTICULACIÓN DEL DISCURSO PROYECTIVO

Para mí, un proyecto es una hipótesis de construcción de futuro que entraña una audaz reconstrucción del pasado, innovadoramente decantada a rescatar la riqueza plural que, por encima de ocultamientos y multiplicaciones, sustenta una arquitectura cuya onda expansiva trasciende, o puede trascender, el marco temporal que la acoge. Sabemos que la arquitectura surge cuando el espacio de la retórica se quiebra y en su lugar aparece la figura de proyecto. La arquitectura ya no encuentra su destino en dar una cierta representación de algún modo de acuerdo con las convenciones de la tradición. El proyecto no tiene nada que representar, nada que contar. O, tal vez, no hace sino contar aquello que no habiendo ocurrido nunca es lo que no deja de ocurrir: lo que no existe, pero insiste. Su movimiento se parece así a un intento de recordar lo inmemorable, y se empareja con la voluntad de ver lo invisible, de oír lo inaudito. De este modo el espacio arquitectónico queda fundado por medio de una transgresión y emplazado a declinar todas las voces de la ausencia.

JEAN NOUVEL

DE LA PREFIGURACIÓN A LA CONFIGURACIÓN

Tenemos que hablar de la creación como si trazase su camino entre dos imposibilidades. [...] La creación tiene lugar en esos estrangulamientos. Incluso en una determinada lengua, en francés por ejemplo, una nueva sintaxis supone una lengua extranjera en el interior de la lengua. Si un creador no se encuentra atenazado por un conjunto de imposibilidades, no es un creador. Creador es aquel que se crea sus propias imposibilidades al mismo tiempo que crea lo posible. Como MacEnroe, encontrará la solución golpeándose la cabeza. Hay que darse contra la pared porque sin ese conjunto de imposibilidades no será posible hallar la línea de fuga, la salida que implica la creación, esa potencia de lo falso que constituye la verdad. Hay que escribir de forma líquida o gaseosa, precisamente porque la percepción normal y la opinión ordinaria son sólidas, geométricas.¹

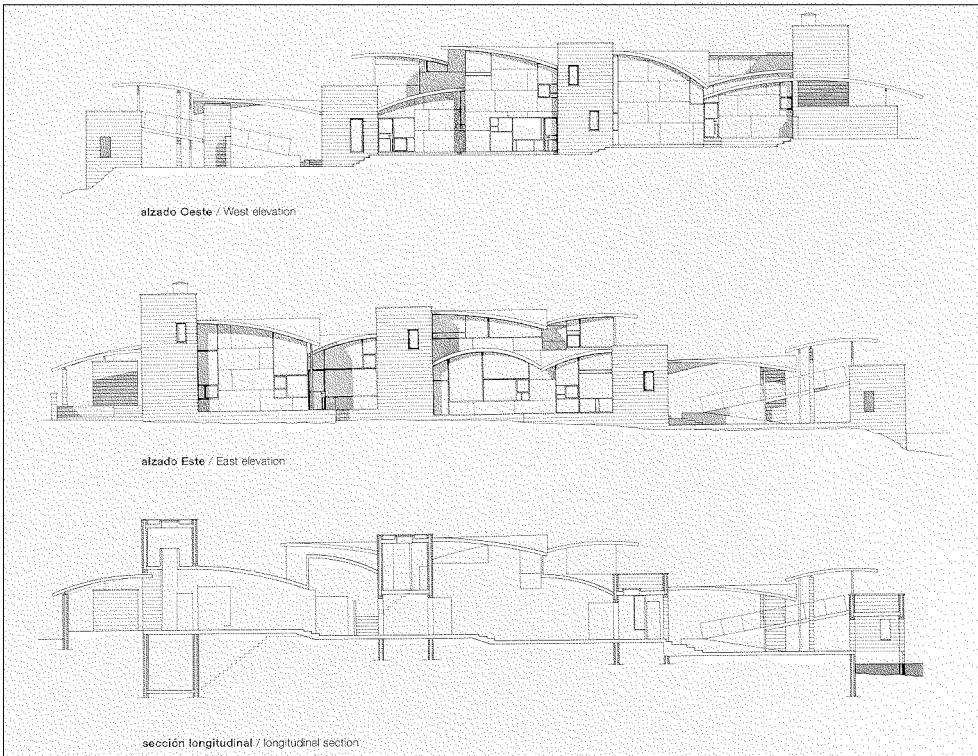
El dibujo, en la concepción arquitectónica, *prefigura* las intenciones, intenciones que todavía es necesario *configurar* en una estructura de expresión gráfica significativa, y no sólo desarrollar, matizar o ampliar. Por eso, y aunque no exista una metodología concreta del proyecto, es habitual, cuando en un bosquejo ya vislumbramos el sentido, requerir a colaboradores cercanos su opinión y ensayar ciertas estrategias para avanzar en la articulación lógica del sentido.

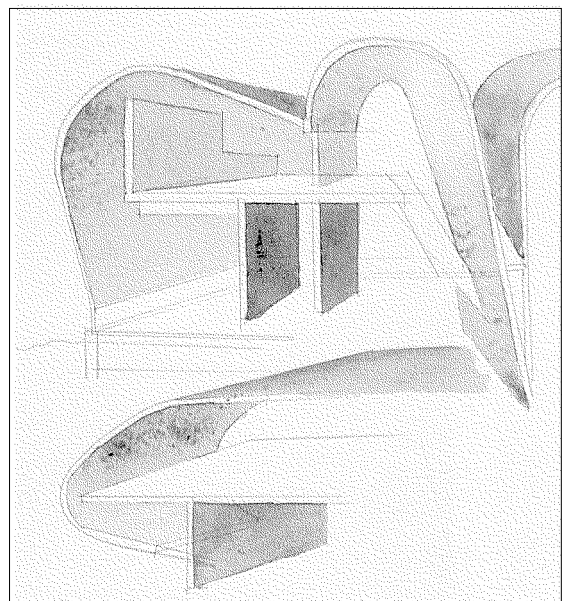
Como ya se dijo anteriormente, citando a Philippe Boudon,² el dibujo arquitectónico se diferencia en correspondencia con los dos momentos comunicativos del proyecto: existe el dibujo de concepción, mediante el cual el arquitecto se comunica consigo mismo, y existe el dibujo de presentación, con el que no solamente se comunica con sus colaboradores directos o indirectos, sino también con otros interlocutores para él desconocidos. Es este segundo aspecto del dibujo y del proyecto el que a continuación se tratará.

Conviene comenzar insistiendo en que el proyectar no se compone de dos partes perfectamente distintas y autónomas; como máximo, cabría hablar de dos estadios consecutivos por más que interactivos. Consecutivos, sí, pues para articular y presentar un proyecto antes se ha tenido que concebir una propuesta como declaración de intenciones: un primer bosquejo cuya expresión gráfica simbólica tenga sentido.

¹ GILLES DELEUZE: *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1995; pp. 212-213.

² Véase pág. 265 del Capítulo III de esta Parte Segunda.





STEVEN HOLL: Casa Stretto, en Dallas, 1989-1992; axonometría, alzados, sección y croquis conceptuales.

Pero es que con ese boceto el proceso creativo en absoluto ha llegado a su fin, más bien apenas ha hecho otra cosa que empezar, ya que las estrategias de articulación del proyecto, las de traza, inscripción y lectura, no son la aplicación metodológica de operaciones descriptivas de una propuesta acabada, sino que representan el inicio de una acción gráfica diferente, una acción en la que la concatenación de trazos y figuras viene a ser tanto o más importante que aquel primer bosquejo. Y es por ello por lo que el proceso es interactivo: evidentemente la propuesta está abierta, sólo está prefigurada, es pues necesario configurarla; lo que supone que la acción gráfica iniciada continúa, y puede discurrir por muy diversos derroteros, derroteros que no son inicialmente ni conocidos ni previstos.

El dibujo arquitectónico, es a un tiempo *invención, crítica y comprensión/interpretación* de aquello que se está gestando; pero, aunque pueda parecer paradójico, no llega a alcanzar su autenticidad si no se asienta sobre ese reino de ausencia, esa dimensión desconocida que crea tensión, es decir, incertidumbre, el azar del que nace toda sorpresa o información, las incógnitas que reclaman una resolución, en un proceso continuo lleno de aparentes contradicciones. Y en este sentido habremos de interpretar el dibujo arquitectónico «no como figura de sí mismo, ni como figura de un referente, sino como *figura de proyecto*». Afrontar la proyección en arquitectura nos lleva inevitablemente a situarnos frente a una figuración continuamente activa.³

Lo que en el dibujo de concepción era «jugar» con el sentido, ahora es «marcar» un sentido y verificarlo; y al igual que antes no era necesario codificar los resultados ahora sí que es preciso, mas no según las reglas convencionales de la representación gráfica —«el proyecto no tiene nada que representar, nada que contar»—, sino explorando desacuerdos, imposibles que hagan posible que aquello que no ha ocurrido nunca se presente.

Por todo ello el proyecto ha de articularse mediante estrategias gráficas como propuesta arquitectónica lógica, aunque transgresora, como forma de posibilidad de una acción arquitectónica. Debe, pues, cumplir las condiciones de toda comunicación que ya aquí se han expuesto: primero, tener una disposición gráfica que, siendo novedosa, sea inteligible para su lectura; segundo, que mediante esta presentación se manifieste el saber hacer profesional en una posibilidad arquitectónica; tercero, que la subjetividad del arquitecto se exprese en dicha presentación como manifestación del saber propio; y cuarto, que la in-

³ ANTONIO MILLÁN GÓMEZ: «Dibujo arquitectónico, juego crítico», *EGA* n° 1, Valencia, 1993; p. 103.

terpretación de las circunstancias y normas características de la situación concreta se afirmen como forma de posibilidad real.

Todo lo anterior puede derrumbarse si se despliega cada una de tales modalidades por separado, si esa estructura, que es extremadamente compleja, pierde o no adquiere complementariedad; o, dicho de otro modo: el proyecto arquitectónico sólo se logra si las condiciones de comunicación se articulan mediante el sentido. Y eso quiere decir que debe liberarse de la presión de la experiencia y de las coacciones propias de los medios convencionales de comunicación y presentar hechos arquitectónicos como afirmaciones. «Hechos son lo que las afirmaciones, cuando son verdaderas, afirman; no son aquello sobre lo que las afirmaciones versan. A diferencia de las cosas y sucesos en la faz del globo, no son presenciados u oídos o vistos...»⁴

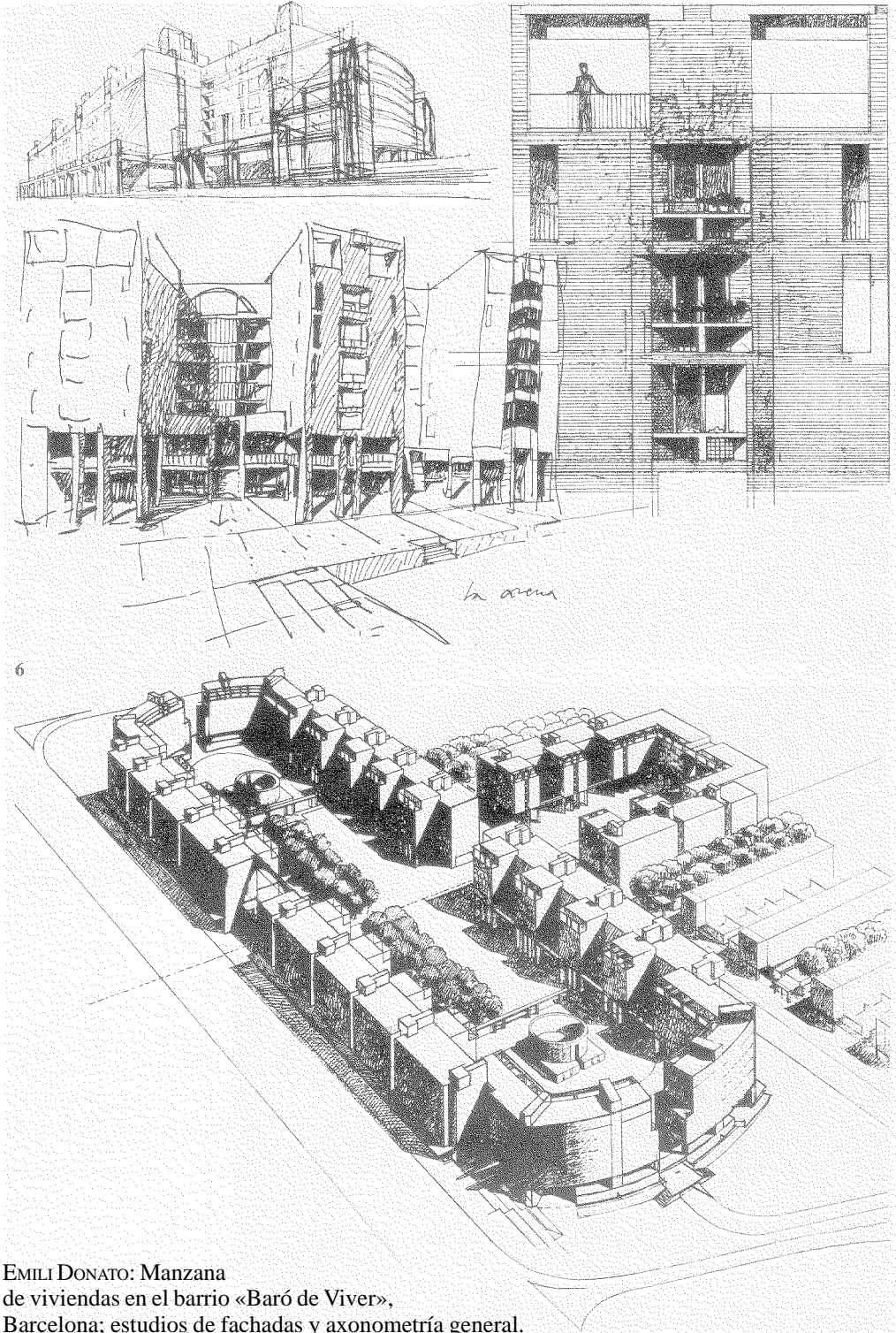
El proyecto entendido como discurso gráfico de una acción arquitectónica es un ente muy complejo que no podemos diseccionar en apartados, es un todo que sólo tiene sentido pleno cuando está concluido. El proyecto no es únicamente un ámbito de comunicación para intercambiar informaciones o experiencias, sino que se caracteriza por tener también y necesariamente argumentación: debe ser, sí, un discurso gráfico —lo que se conoce actualmente como *texto*⁵—, o sea, un discurso arquitectónico inscrito, fijado en figuras de lectura autónoma; lo cual implica que obligatoriamente será un discurso de alguien para alguien, no un dibujar para sí, sino un dibujar para ser leído por alguien, un destinatario a veces indeterminado.

El discurso oral y el inscrito son sustancialmente diferentes. El primero es temporal y presente —se recibe en el mismo momento que se emite, y es perecedero, se esfuma a la vez que se produce—, siempre tiene un sujeto y es dialógico, se refiere a otros sujetos. Sin embargo, el discurso inscrito, el texto, pierde el sentido efímero y de presente, haciéndose duradero e independiente de su autor: «el lenguaje escrito es la invención del tiempo histórico, o sea de aquel tiempo que sobrepasaba el latido monocorde de cada individualidad». ⁶ Esta disociación entre el momento y contexto de la inscripción y el de la lectura de tal discurso modifica radicalmente su comprensión: «Es precisamente una pregunta hermenéutica básica cómo puede ser superada

⁴ JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid, 1994 (2ª ed.); p. 117.

⁵ Véanse páginas 85 y ss. del capítulo «Significación y comunicación visual», en la Parte Primera de esta investigación.

⁶ EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Crítica, Barcelona, 1992 (2ª ed.); p. 112.



EMILI DONATO: Manzana de viviendas en el barrio «Baró de Viver», Barcelona; estudios de fachadas y axonometría general.

la distancia entre el sentido de un discurso fijado por el que escribe y el lector que lo entiende». ⁷

Estaríamos dispuestos a afirmar que el dibujo es la primera construcción de la arquitectura. El arquitecto, cuando dibuja, está ya construyendo (dando a la palabra el más directo, inmediato y cotidiano sentido) su arquitectura.

[...]

Queda así el dibujo como primera construcción convertido en realidad propia y concreta, cuya lectura puede incluso hacerse con una cierta autonomía; autonomía que todavía está más patente cuando el arquitecto ve el dibujo como realidad propia y acabada, en modo alguno como simple intermediario. ⁸

El discurso del arquitecto siempre se ha apoyado en el dibujo; incluso en la comunicación informal se habla con un lápiz en la mano. No obstante, es cierto que aún hace pocos años los proyectos no eran necesariamente discursos gráficos arquitectónicos, y ello por dos razones fundamentales: una, porque el arquitecto solía tener una relación muy directa con el desarrollo de la obra y con todas las personas que intervenían en la misma, lo que le permitía expresarse oral y gráficamente en presente —en tiempo presente y en presencia y diálogo con las personas implicadas—, y otra, porque el radio de influencia del proyecto era bastante restringido.

En la actualidad, eso ha cambiado radicalmente; aquel presente ahora es ausente en todos los sentidos; el proyecto es discurso inscrito que además trasciende el ámbito de la realización de la obra y se difunde por diversos medios para una posible lectura independiente del autor y del ámbito de referencia arquitectónica. Tal circunstancia conlleva que, en muchas ocasiones, el arquitecto elabore ciertos dibujos de explicación, a veces didácticos, que acompañan a la exposición de sus proyectos, e incluso en el caso de obras ya construidas. Muchos de los dibujos que se conocen mediante publicaciones son de este carácter; son dibujos que aportan además la reflexión del autor hecha *a posteriori* del momento del proyecto.

Alguien podrá acusarme de ingenuo y decir, por el contrario, que en este redibujar la propia obra, sobre todo en lo no recogido, hay pura y simple astucia, escamoteo y maquillaje. Sin duda existe, pero yo estoy apostando por una tarea que, más allá de los subproductos espúreos, me parece valiosa y señala una autodisciplina, una necesaria reflexión,

⁷ HANS-GEORG GADAMER: «La fuerza expresiva del lenguaje», en *Elogio de la teoría*, Península, Barcelona, 1993; p. 133.

⁸ JOSÉ A. CORTÉS y JOSÉ R. MONEO: *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*, Monografía 5.1 (1.16), Proyectos I, ETSA Barcelona, 1976; p. 2.

como mecanismo (es decir artificio) inseparable de todo método científico, que es el repensar y el avanzar en bucles.⁹

El proyecto como discurso arquitectónico significativo que se presenta para su lectura —no para *dejarse ver*, sino para *dejar ver* en sí mismo lo que no es él mismo, sino la arquitectura que lleva implícita— exige una inscripción gráfica tal que, a la vez que obliga a ensayar estrategias innovadoras para explicar nuestras intenciones, nos permita comprender éstas mejor, y todo ello en el proceso complementario e integrador del dibujar y percibir. «*Explicar más es comprender mejor*. Dicho de otra manera, si la comprensión precede, acompaña y *envuelve* la explicación, ésta, a su vez, *desarrolla* analíticamente la comprensión.»¹⁰

El boceto, como esos trazos que contienen una precomprensión de la situación arquitectónica, es previo siempre a la explicación, la cual necesita consecuentemente de otro bosquejo como mediación entre el momento de la comprensión alcanzada por uno mismo y el de la explicación de la arquitectura que se expresa, ese momento en que el dibujo se autotransciende y va más allá de sí mismo para referirse¹¹ a la arquitectura y explicarla. El cambio radical que supone pasar del boceto como expresión simbólica al proyecto como texto, es una transformación fundamental en el dibujar. Y en esa transformación se debe preservar y desplegar, por un lado, la intencionalidad manifestada en el boceto y, por otro, su potencial para expresar una arquitectura nueva frente al mundo cerrado de la representación de los mitos tipológicos y los signos gráficos convencionales, pues la innovación, la producción de un sentido nuevo, está ligada a la expresión.

Pero más allá del modo de representación, un dibujo expone la mirada del dibujante, lo que ve y cómo lo ve. Finalmente, un dibujo o una parte del mismo adquiere sentido en relación con la serie a la que pertenece y a la que remite. Por esta razón, expone la naturaleza seriable de la figuración. Esta propiedad que tiene el dibujo de informar sobre la forma a la que representa, la denominamos propiedad de secundariedad.

⁹ EDUARDO MANGADA: «Dibujar después de construir», *Arquitectura* n° 252, COA Madrid, 1985; p. 16.

¹⁰ PAUL RICOEUR: «Autocomprensión e historia», en Tomás Calvo Martínez y Remedios Ávila Crespo, eds., *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación*, Anthropos, Barcelona, 1991; p. 37.

¹¹ «Es necesario distinguir, según Frege, entre el sentido y la referencia de un signo. “Es natural pensar que con un signo (un nombre, una combinación de palabras, un grafismo) está conectado, además de lo designado por él, que puede llamarse la referencia del signo, lo que yo denominaría el sentido del signo, en el cual está contenido el modo de presentación”».» (JOSÉ FERRATER MORA: *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*, Alianza, Madrid, 1991 [5ª ed.]; p. 666.)

La articulación de operaciones de lectura y de inscripción estará en el meollo mismo de la figuración. Queda patente que ella motiva el encadenamiento de las figuras, e incluso la producción gráfica en su conjunto. Es ciertamente la interpretación de lo que se inscribió la que exige un segundo trazado. En este caso, la figura segunda remite a la figura primera.¹²

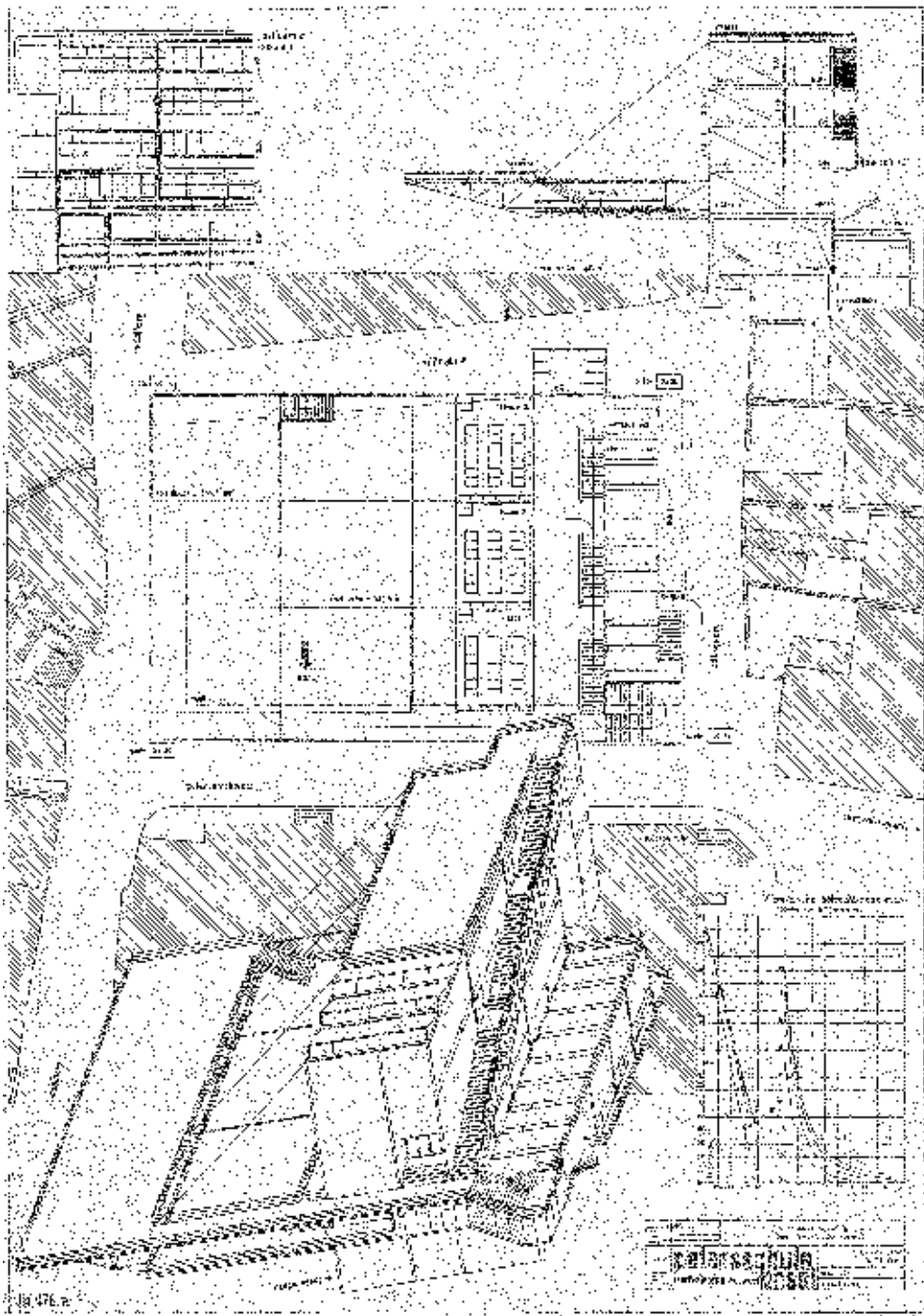
El texto del proyecto se articula en un contexto, opera en un ámbito en el que se encadenan las figuras gráficas y arquitectónicas, donde la innovación semántica de la traza incluye la expresión del sentido arquitectónico, también renovado. La estructura de dicha traza del proyecto debe contener la hermenéutica del hecho arquitectónico afirmado. Hay pues un doble lenguaje: por un lado, el que concierne al dibujo como tal, y, por otro, el de lo que envuelve y deja ver la arquitectura. Y cada uno de estos mundos es a su vez múltiple; el contexto del dibujo y el de la arquitectura se penetran y complementan, en cada situación concreta, en un acontecimiento único, el proyecto. Comprender uno sugiere explicarse el otro, y viceversa. Pero es que además, a la dialéctica comprensión-explicación para sí mismo en que se ve imbuido el arquitecto al dibujar un hecho arquitectónico nuevo, se añade la necesidad de explicar gráficamente ese hallazgo particular para que comprendan otros.

De modo que, si el boceto es *prefigurar* la intención arquitectónica, la articulación del proyecto es *configurar* dicha intención, y aún su lectura posterior será un *refigurar* de nuevo todo lo anterior.

Un segundo aspecto de este proyecto concierne al papel del autor y el lector. Está claro que, en los sistemas conservadores, estos papeles están predeterminados tanto en lo referente a proyectar o escribir como a leer. Y está igualmente claro que esto no ocurre con los sistemas emergentes o autoagregados. En primer lugar, se cuestiona el papel del autor tradicional, pero más problemático aún es cómo leemos. Por tanto, esta idea de emergencia, introducida en el discurso de la arquitectura, parece exigir nuevas estrategias de lectura que permitan que una relación analógica como ésta sea operativa. Es decir, sería necesario proporcionar estrategias de lectura que no se originen como resultado de las reglas de organización formal impuestas desde el exterior, normalmente conocidas como composición. Para su utilización en arquitectura, la posibilidad de una lectura de figuras difusas, figuras interrumpidas, y relaciones figura/figura (como opuestas a las de figura/fondo), depende inicialmente de la posibilidad de desestabilizar el estado tradicional de las integrales arquitectónicas (cerramientos, elementos estructurales, huecos, espacios, etcétera).¹³

¹² PHILIPPE BOUDON y FRÉDÉRIC POUSIN: *Figures de la conception architecturale*, Dunod, París, 1988; pp. 80-81.

¹³ PETER EISENMAN: «Casa Immendorff», *AV Monografías* n° 53, 1995; p. 106.



HANNES MEYER y HANS WITTWER: Escuela en Basilea, 1926; presentación de propuesta para concurso.

Ningún acto de lectura es neutro, ni el que realiza el propio arquitecto sobre sus trazos para comprenderlos y comprenderse mejor, ni el de ese lector indeterminado que refigurará el proyecto, que se proyectará a sí mismo en la lectura. Pues un proyecto comienza a serlo realmente cuando es leído por unos ojos que proyectan, sobre él, el complicado mundo de los procesos mentales que convierten a los trazos en lenguaje, y a lo expresado, en *logos*, en comunicación y sentido. Ya que todo texto tiene siempre un contexto, arrastra consigo los diversos procesos de su prefiguración y configuración, que se suman al contexto del lector que es al cabo el artífice de una nueva proyectación, la refiguración. Y cabe desde luego, como ya antes se apuntó, que sea el propio arquitecto autor el que realice tal refiguración, el que proyecte sobre su propia obra una lectura distinta, la de ese otro momento que supone, también, otro contexto. Por ello digo que la acción de dibujar no es en absoluto neutral, como tampoco lo es la de interpretar.

El proyecto —una vez inscrito y hecho público, cuando podemos considerarlo texto arquitectónico—, aunque no tiene posibilidad de cambiar, de modificar sus respuestas al hilo de las preguntas, no se caracteriza precisamente por su neutralidad. Bien al contrario, esa imposibilidad de cambio es su virtud, pues hace perdurable y duradero el momento en que el arquitecto lo presenta al mundo y adquiere autonomía propia. El proyecto congela así la densidad de ese tiempo y contexto, la densidad de todos los procesos de prefiguración y configuración, con los que dialogará incluso con su autor: «[...] pasaron tantas cosas en el tiempo que separa el anteproyecto de su desarrollo que, al reemprender el trabajo, aquél se nos presentó como un lugar real, extraño y al mismo tiempo familiar. Lo sentíamos como algo lejano que, a pesar de que ya no nos pertenecía, en modo alguno era el hosco espacio que se nos da en cada primer encuentro».¹⁴

El proyecto, mucho más que la obra construida, encierra y envuelve la arquitectura que su autor quiso hacer en su momento, y por eso su rotunda totalidad es siempre *uno y lo mismo*, constituyendo de esa manera una victoria sobre el paso del tiempo y el irremediable olvido.

Y por más que la escritura *distancie* al texto de su autor, de sus destinatarios y de un mundo a «compartir» por éstos, el texto sigue siendo la obra de un autor y sigue comportando la referencia a un mundo como mensaje para quien lo lea. La tarea del lector consiste precisamente en *superar la distancia* que lo separa del *mundo del texto* para *apropiarse* de él. Y esta tarea de superar la distancia corresponde específicamente a la hermenéuti-

¹⁴ ALBERT VIAPLANA y HELIO PIÑÓN: «Plaza Barangé», *Quaderns* n° 163, COAC, Barcelona, 1984; p. 88.

ca. La meta de todo el proceso se halla en la *comprensión*: comprensión del texto, del mundo del texto y *comprensión de uno mismo* ante el texto y por mediación del texto.¹⁵

La dificultad de comprensión y explicación del proyecto-texto no se produce por su polisemia y ambigüedad, sino por la textualidad misma, esto es, por esa dificultad que supone dibujar para comprender y explicar el carácter de totalidad del proyecto y por la distancia entre el que configura y el que reconfigura al leer, que debe estar siempre presente.

Y esta influencia del doble sentido en la articulación de ambos momentos, el comprensivo y el explicativo, se debate precisamente en el dibujo, en la estructura de secuencias que sintetizan lo heterogéneo de la situación arquitectónica y se condensan en la unidad compleja de la figura nunca antes vista, pero posible. La innovación semántica del símbolo gráfico se desprende precisamente del doble sentido de comprender nosotros para explicar a otros y de explicarnos a nosotros para que comprendan otros.

Es necesario, pues, tener en cuenta esa distancia entre el que dibuja y el que lee, no para anularla con el proyecto obvio, sino para incluir su potencial operativo en un texto complejo, en tanto que totalidad singular; que, por un lado, manifieste su discontinuidad y diferencia con lo previsto y, por otro, muestre su intersección con la tradición gráfica y arquitectónica. «Esta autonomía del texto tiene una primera consecuencia hermenéutica importante: la distanciación no es el producto de la metodología y, como tal, algo añadido y parasitario. La distanciación es constitutiva del fenómeno del texto como escritura y, a un tiempo, es también la condición de la interpretación.»¹⁶

En la construcción de todo discurso, es tan obligada la aportación de la lógica como la de la poética, al igual que la dialéctica o la tensión entre ambas, y del mismo modo es obligada la retórica. Así, en el proyecto arquitectónico, las operaciones de síntesis para crear nuevas figuras discursivas se realizan mediante la interacción de la expresión, que desvela figuras del sentido, y la interpretación, que despliega figuras de argumentación subjetiva, así como la representación, que envuelve ambas en figuras de comunicación.

La *poiesis* —el hacer aparecer algo— significa arrojar luz en la oscuridad, comenzar la acción arquitectónica con el boceto que proyecta delante del arquitecto un mundo posible, un mundo virtual en el que podría habitar, y

¹⁵ TOMÁS CALVO MARTÍNEZ: «Del símbolo al texto», en *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, op. cit.; pp. 126-127.

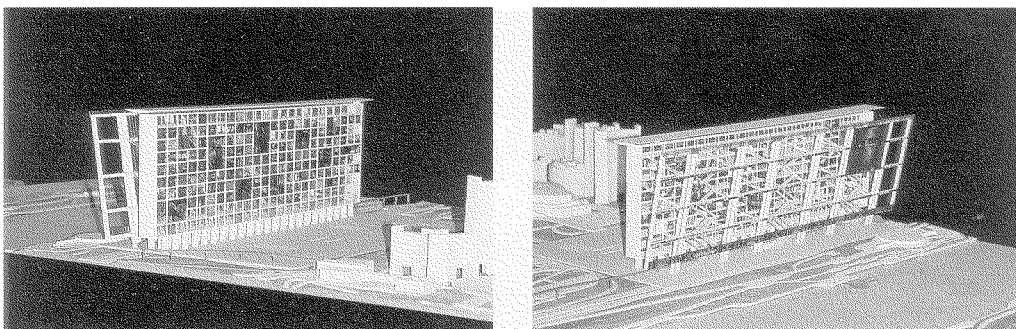
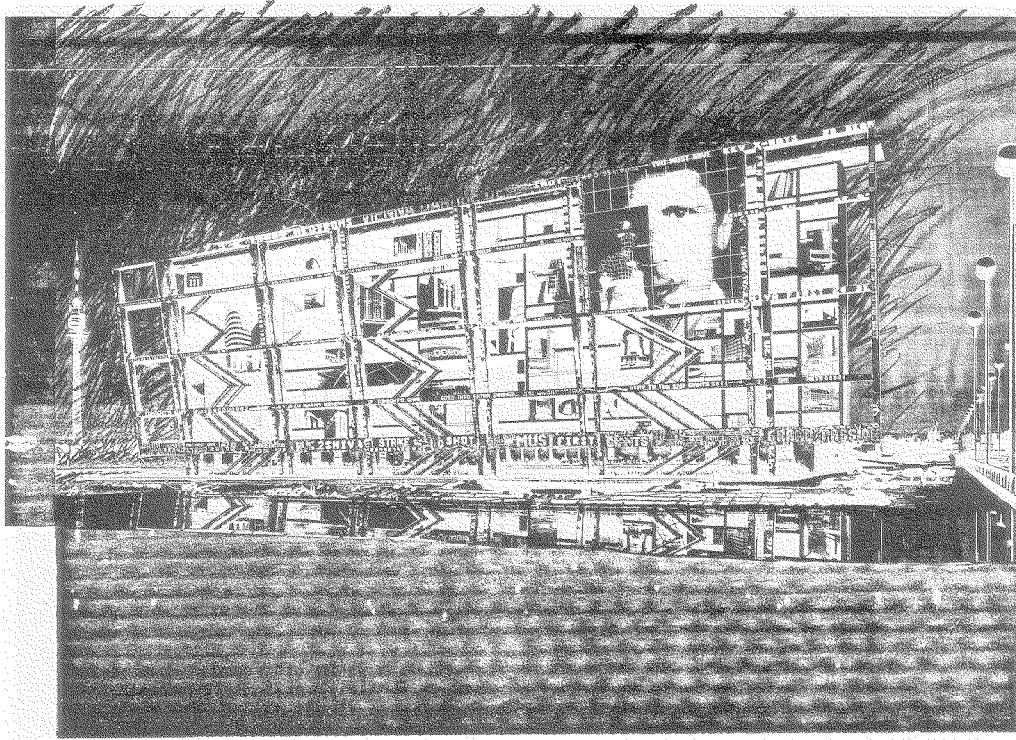
¹⁶ PAUL RICOEUR: «Du texte à l'action», en *La fonction herméneutique de la distanciation*, Seuil, París, 1986; p. 112.

que sin ser un mundo real deja ver ya el hecho arquitectónico intencional. Es pues en la articulación del proyecto donde se manifiesta la tensión entre la expresión del sentido, la poética que en modo alguno se debe abandonar, sino más bien potenciar, y la necesaria representación comunicativa, que envuelve la expresión pero no la representa. El dibujo, con su capacidad no sólo de referirse metafóricamente a ese mundo abierto, sino también de preferirlo, de argumentarlo, hará de tal tensión operativa.

La configuración del proyecto es por tanto la concatenación mediante estrategias y transformaciones de todas las figuras en una estructura de la expresión gráfica significativa según la lógica del sentido, de tal manera que la presentación sea comprensiva.

Por lo tanto al idear un relato lo primero que acude a mi mente es una imagen que por alguna razón se me presenta cargada de significado, aunque no sepa formular ese significado en términos discursivos o conceptuales. Apenas la imagen se ha vuelto en mi mente bastante neta, me pongo a desarrollarla en una historia, mejor dicho, las imágenes mismas son las que desarrollan sus potencialidades implícitas, el relato que llevan dentro. En torno a cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones. En la organización de este material, que no es sólo visual sino también conceptual, interviene en ese momento una intención mía en la tarea de ordenar y dar un sentido al desarrollo de la historia; o más bien, lo que hago es tratar de establecer cuáles son los significados compatibles con el trazado general que quisiera dar a la historia y cuáles no, dejando siempre cierto margen de opciones posibles. Al mismo tiempo, la escritura, la expresión verbal, asume cada vez más importancia; diré que desde el momento en que empiezo a poner negro sobre blanco, la palabra escrita es lo que cuenta: primero como búsqueda del equivalente de la imagen visual, después como desarrollo coherente de la impostación estilística inicial, y poco a poco se adueña del terreno. La escritura será lo que guíe el relato en la dirección en la cual la expresión verbal fluya más felizmente, y la imaginación visual no tiene más remedio que seguirla.¹⁷

¹⁷ITALO CALVINO: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1995 (2ª ed.); p. 104.



JEAN NOUVEL: «Wien Expo '95»; dibujos y maqueta para el concurso (convocado en 1990).

EL MODELO FIGURATIVO: INTERACCIÓN SIMBÓLICAMENTE MEDIADA

Pensar en la presentación de una arquitectura es exactamente lo mismo que pensar en la arquitectura en sí. Es decir, cada presentación del arquitecto transmite una comprensión de la arquitectura no tanto a través de las imágenes presentadas, sino más bien a través de la propia presentación; de aquí nuestra relación problemática con los modelos arquitectónicos convencionales y con los dibujos en perspectiva. Así, no obstante, nos sometemos a las reglas del juego que exigen las habituales maquetas blancas. Aunque se supone que son «neutras», de hecho reducen la arquitectura a volumen y geometría. Así parecen ajustarse a una opinión formulada por Le Corbusier cuando escribió: «La arquitectura es el juego de volúmenes científico, correcto y maravilloso, dispuesto bajo la luz». Pero ¿qué pasa si la arquitectura no es de ninguna manera un juego, especialmente cuando no es científico ni correcto, y si la luz a menudo queda oculta por las nubes, difusa, no tan radiante como en el paisaje meridional ideal?

Algunas veces, se pide a los arquitectos que presenten un dibujo en perspectiva en un estilo tan figurativo como sea posible. Estas ilustraciones arquitectónicas, siempre dotadas de detalles del último repertorio de diseño contemporáneo, todavía son peores que los modelos blancos neutros que acabo de nombrar. Con todo, estas dos representaciones están relacionadas internamente: mientras una técnica sugiere el conocimiento a través de la omisión de información, la otra técnica figurativa consigue la misma finalidad mediante un exceso de información. Cuanto más figurativo y detallado sea el dibujo de perspectiva, más engañosa es su intención. Cobra vida un espacio pictórico que es cada vez más percibido como real. Solamente se capta una actitud, la sola ilusión de una realidad aún inexistente. El cineasta tradicional utiliza este medio para iniciar la acción. Pero en el caso de una imagen arquitectónica, aparte del campo de acción emocional del mismo arquitecto, esa acción es totalmente deficiente.¹⁸

La presentación gráfica atañe a la manifestación del saber arquitectónico y es en sí también un saber. Un saber nuevo que hay que *re-presentar* en un modelo figurativo para su participación en el diálogo arquitectónico. Presentar un proyecto no es marcar distancias y diferencias, sino, precisamente, prescribir y constituir el sentido mismo de la acción arquitectónica en un discurso de mediación y totalización, un discurso que engendre sentido y sea esencialmente dialéctico. La configuración gráfica tiene que contemplar

¹⁸JACQUES HERZOG: «La geometría oculta de la naturaleza», *Quaderns* n° 181-182, COAC, Barcelona, 1989; pp. 99-100.

todo tipo de *refiguración* o interacción simbólicamente mediada. Y para ello necesita: primero, *articular* una representación que envuelva la expresión del sentido; segundo, *investigar* la relación de lo expresado en el horizonte del saber arquitectónico propio y compartido; tercero, *examinar* la relación de ese saber objetivado con la manifestación del saber que se presenta, y cuarto, *distinguir* la presentación del proyecto de lo ya sabido en el marco del horizonte del saber en que se mueve.

El boceto inaugura la mirada del arquitecto, cuya nueva función es, cabría decir, pedagógica con respecto a la percepción de la arquitectura futura, y será la representación gráfica la que envuelva esa expresión del sentido, tomándola como criterio para construir el modelo figurativo de la obra arquitectónica que se presenta, de tal forma que ese criterio que surge de la propia prefiguración sirva para medir la configuración y a la vez sea medido por ella. La concatenación de figuras para *articular* la presentación del proyecto no supone por tanto el mero hecho de buscar la mejor forma de representar lo expresado en el boceto, no, eso sería dar por concluido el proceso creativo, abandonar el «sentido» por el «sentido común» y el «buen sentido», los dos componentes más importantes de la llamada opinión general, la *doxa*¹⁹ griega, y del arte *kitsch* o «no arte».

El sentido común²⁰ remite a todo aquello que es significativo para una

¹⁹ «En la cadena de la tradición, que el tiempo engarza, hay un primer eslabón y en él está el momento en el que aparece su verdad. Después de ese momento, ya todo es tradición o sea mediación. El lenguaje, como *dóxa*, como opinión, engarza y consolida esa interminable cadena; pero en ella, vivimos ya en un mundo no “inicial”, en un mundo en el que todo es ya lenguaje —“oír decir”—, y donde apenas cabe la comprobación, porque es imposible, desde la cadena de la tradición, remontarse a un origen. El tiempo es irreversible y la característica de todo pasado es, precisamente, su irrepetible “presencialidad”. [...] Dar la impresión de saber, por la facilidad que para informarnos tiene la escritura, es colaborar a una construcción “exterior” de la sabiduría. La *dóxa* es el instrumento de esa apariencia.» (EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992 [2ª ed.]; pp. 41 y 72.)

²⁰ «G. J. O. Fletcher, que define el sentido común como “un conjunto de creencias sobre el mundo, compartidas por un grupo social”, ha examinado tres aspectos del mismo: en primer lugar, el sentido común como “conjunto de *asunciones fundamentales* compartidas sobre la naturaleza del mundo físico y social”, que son sustentadas universal y tácitamente, como puede ser la asunción de que el mundo existe con independencia de nuestra percepción; en segundo lugar, el sentido común en cuanto “conjunto de *máximas culturales* y de *creencias* compartidas sobre el mundo físico y social”, conocimientos que son relativistas y sustentados explícitamente, como, pongamos por caso, la creencia de que el triunfo social expresa una forma de justicia o la de que el castigo disuade al delincuente, creencias ambas que pueden variar ampliamente en y entre culturas, y, en tercer lugar, el sentido común como “*manera compartida de pensar* sobre el mundo físico y social”, conocimiento éste sustentado casi siempre tácitamente y en el que cabría englobar tanto las creencias como los procesos cognitivos mediante los que los individuos elaboran sus

persona, esto es, aquello que sobreviene en cada situación y nos permite identificar y reconocer los objetos en la diversidad dada. El sentido común actúa por referencia a un saber asumido y, por reducción de variables, hacia alguna unidad conocida; es, por tanto, la base de todo aprendizaje y socialización, así como, necesariamente, de todo lenguaje —incluidos el arquitectónico y el gráfico—, al ser la individualización del saber común. Por otro lado, el buen sentido es aquel que nos orienta en dirección única, por el camino directo, que es el previsto y por tanto el bueno; ese que discurre de «lo más diferenciado a lo menos diferenciado, de lo singular a lo regular, de lo notable a lo ordinario»;²¹ y así, el buen sentido es la dirección lógica, la que tomando el pasado como experiencia prevé el futuro como determinación. Pero el buen sentido, para definir esa su única dirección, necesita de unas propiedades y unas clases que le designen hacia dónde debe tender, y ese prelude le viene dado por el sentido común, por unos significantes que determinan unos significados y sólo unos. «El buen sentido desempeña un papel capital en la determinación de significación pero no desempeña ninguno en la donación de sentido.»²²

Me gusta el término de «intuición espacial», más que el de estilo. No estoy en contra de la posibilidad de que emerja una frescura de estilo a lo largo de un período de tiempo y que aparezca a través de un número de trabajos; pero no es algo que tenga establecido de antemano. Si surge, no lo veo como algo negativo. Pero espero que no puedas nunca ser capaz de «poner el dedo» sobre ello, ya que debería ir cambiando y cambiando, porque tan pronto como puedas fijarlo entonces está muerto. Cuando participé en el concurso de Porta Vittoria nos sentamos y dibujamos lo que pensamos que cada uno de nuestros oponentes haría... ¡y estuvimos absolutamente en lo cierto! Sabíamos exactamente la forma en la que actuarían, porque tienen un método, y lo utilizan una y otra vez. Pienso que tan pronto puedes hacer esto con alguien el sistema debe cambiar...²³

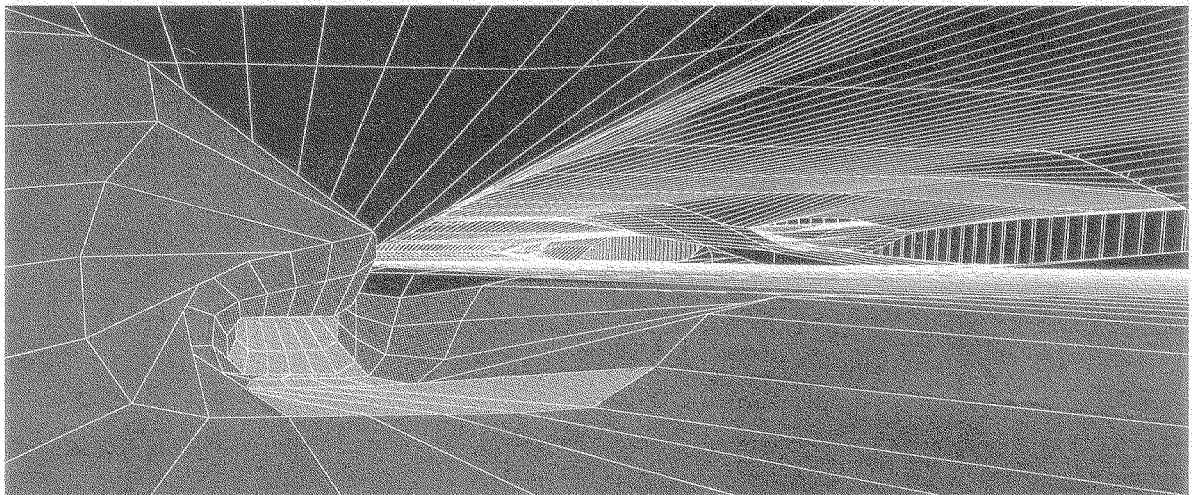
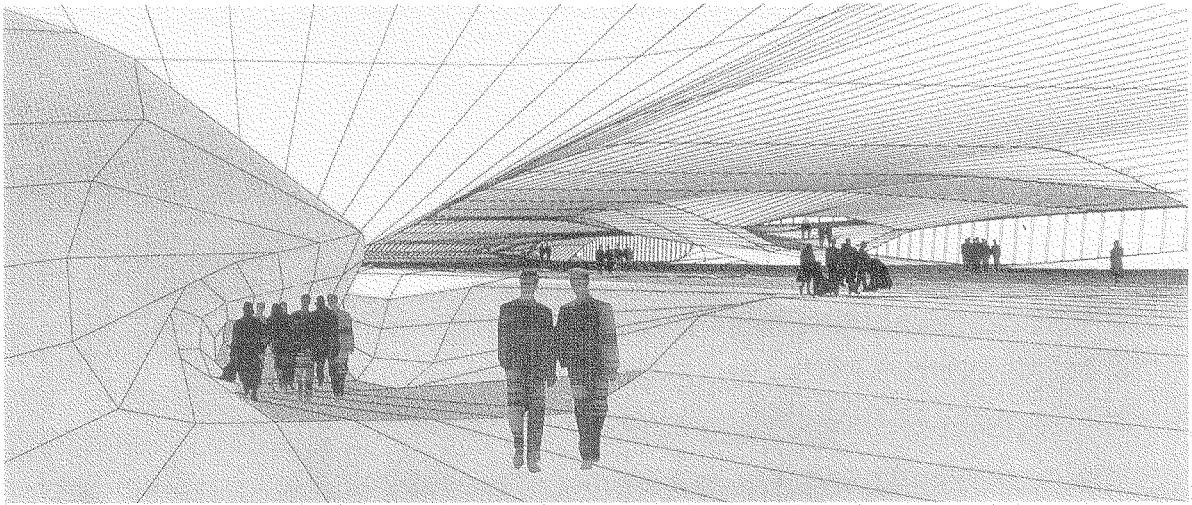
juicios y los conceptos que utilizan.

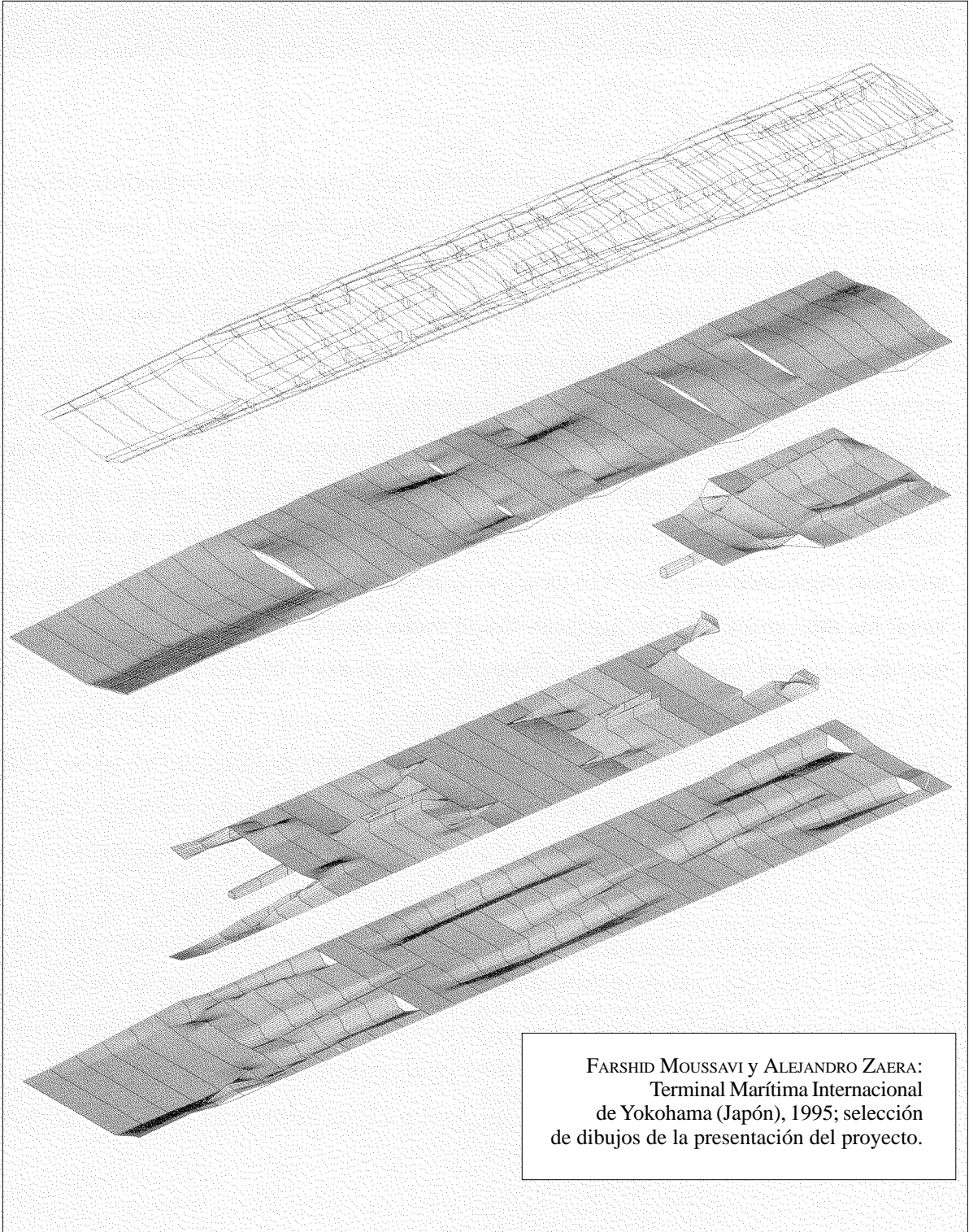
»Alguien podría señalar, y no le faltaría razón, que el ámbito que se está intentando legitimar teóricamente con la denominación “sentido común” no es otro que el que ya venía indicado bajo el rótulo de *representaciones colectivas* por Durkheim, quien lo utilizaba para explicar las características del pensamiento social, a diferencia de las del pensamiento individual. Para él, las representaciones colectivas describen todo un abanico de formas intelectuales que van desde la ciencia y la religión hasta los mitos.» (MANUEL CRUZ: *¿A quién pertenece lo ocurrido?*, Taurus, Madrid, 1995; pp. 24-25.)

²¹ GILLES DELEUZE: *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994; p. 93.

²² *Ibíd.*, p. 94.

²³ STEVEN HOLL, en: Alejandro Zaera, «Una conversación con Steven Holl», *El Croquis* n° 78, Madrid, 1996; p. 22.





FARSHID MOUSSAVI y ALEJANDRO ZAERA:
Terminal Marítima Internacional
de Yokohama (Japón), 1995; selección
de dibujos de la presentación del proyecto.

Estos dos sentidos, el sentido común y el buen sentido, son también el origen del *kitsch* en el arte. El sentido común es más bien lo común de lo sentido, visto u oído. Se valora, se disfruta lo que se conoce; sólo se percibe lo que ya se sabe; no se quiere, en nuestro caso, dibujar otra cosa que aquellos modelos consolidados, de eficacia garantizada. «El *kitsch* lleva siempre en sí algo de ese esmero bienintencionado, de buena voluntad, y, sin embargo, es justo eso lo que destroza el arte.»²⁴

La segunda forma, el buen sentido, se relaciona con la interpretación correcta del momento arquitectónico, para saberse seguro, en el buen camino, en el de «todos los que saben»; es seguir la moda que marca la crítica y las publicaciones especializadas y que avalan los premios y selecciones de los concursos internacionales. Si el primero busca resolver el proyecto correctamente dentro del saber convencional y consolidado, el segundo pretende no quedar fuera de las corrientes, de los «ismos», que alguien ha definido como «apropiados hasta nuevo aviso». Ambos se escudan en la cobertura de lo que otros han hecho y dicho, y que, obviamente, ha sido bendecido por el poder económico, quien al cabo es el auténtico promotor de las construcciones y de los profetas.

Frecuentemente parece haber como un deseo, por parte del convocante [de concursos de arquitectura], de no comprometerse demasiado. Y también de no conocer demasiado bien el problema que se intenta resolver (o de conocerlo demasiado bien, con una solución predeterminada). De ahí la frecuencia de ese carácter impreciso, vago, difuso, adivinatorio... Y también están los errores de criterio. Como cuando, con expresión virtuosa, se prohíben, *a fin de no crear desigualdades entre los concursantes*, las perspectivas, el color, etc. Van a acabar exigiendo que se dibuje con la mano izquierda y con un ojo cerrado. A fin, naturalmente, de igualar oportunidades, según se dice. En el concurso del Cementerio de San Sebastián, en un terreno topográfico y panorámicamente muy complicado, se prohibían las perspectivas, el color, las maquetas, las fotografías... Esa identificación de la definición arquitectónica con la planta y el alzado denota un grave error de base en la comprensión del fenómeno y el espacio arquitectónicos. La crítica de Oteiza era, también en ese sentido, totalmente justificada. Una cosa es diseñar una alfombra y otra, diversa, concebir un entorno panorámico. La arquitectura es una realidad muy compleja que requiere, en ocasiones, un ábaco de medios mucho más totalizador que el mero de planta y alzado. Piensen ustedes en lo que se derivaría de una comprensión de Ronchamp, por ejemplo, o del pabellón de Aalto en Nueva York, a base de esos registros únicamente. Piensen en la opinión que

²⁴ HANS-GEORG GADAMER: *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991; p. 122.

obtendría, a través de esos medios, cualquier persona no esencialmente cualificada en arquitectura, un dignísimo presidente de Diputación, por ejemplo. Y hay otras muchas situaciones diversas. Como antes insinuábamos, el tema de las bases, unido al de las verdaderas intenciones de la entidad convocante, en cada caso, constituye la primera de las alternativas graves de esta cuestión.²⁵

No hace falta decir, por tanto, que la presentación del proyecto arquitectónico ha de ser todo menos común o prevista, puesto que no es la construcción lógica de un *puzzle* de figuras, sino la articulación que opera el sentido mediante figuras de discurso.

Así, la configuración, no es el paso por el que se introduce el proyecto en la redundancia del sentido común o en el camino único trazado por el buen sentido —tampoco es un camino necesariamente contrario, ojo, estaríamos en la misma dirección pero en sentido inverso—, es más bien abandonar la autopista de lo convencional y abrir un camino propio en la espesura del bosque, y tal apertura sólo será relevante cuanto mayor sea su capacidad de innovación y desvío.

Los paradigmas de la cultura arquitectónica son los conceptos propios de la estructura gráfica del proyecto de cualquier arquitecto competente, son, más o menos, sinónimo de composición.

Sin embargo, la obra singular es considerada precisamente por su capacidad de desviación e innovación. Pues bajo las reglas anquilosadas de una didáctica puntillosa, la estructura sólo se concibe como una forma fácilmente legible, al descansar sobre una conexión causal, fácil de identificar, entre sentido común y buen sentido.

El proyecto es, en el sentido más actual y preciso del término, estructura. Trazando las líneas maestras según las cuales se desarrollará la existencia de la sociedad y, al mismo tiempo, negando que estas líneas estén predefinidas o prefijadas, expresa en primer lugar la virtualidad de la condición presente, las posibilidades que le son implícitas. Pero expresa también aquella que se asume como estructura de la sociedad, proceso de su autodeterminarse, diagrama de su devenir histórico: porque la estructura no se puede concebir como forma concluida e inmóvil, sino como estructuración, como «conciencia estructuradora». [...] Es, por tanto, este análisis estructural, la guía más fiable para una crítica que se proponga, como problema del valor, el valor de la estructura o del proyecto.²⁶

²⁵ JUAN DANIEL FULLAONDO: «Hablando de concursos de arquitectura», *Arquitectura* n° 266, COA Madrid, 1987; p. 18.

²⁶ GIULIO CARLO ARGAN: *Proyecto y destino*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1967; p. 49.

La tradición propicia una estructuración de las obras que no es histórica ni antihistórica, sino transhistórica, en el sentido de que recorre la historia más de modo acumulativo que simplemente aditivo. Implicando cambios, rupturas, cortes de paradigmas que no son olvidados y que tampoco hacen olvidar lo que les precede, ni aquello que representan. Esto es lo que hace el poder de esquematismo de la imaginación creadora y no el de la racionalidad clasificadora de la semiótica. Sin embargo, la racionalidad, en un sentido más abstracto, se caracteriza por la formulación de relaciones dentro de los sistemas simbólicos culturalmente transmitidos.

Aquí no se trata de una precisión y sistematización de formas de saber tradicionales, sino de la teoretización de contenidos de saber y de la obtención metódica de esos contenidos. No se relacionan únicamente los componentes cognitivos, en sentido estricto, de las imágenes del mundo de la arquitectura, sino también los componentes de las imágenes que sirven a la interacción.

La re-presentación inserta en la presencia lo ya visto, pero lo ya visto, lo hallado por el arquitecto, el sentido expresado en el boceto. La re-presentación es el hacer aparecer ese saber, el modo de presentar lo que el arquitecto ya sabe. Es, pues, dar apariencia, imagen a ese saber; es, sin más, presentar. Y ese presentar, hacer público el proyecto, lleva parejo la presentación del propio arquitecto.

La representación se aleja de la verdad absoluta convencional para fundar su propia verdad. Esta fundamentación necesita de la investigación para comprender y asumir uno mismo esa verdad nueva, y, también, del examen del modo de presentación para explicar esa certeza. Y es la reflexibilidad del dibujo, entre la constancia y presencia del horizonte del arquitecto y la consistencia y permanencia de la cultura arquitectónica, la que permite aclarar la duda que siempre aparece al contrastar el saber nuevo y el saber formalizado, objetivado.

Para resolver tales dudas, la presentación gráfica exige *investigar* la relación de lo expresado en el boceto con el horizonte del saber arquitectónico propio y compartido, esto es, explicarnos a nosotros mismos la posibilidad de la arquitectura desvelada; profundizar en la adecuación de la configuración gráfica a la realidad de la situación. Entendida ésta como la transformación de los temas relevantes en argumentos de comprensión, en el ámbito del saber general.

La mayor explicación de las coordenadas de la realidad permite siempre abrir caminos propios, distintos de los determinados y previstos. Al investigar el boceto para su adecuación intencional y coherente como posi-

bilidad real, la prefiguración también se altera, pues pensar la presentación es modificar el propio saber. El boceto es medido por el saber del arquitecto, y así produce otro saber distinto, una configuración no conocida por más que dentro del horizonte del saber formal.

Y es que cuando reflexionas sobre un problema de arquitectura es que operas en el fondo a un nivel muy elemental: ¿Este solar qué forma tiene? Veamos, por aquí tiene forma de cuadrado, con una especie de hexágono irregular por un lado y por encima un pedazo rectangular... ¡Cuántos de los proyectos en los que normalmente trabajamos están absolutamente determinados por condiciones específicas, que no son condiciones ideales! Uno trabaja con perfiles absolutamente irracionales la mayor parte del tiempo. El trabajo de racionalizar, de hacer coherente el estado real con la propuesta es tanto más importante cuanto más abstracta es la propuesta. En mis proyectos, difícilmente podrías achacar el resultado a la forma del solar. Ninguno está directamente condicionado por esas dimensiones. El trabajo de la repetición es muy importante para producir el *embodiment*, como dicen los anglosajones, de una idea. Es el trabajo más largo, donde la arquitectura se hace reconocible más allá de los datos concretos de partida. Yo no opero con criterios visuales sino constructivos, y por tanto la repetición es muy importante porque cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van generando son de coherencia interna. Por eso la geometría es muy importante para mí, como instrumento de articulación con situaciones muy concretas, porque me permite olvidar, hacer las cosas menos reconocibles. El criterio de coherencia intento siempre encontrarlo en la dimensión justa de las cosas, que es el trabajo que seguramente me interesa más.²⁷

La representación gráfica siempre tiende, primero, hacia el lado del sentido común, que ni siquiera es un lado, sino que se manifiesta como un todo, y es el que nos sale directamente al encuentro. Se trata de figuras del saber, paradigmas apropiados para la ocasión, que se brindan a certificar la verdad de esa realidad emergente, todavía por argumentar. Es necesario un alto grado de escepticismo para no ahogar la duda, pues la lucha es desigual, la potencia de los paradigmas condiciona con fuerza la representación gráfica. Por eso, la investigación sólo escapa a esa presión si deja de lado el objetivo de la meta y sitúa su punto de partida en la prefiguración, en eso mismo que se quiere presentar, la expresión del sentido del boceto.

De esta manera, la prefiguración que inicia el proceso se toma como criterio a medir en la experiencia arquitectónica que el progreso de la investigación gráfica produce, pero nunca a medir tomando como criterio la meta,

²⁷ ENRIC MIRALLES, en: Alejandro Zaera, «Una conversación con Enric Miralles», *El Croquis* n° 72 [II], Madrid, 1995; p. 14.

los modelos consolidados. El camino de la investigación gráfica no va del saber objetivo al caso real, sino que progresa del boceto hacia la obra, el proyecto. Y es la comprensión que se alcanza en cada explicación — explicación hecha a nosotros mismos— la que transforma el escepticismo inicial en operaciones gráficas productivas que desarrollan la presentación del proyecto, en lugar de limitarse a una «puesta en escena».

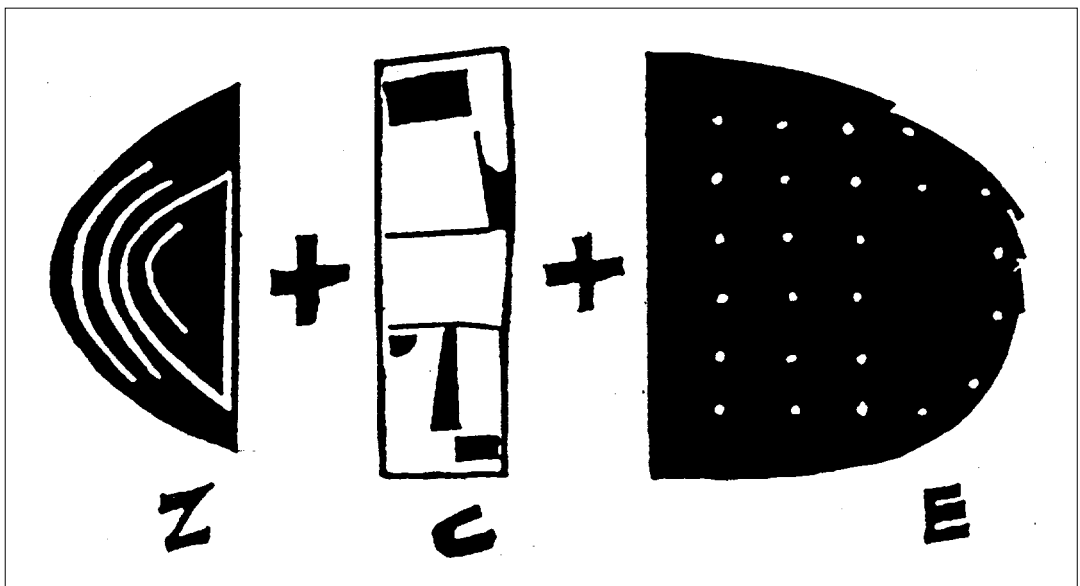
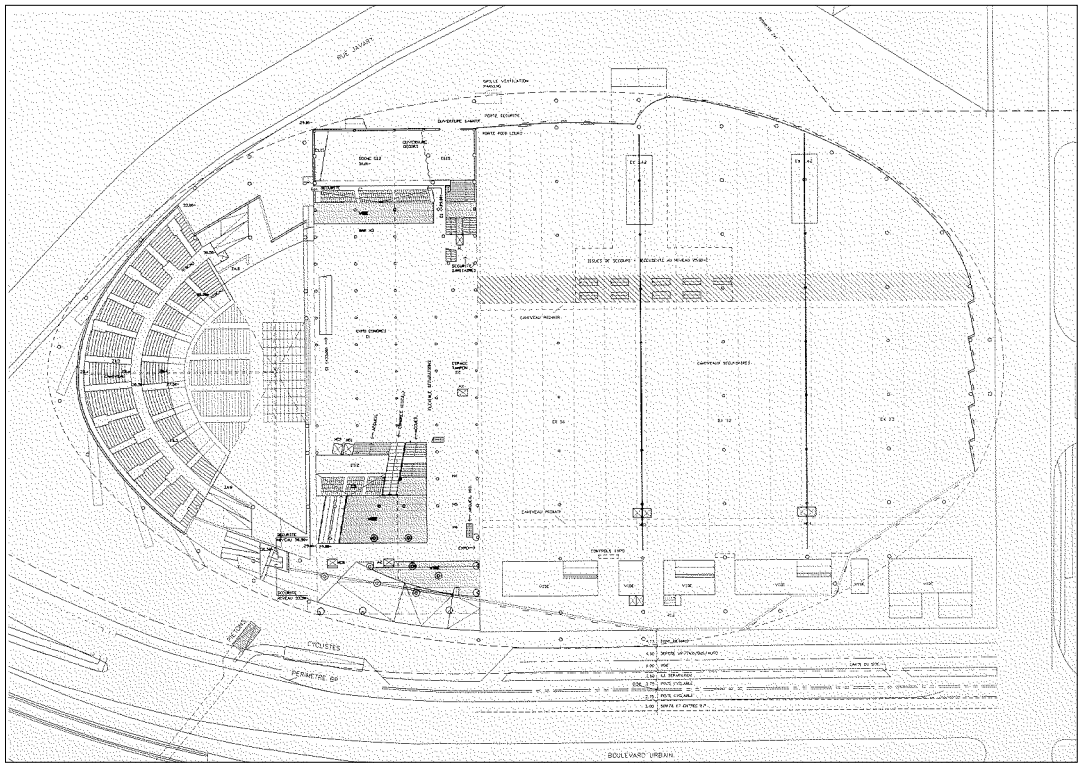
La presentación que parte de la expresión del sentido que encierra el boceto y configura algo distinto, una estructura vinculada a la prefiguración pero cuya articulación se distingue de ella precisamente en aquello que las relaciona, la manifestación del sentido. Pues, lo que en el bosquejo era una declaración de intenciones, ahora es una verificación y afirmación de las mismas para su presentación, es el tránsito obligado del ámbito particular e íntimo del boceto al público y abierto del proyecto, en el que no sólo se presenta la obra, sino también el arquitecto.

Un proyecto no es simplemente una exhibición caligráfica ni un objeto expresivo que se agote en sí mismo, a pesar de que el dibujo sea siempre un indicador de contenido y de intenciones no sólo como código directo, sino como transmisor de una poética y hasta de unos métodos. Pero tampoco es la simple ilustración de una teoría arquitectónica, a pesar de que esa teoría debe quedar explicitada en los mismos instrumentos de representación. Y tampoco es una sucesión indiscriminada de soluciones constructivas, a pesar de que todas ellas están en las condiciones de partida del proyecto y constituyen parte de su base conceptual. Es necesario que la expresión y el contenido coincidan precisamente en la definición de un edificio concreto donde encuentren solución las dificultades de la realidad y la coherencia conceptual, donde dibujo, teoría y tecnología produzcan una arquitectura construible.²⁸

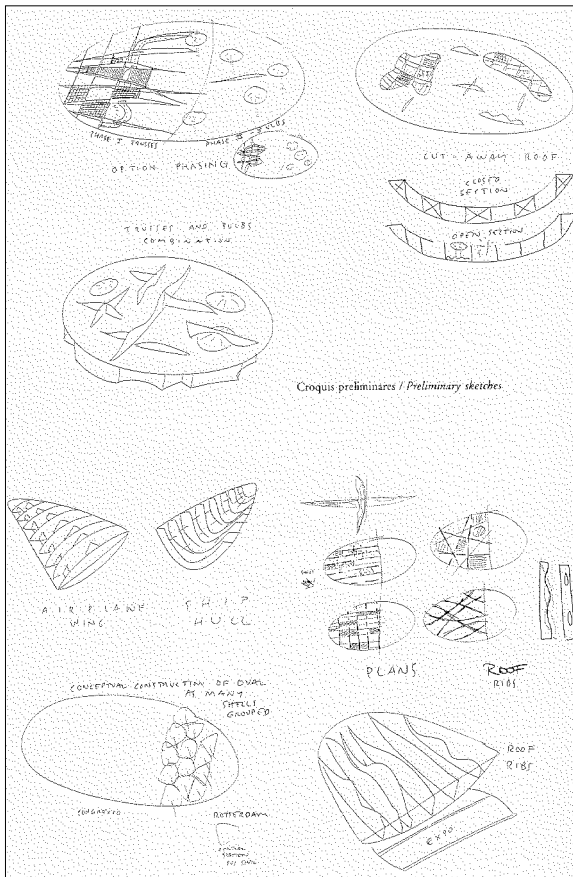
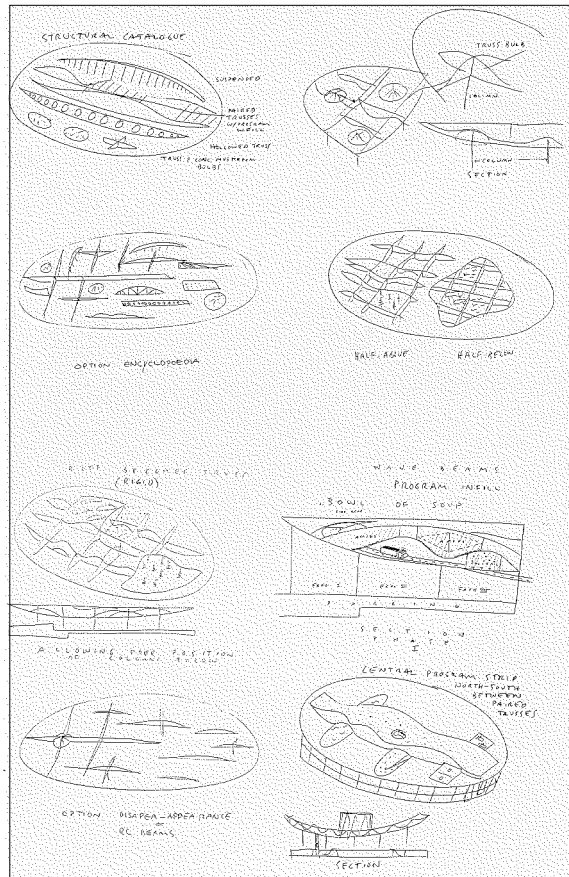
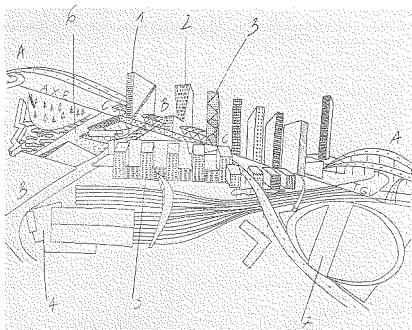
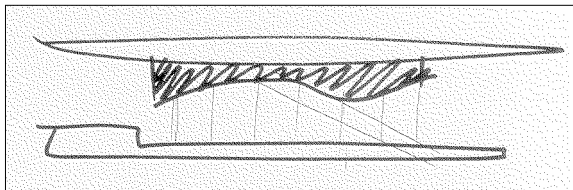
Para que la presentación gráfica del proyecto alcance a ser también un saber, un nuevo saber que amplíe el horizonte del ya consolidado, cabe proponer el examen de la relación de ese saber previo con el proyecto. Si en la relación anterior se investigaba la posibilidad real de la propuesta arquitectónica, el argumentar para nosotros mismos, explicarnos más para comprender mejor, ahora se trataría de *examinar* cómo es posible explicar, argumentar conceptualmente dentro del horizonte del saber compartido, eso que para nosotros es sabido, verdadero, con el fin de que comprendan otros. Dicho más concisamente: cómo podemos exponer discursivamente, en una presentación, nuestro criterio no sólo sabido, sino también asumido.

El resultado es que el saber previo que tenemos sobre la representación

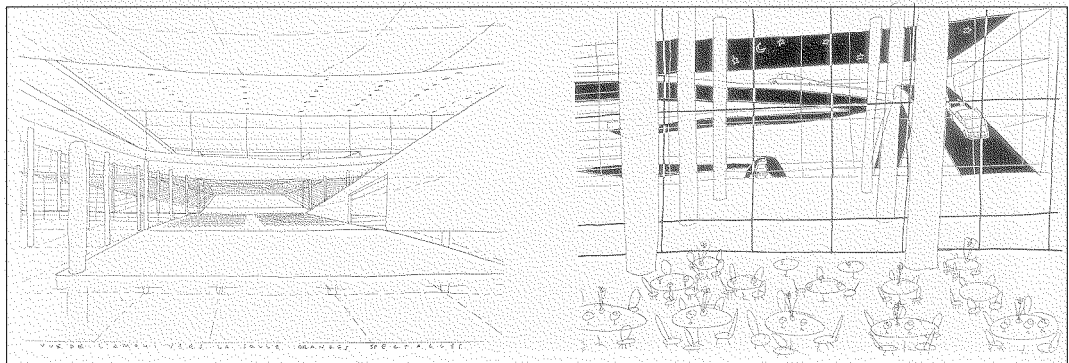
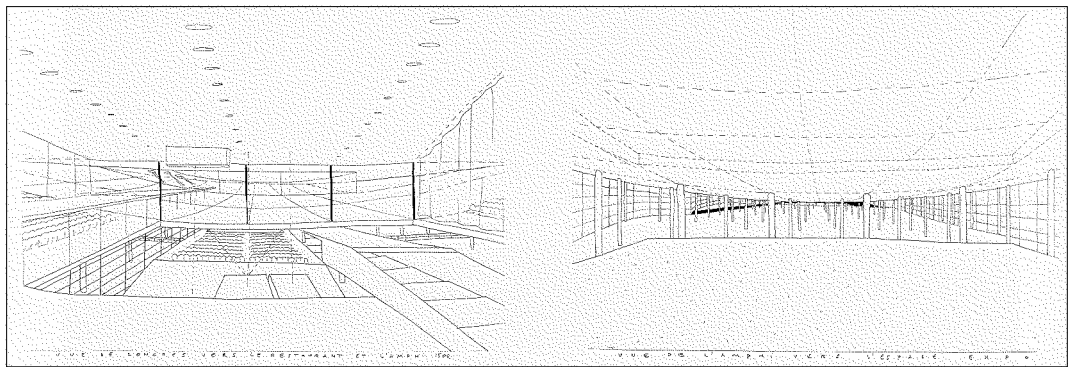
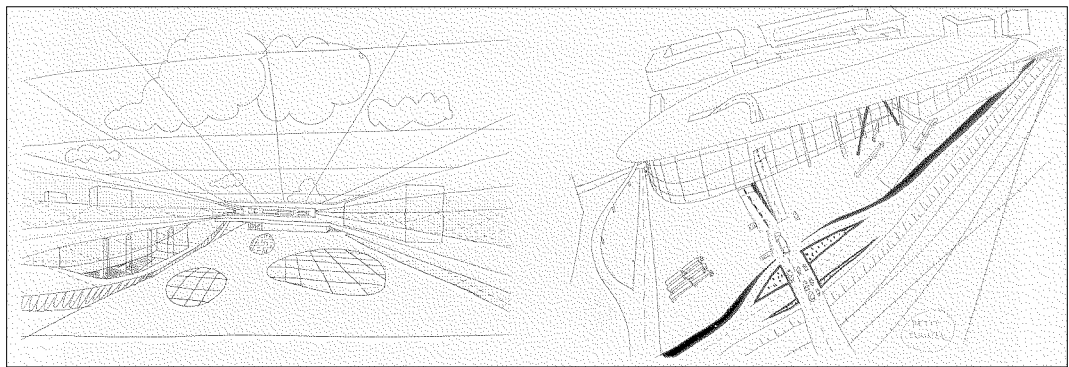
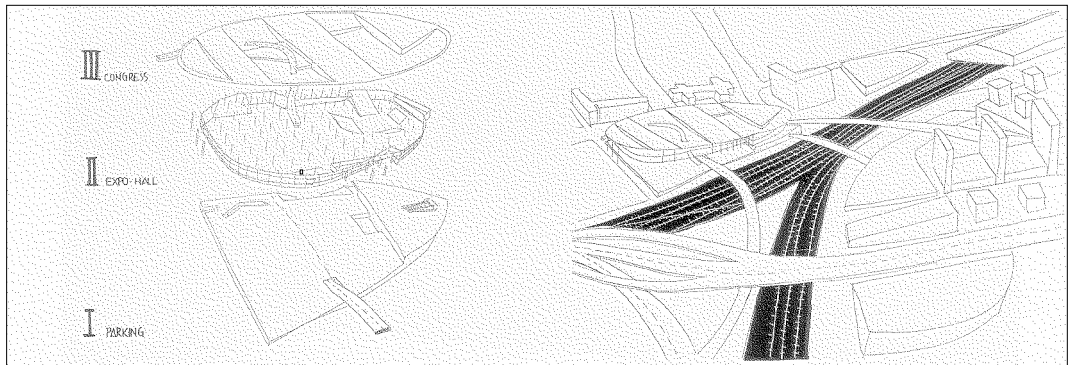
²⁸ ORIOL BOHIGAS: *Proceso y erótica del diseño*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1978, (2ª ed.); p. 37.



REM KOOLHAAS: Gran Palacio de Lille, 1991; planta y esquema de los diferentes usos del edificio (la Z corresponde a la sala de espectáculos; la C, al centro de congresos, y la E, al recinto de exposiciones).



REM KOOLHAAS: Gran Palacio de Lille, 1991; croquis preliminares y bosquejos explicativos.



gráfica arquitectónica no corresponde al objeto prefigurado, pues éste es nuevo, y por tanto no sabido, no tiene un paradigma asociado como correlato. Hay pues que transformar el saber que se tenía para adecuar intencionalmente la configuración al objeto nuevo, que para nosotros ya es sabido, verdadero.

Pero, el abrir un camino nuevo a la presentación, supone también un cambio del propio objeto, que se irá transfigurando por la propia coherencia de las operaciones gráficas. Por tanto, en aquello que hasta aquí hemos ido articulando, en lo que la configuración declara como verdadero, tenemos el criterio que ella misma dispone para medir con él su propio saber.

Así, y puesto que, para el examen que proponemos, tenemos a nuestra disposición el criterio que la propia configuración nos proporciona, parece en principio que sólo fuera necesario el dibujar, el organizar las figuras; y sin embargo lo que ocurre es que eso de que disponemos no está expresamente disponible. Pues la consciencia que tenemos de la verdad del objeto —que nos hemos explicado y hemos comprendido, afirmando la inicial declaración de intenciones— ha de examinarse a sí misma, desdoblarse en un movimiento dialéctico entre el saber sedimentado y el saber desvelado en la configuración, y sólo de ahí surgirá el nuevo y verdadero proyecto, como la certeza que se desprende de la experiencia²⁹ arquitectónica que proporciona el dibujar para, por un lado, presentar la obra y, por otro, presentarse a sí mismo como sujeto junto a lo que se presenta.

Este tercer nivel de la configuración es propiamente una refiguración, un ensayo de las posibles refiguraciones hecho por el arquitecto mediante el extrañamiento para integrar la distancia del lector en su interpretación hermenéutica.

Es necesario sentir serenamente que aquello que se ha dibujado y que está delante de nuestros ojos es firme y verdadero: sólo entonces se puede esperar que tenga fuerza suficiente para existir. En todo estudio de arquitecto debería haber al menos una gran pared acabada con un buen revoco de cal sobre la cual poder dibujar con cualquier tipo de tizas y carboncillos

²⁹ «[...] una pretensión basada en la experiencia no es todavía en modo alguno una pretensión *fundada*. [...] la verdad que pretendemos para los enunciados al afirmarlos, depende de dos condiciones: tiene que (a) basarse en la experiencia, es decir, el enunciado no puede chocar con experiencias disonantes, y (b) tiene que ser desempeñable discursivamente, es decir, el enunciado tiene que resistir posibles contraargumentos y poder encontrar el asentimiento de todos los participantes potenciales en el discurso. La condición (a) tiene que cumplirse para que resulte creíble la pretensión de que la condición (b) podría cumplirse llegado el caso.» (JÜRGEN HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa*, op. cit.; pp. 97-98.)

los detalles constructivos. ¿Cómo puedo de otro modo decidir la bondad de una forma, de una estructura, de un encuentro si no la veo?³⁰

El proceso anterior, el de investigar el potencial de la expresión del sentido del boceto para comprender ese saber desvelado, era ya una experiencia arquitectónica, pues la acción gráfica es en sí una acción arquitectónica. El progreso en el comprender sólo se explica por la experiencia que se produce al dibujar y que cataliza el movimiento entre el saber previo y el saber nuevo. En el examen que la configuración hace sobre sí misma, no sólo se pretende explicar y comprender, sino también argumentar, que la experiencia de ese diálogo, que se establece en la acción gráfica, nos garantice la capacidad de conexión y sedimentación de ese saber nuestro, representado en el proyecto, en el campo del saber arquitectónico, y abrir así la posibilidad de reactivarse, de refigurarse.

Estas tres proposiciones sobre la presentación bosquejan la estructura gráfica significativa en su naturaleza esquematizante: la presentación del proyecto es para el arquitecto su concepto; del sentido expresado en el boceto dimana su criterio sobre la presentación, y, a su vez, la presentación gráfica se examina a sí misma, hace posible el autoexamen del arquitecto.

Por todo ello, la presentación no es una característica de la comunicación particular, sino que forma parte de la experiencia del saber, anterior, en presente y posterior. La experiencia arquitectónica que se desarrolla al dibujar es el movimiento del diálogo entre el saber objetivo y el subjetivo. Es el concebirse y presentarse en las figuras que estructuran el proyecto como sujeto, estar presente junto a lo que se presenta.

Este movimiento dialéctico entre los saberes se podría explicar como el despliegue de un mundo real en tanto que obra real, que se *distingue* de lo ya sabido, dentro del horizonte del saber arquitectónico y gráfico en que se mueve. La presentación gráfica es el modo de hacer presente la experiencia arquitectónica que produce la acción gráfica: «la experiencia es el modo de la presencia de lo que se presenta, que se hace presente en el representarse».³¹

La experiencia arquitectónica que se obtiene al dibujar es la única garantía, la única certeza de la transmisión viva de una innovación del saber capaz de reactivarse constantemente, a la vez que sedimentarse. La construcción de la estructura gráfica significativa del proyecto, la presentación,

³⁰ CARLO SCARPA, en: Guido Pietropoli, «Invitación al viaje», *Quaderns* n° 158, COAC, Barcelona, 1983; p. 8.)

³¹ MARTIN HEIDEGGER: «El concepto de experiencia de Hegel», *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995; p. 170.

debe engendrar *inteligibilidad* y *transcendencia*, esto es, debe permitir la refiguración por parte de un posible lector y permanecer como substrato, como esas estructuras significantes de otras experiencias arquitectónicas cuya historia se ha borrado, pero que están presentes como huellas del saber arquitectónico.

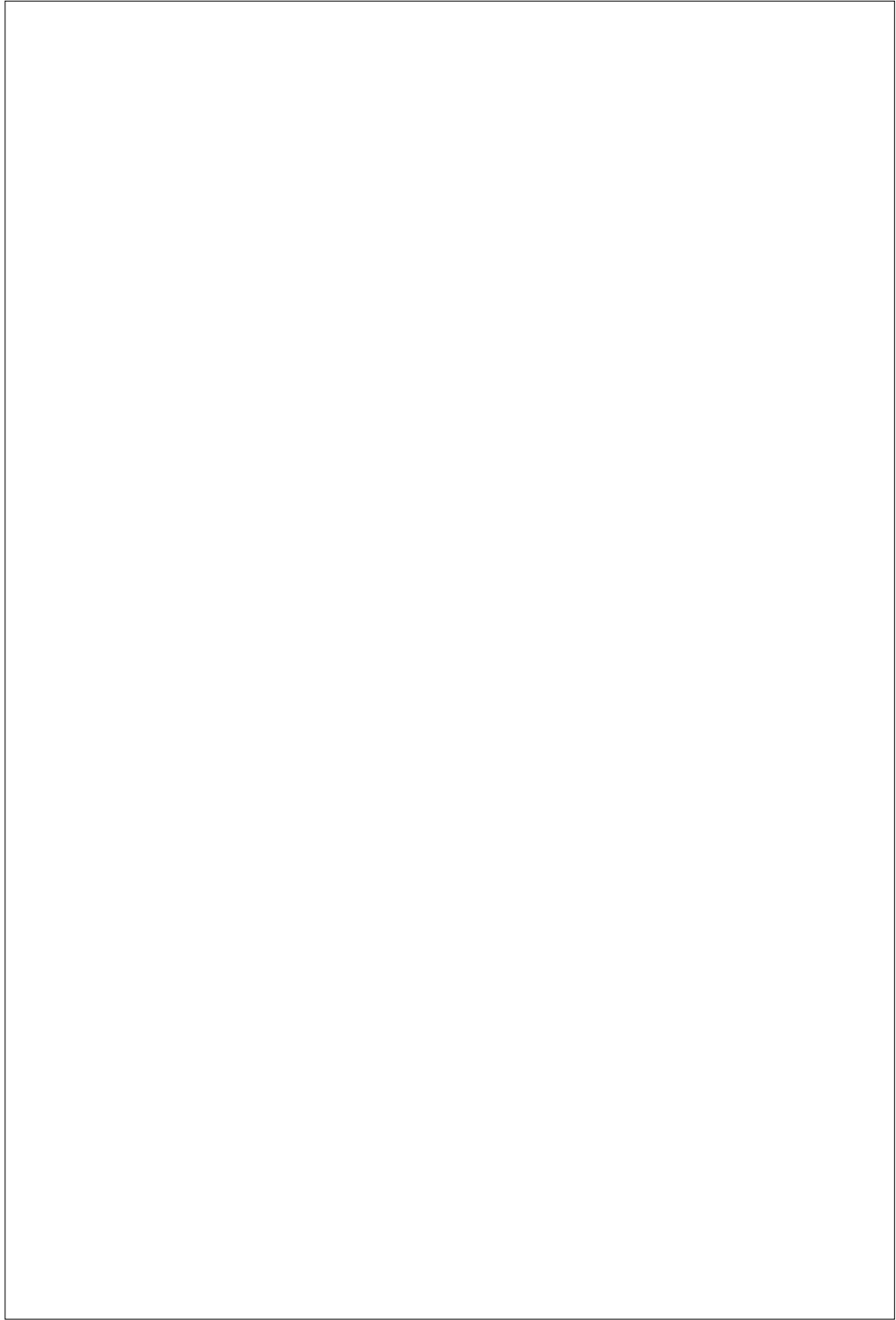
Estos paradigmas nacidos de una innovación gráfica anterior, proporcionan reglas para la experimentación posterior en el campo del proyecto. Esas reglas cambian por la presión de las nuevas invenciones, pero lo hacen muy lentamente y resisten los cambios en virtud de su propia sedimentación. Innovación es el correlato de sedimentación; siempre hay lugar para la innovación en la medida en que lo que aparece, la *poiesis*, es siempre una obra singular. Los paradigmas son sólo la gramática, las reglas gráficas que regulan y garantizan la comprensión del proyecto, reglas antes nuevas, ahora típicas, incluso tópicas.

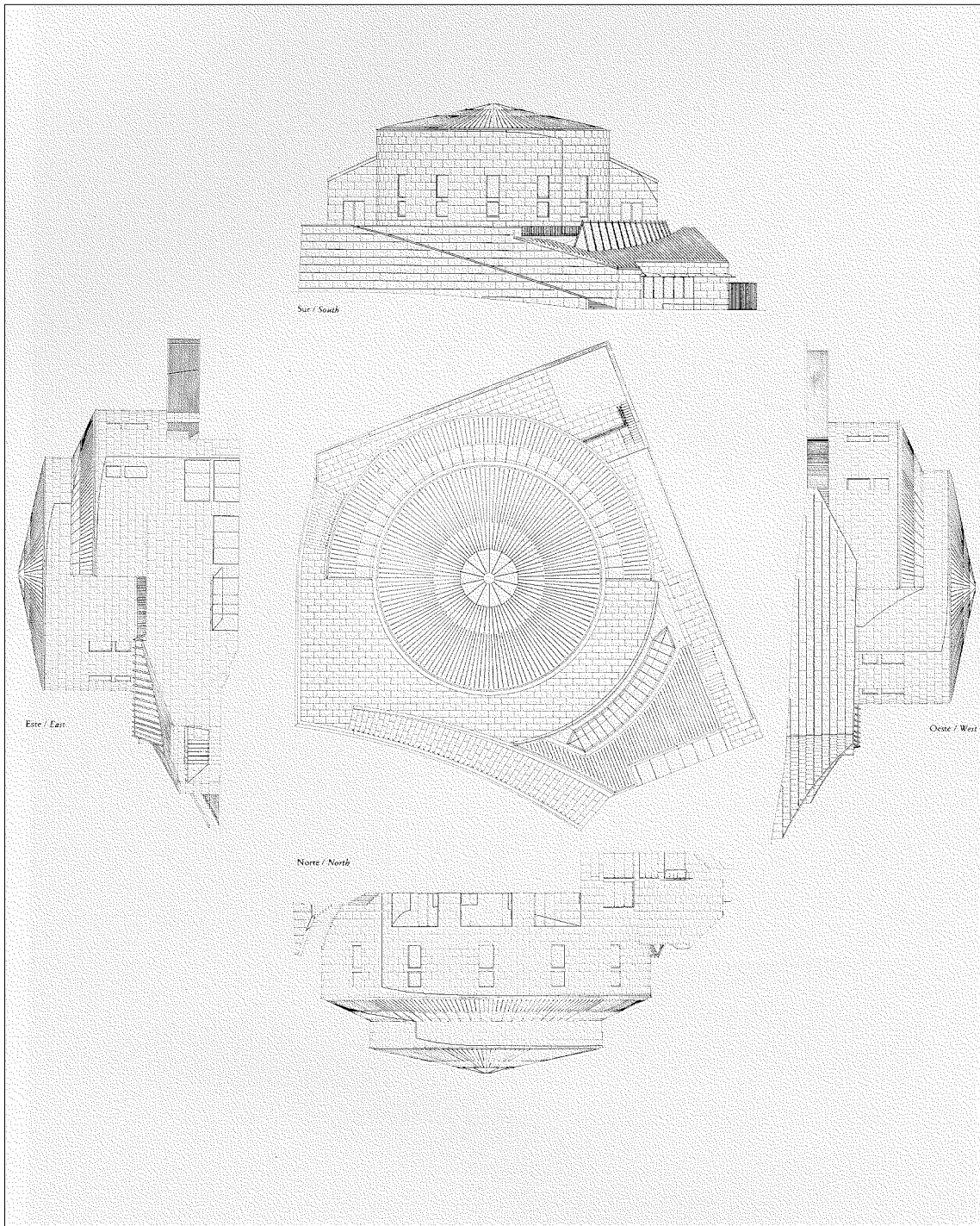
El proyecto es una producción arquitectónica original, una obra nueva creada al dibujar. Y lo inverso también es cierto: la innovación gráfica se produce porque existen reglas, no nace de la nada; para innovar hace falta algo anterior. La innovación en general, y la innovación de la presentación gráfica arquitectónica en particular, se mueve entre dos polos, la aplicación servil de los paradigmas a nuestra disposición y la desviación calculada con respecto a los componentes de esos paradigmas.

La única realidad que le queda a la arquitectura es su historia. El mundo de imágenes que procura la historia es la única realidad sensible que no ha sido destruida o por el conocimiento científico o por la sociedad. Los tipos son las «apariencias verdaderas» de la realidad, rota por el largo proceso que ha sido brevemente descrito en estas páginas. La fragmentación parece acompañar hoy al tipo. Es, en último término, la única arma que le queda al arquitecto, una vez que abandonado el objeto en cuanto que tal, se hizo del proyecto la razón de ser de la obra de arquitectura.

Ahora que el objeto, la obra de arquitectura (antes fue la ciudad, después los edificios), se ha fragmentado y convertido en mil añicos ya no cabe mantener otros lazos con la disciplina tradicional que no sean aquellos que soportan las imágenes de una memoria cada vez más distante. La culminación del proceso es, por tanto, la destrucción de los tipos clásicos, post-renacentistas. El planteamiento tipológico tradicional que ha intentado recuperar la vieja idea de arquitectura ha fracasado lamentablemente. De ahí que tal vez el único medio que queda en manos del arquitecto para dominar la forma sea el destruirla.³²

³² RAFAEL MONEO: «On Typology», en *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, Cátedra de Composición II, ETS de Arquitectura, Madrid, 1991 [2ª ed.]; p. 209.





JUAN NAVARRO BALDEWEG: Biblioteca «Puerta de Toledo», Madrid (1985-1992); detalles del lucernario, sección transversal (*pág. anterior*), planta de cubiertas y alzados diametrales.

ESTRUCTURA DE LA EXPRESIÓN GRÁFICA SIGNIFICANTE

Pero, ¿por qué dibujar? ¿No bastaba con haberlo pensado? ¿No se pierde algo dibujando? Era un riesgo, pero sólo *dibujando* se podía contestar íntegramente a la otra pregunta: ¿Qué es una forma, cuando el contenido no se puede pensar porque ese contenido es ya sólo memoria? Dibujar para representar, no para producir. Trabajar dándole la espalda a la meta. Como hacía Giacometti. [...] Desnudos dibujos, místico ejercicio de fatiga y búsqueda, para irse acercando, como Le Corbusier, por cierto, a aquella Verdad que es la poesía. O al menos a una de ellas, la que contestaría a esta pregunta: ¿existe algo que pueda ser llamado arquitectura?³³

En la articulación del proyecto tiene que alcanzarse la intersección de las diversas esferas que intervienen en el contexto de cada situación arquitectónica, que como se ha venido exponiendo se concretan en la red conceptual de la acción gráfica, como *logos* de la acción arquitectónica. «Un lenguaje no es una manera de comunicarse, sino una visión del mundo.»³⁴

El proyecto entendido así es un texto, una unidad completa de sentido; no es sólo la inscripción de un discurso arquitectónico, aunque tal inscripción plantee problemas propios, sino que es la producción de un discurso arquitectónico como obra. En primer lugar, el proyecto es estructura, es la pantalla o el filtro que selecciona, elimina, organiza, etc. las significaciones en una totalidad irreductible a una simple suma de figuras; por otro lado, esta disposición obedece a ciertas reglas formales, a una codificación que no es de la arquitectura, sino del dibujo, codificación que articula lo que llamamos discurso gráfico; y, finalmente, esta producción codificada desemboca en una obra singular e individual: el proyecto.

El sentido de su estructura gráfica significativa despliega un mundo propio, el mundo de la obra; y así, el proyecto, como tal obra, no es tan sólo la presentación de algo, sino también de la transcendencia de sí mismo, lo que Philippe Boudon llama *figura de proyecto*.³⁵ Por su propio carácter de

³³ JOSÉ M. TORRES NADAL: Presentación a «Un trabajo de John Hejduk», en *Víctimas*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.

³⁴ OCTAVIO PAZ. (Citado por Amelia Castilla en: «Octavio Paz califica a Quevedo como “el primer poeta moderno de España”», *El País*, 22/5/1996.)

³⁵ «Ni figura de objeto, ni figura por sí, sino figura de proyecto.» (PHILIPPE BOUDON: «L'échelle du schème», *Images et imaginaires d'architecture...*, Catálogo, Centre Georges Pompidou, París, 1985; p. 49.)

texto, el proyecto sólo despliega un mundo arquitectónico con la condición de que se suspenda o evite la referencia directa al discurso gráfico descriptivo, y se articule en cambio tal discurso mediante una innovación gráfica semántica, metafórica o narrativa.

En la metáfora, la innovación consiste en la producción de una nueva pertinencia semántica mediante una atribución impertinente: «La naturaleza es un templo en el que pilares vivientes...». [...] En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. Y es precisamente esta *síntesis de lo heterogéneo* la que acerca la narración a la metáfora. En ambos casos, lo nuevo —lo no dicho todavía, lo inédito— surge del lenguaje: aquí, la metáfora *viva*, es decir, una nueva pertinencia en la predicción; allí, una trama *fingida*, o sea, una nueva congruencia en la disposición de los incidentes.³⁶

La estructura gráfica del proyecto es la innovación semántica resultante de la disposición y concatenación de las figuras según un hilo conductor, un argumento que reúna y signifique los diversos planos abiertos en la prefiguración propia del boceto. Y ello por supuesto sin excluir la innovación metafórica, que puede y debe coexistir con la trama narrativa.

El juicio reflexivo es el que integra las significaciones heterogéneas que muestran las figuras hasta construir una trama o estructura de síntesis, un discurso gráfico nuevo e inteligible. El proyecto alcanza esa inteligibilidad de su facultad de mediación entre las intenciones del arquitecto y las coordenadas concretas de cada situación, lo que después de todo no es otra cosa que conducir «el antes» a «el después» mediante su poder de configuración.

Según Ricoeur, en toda obra confluyen tres tiempos: el anterior a la situación dada, que está constituido por la tradición cultural e individual que perfila nuestras intenciones; el tiempo del acto de proyectar, que congela la experiencia del tiempo en presente —la experiencia del tiempo anterior y la del posterior—, y el después, que es el tiempo del texto, la experiencia virtual del mundo de la obra hecha al proyectar y que el lector debe interpretar. A esos tres tiempos les corresponden tres acciones: *prefigurar* las intenciones, *configurar* éstas en el proyecto y *refigurarlas* de nuevo en la lectura —del propio arquitecto o de los posibles interesados—; tal conjunto es lo que el filósofo denomina *la triple mimesis*.

³⁶ PAUL RICOEUR: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Cristiandad, Madrid, 1987; p. 34.

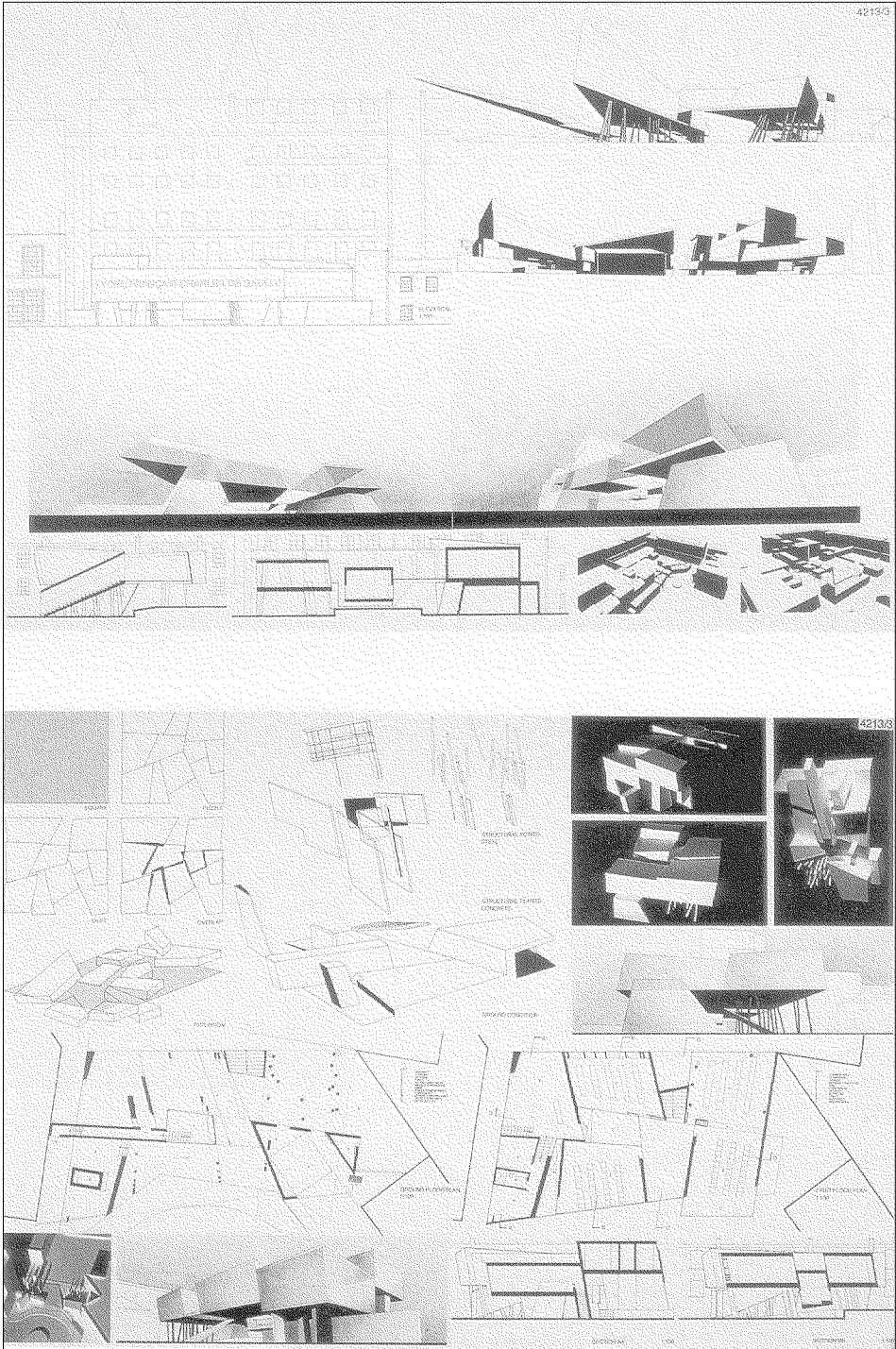
La trama, dice Aristóteles, es la *mímesis* de una acción. Distinguiré, en su momento, tres sentidos, al menos, del término *mímesis*: reenvío a la precomprensión familiar que tenemos del orden de la acción, acceso al reino de la ficción y nueva configuración mediante la ficción del orden precomprendido de la acción. Por este último sentido, la función mimética de la trama, se acerca la referencia metafórica. Mientras que la redescipción metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad *habitable*, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores temporales.³⁷

El «antes»,³⁸ es la precomprensión de la tradición cultural general e individual, ese saber que permite al arquitecto en cada situación identificar la red conceptual de su acción —intención, motivo y agente— y desarrollarla en unas estructuras gráficas inteligibles, no sólo para la comunicación práctica, sino también para la comprensión discursiva. Esa precomprensión aporta, además, los recursos simbólicos propios de los procesos culturales de cada ámbito, reglas, normas, valores, etc. que, por un lado, integran socialmente al arquitecto, proporcionándole las claves para la comprensión de cualquier obra estructurada como tal conjunto simbólico, pero que, asimismo, por otro lado, mediatizan la experiencia compartida con su significado implícito; y claro es que, de todas formas, esa comprensión previa es absolutamente necesaria para su posible transformación o transposición.

Y, por último, no hay que olvidar que nos proporciona también la comprensión de los diversos caracteres temporales que adopta la acción arquitectónica, esas estructuras de organización formal, tanto de la arqui-

³⁷ PAUL RICOEUR: *Tiempo y narración I*, op. cit.; p. 35.

³⁸ «Nuestro pasado individual, por ejemplo, no puede sernos dado ni por la supervivencia efectiva de los estados de consciencia o los vestigios cerebrales, ni por una consciencia del pasado que lo constituiría y lo alcanzaría inmediatamente: en ambos casos, nos faltaría el sentido del pasado puesto que el pasado nos sería, propiamente hablando, presente. Si el pasado tiene que ser para nosotros, no puede ser más que en una presencia ambigua, anteriormente a toda evocación expresa, como un campo al que tenemos apertura. Es necesario que exista para nosotros justamente cuando no pensamos en él y que todas nuestras evocaciones estén tomadas de esta masa opaca. Igualmente, si yo no tuviese el mundo más que como suma de cosas y la cosa como suma de propiedades, no poseería certezas, sino solamente probabilidades, no realidad irrecusable, sino solamente verdades condicionadas. Si el pasado y el mundo existen, es necesario que posean una inmanencia de principio —no pueden ser más que aquello que veo tras de mí y alrededor mío—, y una trascendencia de hecho —existen en mi vida antes de aparecer como objetos de mis actos expresos.» (MAURICE MERLEAU-PONTY: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994 [3ª ed.]; p. 375.)



ZAHA HADID: Propuesta para el concurso del Liceo Francés en Londres, 1994.

tectura como del proyecto, que son propias de cada época, de aquel presente que la obra congeló: lo que fue su «antes» y el cómo se pensaba el «después». La hermenéutica de reconstrucción de este conjunto de relaciones semánticas, simbólicas y temporales, constituye una precomprensión común al arquitecto autor y al lector, sobre la cual cabe configurar proyectos discursivos y entablar el diálogo intersubjetivo.

La dimensión cultural está necesariamente conectada al hecho histórico, a la fuerza del acontecimiento. Por eso, la actividad arquitectónica se convierte en una diagnosis permanente. Lo que yo entiendo por modernidad es una operación histórica que siempre se refiere a una memoria. Ser moderno es hacer el mejor uso de esa memoria a través de conectar diferentes informaciones, y no necesariamente en orden cronológico... Yo no construyo únicamente con materiales inventados en los últimos veinte años para ser moderno; eso sería como escribir un libro sólo con palabras aparecidas durante los últimos veinte años. Al contrario, lo que me interesa es mantener esa diagnosis permanente sobre el momento en el que estoy, el lugar en que me encuentro, el presupuesto que tengo y la tecnología de la que dispongo [...] La verdadera modernidad es un acto de autenticidad histórica: lo que yo procuro señalar es la traza de los valores de una época.³⁹

La articulación del proyecto es el conjunto de operaciones gráficas necesarias para presentar el mundo de la obra. Mediante la acción gráfica se construye una trama o estructura que deslinda e integra los diversos aspectos que intervienen en la esfera del proyecto, hasta lograr una síntesis de los mismos en la expresión de una estructura gráfica significativa, es decir, en el proyecto como un todo, como obra. Esta actividad configuradora del proyecto descubre su principal función, la función de mediación, no sólo en la dinámica de integración y síntesis de los diversos factores que participan en su campo de acción, sino en la eficaz presentación de la obra, que trasciende a su propio ámbito y despliega su influencia fuera del mismo, en una mediación comprensiva entre el «antes» y el «después» de esa situación arquitectónica.

La escritura de guiones y la arquitectura son actividades muy similares. Al realizar un guión imaginas una secuencia de episodios coherentes capaces de generar una tensión que el conjunto de partes del guión justifica. En arquitectura, el proceso es el mismo. No se trata de similitudes visuales, sino estructurales.⁴⁰

³⁹ JEAN NOUVEL, en: Alejandro Zaera, «Incorporaciones: entrevista con Jean Nouvel», *El Croquis* n° 65-66; p. 19.

⁴⁰ REM KOOLHAAS: «Mi trabajo es una ocupación esencialmente ligada a la reflexión», «Babelia», *El País*, 13/4/1996.

Podemos distinguir tres planos de mediación —y tal vez de síntesis— en las operaciones gráficas obligadas para la construcción de la estructura del proyecto. Un primer nivel correspondería a los procesos de *transformación* de las circunstancias iniciales de la situación en motivos o argumentos del proyecto. El segundo habría de referirse a la *integración* de los factores heterogéneos de la acción arquitectónica en una estructura. Y el tercero, la tercera mediación, sería la *síntesis* de los caracteres temporales de dicha acción, de tal manera que la expresión de esa estructura sea significativa.

Por «transformación» hemos de entender el conjunto de operaciones gráficas que se realiza para, por un lado, considerar todas las circunstancias iniciales de la acción arquitectónica —acontecimientos de la situación e intenciones del arquitecto— y, por otro, extraer de las mismas un proyecto sensato, o sea, posible y apropiado. La acción gráfica extrae *de* ese conjunto de circunstancias objetivas y subjetivas la materia que transforma *en* los elementos significativos para articular la propia estructura del proyecto.

La mediación se da, así, entre la realidad preexistente y la posibilidad real que presenta el proyecto como obra. Ciertamente es que, para que así sea, las circunstancias deben ser verdaderos acontecimientos y no sólo meros incidentes, y que, por otro lado, la organización del proyecto también ha de ser algo más —«otra cosa»— que la mera enumeración de esos acontecimientos en serie: tiene que ser una verdadera articulación como totalidad inteligible. Una trama más rica que la que se desprende de la aplicación de los datos iniciales a una organización secuencial lógica o a la adecuación de un modelo. La construcción de la estructura del proyecto es la operación gráfica que extrae de la simple sucesión la configuración.

[...] las cosas son tejidas en tramas que se extienden más allá, incluso, de tus propios intereses. Claro, para tener esta actitud hay que entender que cualquier objeto es como un tapiz, que está hecho con hilos (rojo, oro, azul, negro) que van de un lado a otro de la urdimbre y que, por una serie de leyes, se convierten en unas figuritas, que pueden ser, por ejemplo, un cazador... Esa imagen puedes denominarla con palabras, aislarla, pero lo cierto es que está constituida por los hilos sin fin de su naturaleza. Esta reflexión caracteriza algo de mis obsesiones, el destruir la noción convencional que tenemos de un objeto para asociarlo más con la idea de la figura de un tapiz. Intentaría, de este modo, hacer ver que el fondo siempre es el que genera las figuras...

Kahn tenía esa visión de la emergencia desde la oscuridad —lo que él llama silencio—, desde algo que no tiene ninguna fisicidad, o ninguna realidad, a algo que es luz. Es la incorporación energética de ese caos que ni siquiera tiene forma. Es el paso del caos al principio de la energía, y desde la energía hasta alcanzar el objeto: Kahn dice que la materia es luz

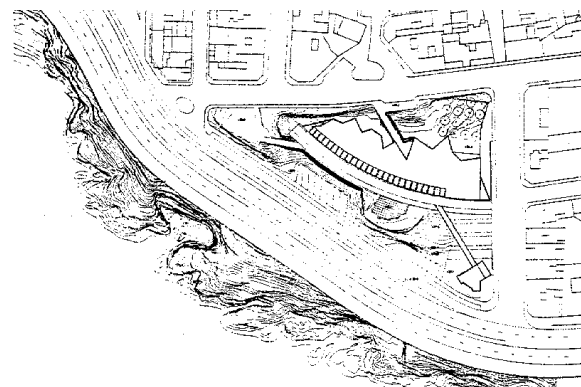
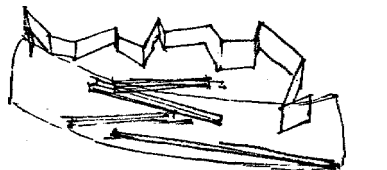
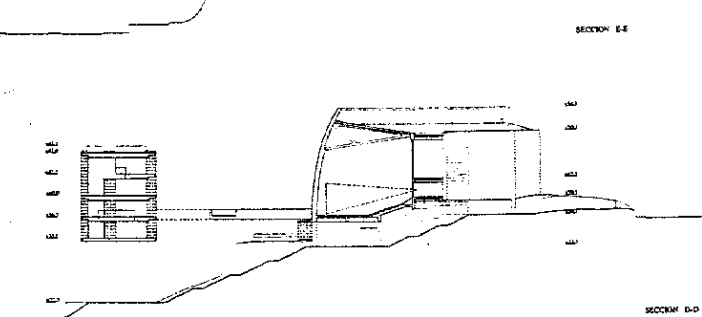
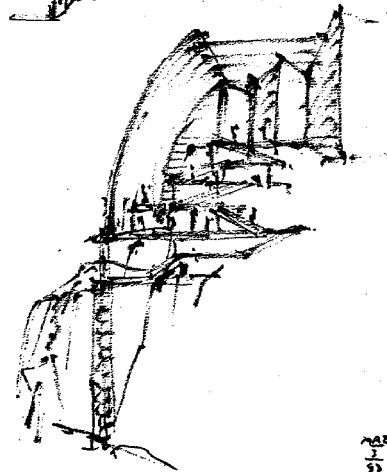
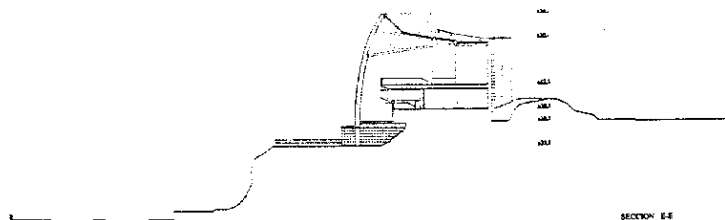
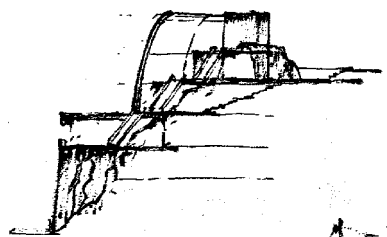
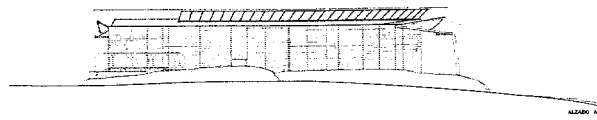
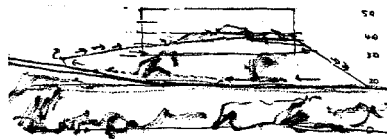
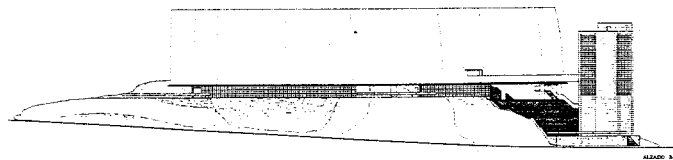
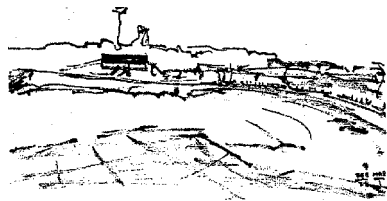
muerta, que es luz gastada. Esos torbellinos iniciales que hacen visible el paso o flujo del agua, esos torbellinos iniciales que empiezan a brillar, son los que al final pueden acabar siendo cualquier cosa, materia pura.⁴¹

La configuración también integra los factores heterogéneos de la acción arquitectónica; los propios, de intención, motivo y agente, y aquellos otros que surgen por efecto de la interacción de los diversos agentes y demás circunstancias que inciden en la complejidad de la acción arquitectónica. La «integración» de tales concordancias y discordancias en la articulación del proyecto como obra es plenamente la mediación del acto configurante. Y es precisamente la acción gráfica la que permite comprender esas concordancias y discordancias y explicar su integración mediante la disposición de las figuras en una estructura significativa. La mediación, en este caso, es el paso de la prefiguración del boceto a la configuración del proyecto, integrando esos factores heterogéneos a través de la innovación semántica de la acción gráfica.

Nada es más difícil de apreciar que la función del bosquejo en la proyectación arquitectónica. De entrada, siempre aparece dividida entre una semiología de los trazos y una semántica de la figura. Pero no existe oposición entre la relación significante-significado de los propios trazos y la relación semántica de la figura con la arquitectura. No interesa aquí el significado autónomo de los trazos, sino la intención, la relación de referencia de la figura con algo distinto de su construcción gráfica, con la situación arquitectónica. Pues los trazos y sus relaciones adquieren valores diversos, incluso contradictorios, según las circunstancias de percepción de los mismos; y, por otro lado, toda figura implica un desplazamiento, transformación, cambio de orden semántico, que descubre una expresión figural sobre un trazado previo. Por eso, la semántica de la figura es irreductible a la semiología de los trazos. Así, lo esencial de la función del boceto es la construcción de una red de interacciones que hace de tal entramado un contexto nuevo y único; un acontecimiento que se produce por la intersección de varios campos semánticos; una construcción en la que todos los trazos tomados en su conjunto reciben sentido.

[...] Ya no me intereso por la semiología. Lo que me interesa es la expresión poética, y creo que son cuestiones muy diferentes. Como tampoco me intereso por la filosofía, sino más bien por la ficción. Creo que la ficción es en realidad mucho más filosófica que la filosofía. Ahora estoy muy lejos de mis primeros trabajos orientados hacia cuestiones de sin-

⁴¹ JUAN NAVARRO BALDEWEG, en: Luis Rojo de Castro, «Conversación con Juan Navarro Baldeweg», *El Croquis* n° 73 (II), Madrid, 1995; p. 19.



ARATA ISOZAKI: Domus / La casa del hombre, La Coruña, 1993-1995; bocetos y dibujos de proyecto de alzados, secciones y planta.

taxis. No es que rechace ese período o que reniegue de él. Simplemente, es otra cosa... Lo que me preocupa ahora es el aspecto poético de la arquitectura. Se pueden alinear frases arquitectónicas que sean correctas desde el punto de vista de la sintaxis, pero eso no quiere decir que contengan poesía.⁴²

El boceto es el portador del sentido, es el foco en el marco discursivo del proyecto, el que abre el horizonte del pensar más allá de lo conocido, de lo previsto. Y esto resulta así siempre que sea realmente acontecimiento y sentido, pues si se queda en un juego gráfico de cambio de sentido, de sustitución de unos elementos por otros, lo único que cambia es la semejanza, la apariencia. Pues el sentido del boceto no es el del código gráfico sino el del valor creado, producido por el contexto, por la torsión metafórica del dibujar cuando consigue ser, a la vez, un acontecimiento y una significación; un acontecimiento significativo y una significación emergente.

Volvamos una vez más a la primera oposición binaria: el acontecimiento y el sentido. En el enunciado metafórico, la acción contextual crea una nueva significación que tiene el estatuto de acontecimiento puesto que existe sólo en ese contexto [...] Pero en este último estadio, cuando la impresión de sentido que llamamos metáfora se une al cambio de sentido que aumenta la polisemia, la metáfora ya no es metáfora viva, sino muerta. Sólo las metáforas auténticas, las metáforas vivas, son al mismo tiempo acontecimiento y sentido.⁴³

La configuración del proyecto se nos presenta, pues, como la dialéctica entre las posibilidades desveladas por el dinamismo semántico del boceto, por un lado, y la necesidad de puesta en práctica de recursos de articulación conceptual, por otro. Es el paso o transferencia de un espacio a otro del sentido. No es de recibo la tesis ingenua según la cual la semántica del boceto contendría ya preparada la estructura del proyecto, restando sólo su formulación: «a diferencia de la partitura, el bosquejo no define una obra, sino que *es* una obra».⁴⁴

El boceto, por decirlo así, es un enunciado metafórico, un núcleo de significación arquitectónica emergente, que presenta una densidad, una reserva inagotable de significado, el cual contiene condensada la explicación de la obra, y cuya configuración corresponde a la articulación del proyecto. Por eso, el boceto, más que la estructura del proyecto, lo que proporciona

⁴² PETER EISENMAN: «Ciudades de la Arqueología Ficticia», en *Obras de Peter Eisenman, 1978-1988*, MOP, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, 1995; pp. 12-13.

⁴³ PAUL RICOEUR: *La metáfora viva*, Cristiandad, Madrid, 1980; p. 139.

⁴⁴ NELSON GOODMAN: *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976; p. 199.

son las claves para su estructuración. La intención declarada en el boceto exige su elucidación, la cual sólo puede lograrse dando a esas virtualidades semánticas otro espacio de articulación: el proyecto. La precomprensión de la situación arquitectónica que contiene el boceto tiene que ser ampliada con la integración de todos los factores diversos que inciden en la misma, y será el poder de la configuración gráfica el que exprese en una estructura significante esa comprensión y explicación global. El boceto se presenta entonces como el potencial heurístico del proyecto, potencial que se desprende de la tensión entre lo que «es» y lo que «no es»; o, dicho de otro modo, el boceto, más que determinación, es apertura: deja ver lo que «es» y afirma lo que «no es».

Los escritores y artistas trabajamos en las tinieblas, y como ciegos tanteamos la oscuridad. Cuando encontramos algo, tenemos primero que reconocer lo que hemos encontrado.⁴⁵

La tercera mediación entre las que antes se planteaban es la «síntesis» de los caracteres temporales implicados en el dinamismo constitutivo de la configuración. Se trata, aquí también, de elementos heterogéneos que tienen su razón de ser en el transcurso del tiempo, pero que completan el contenido de las concordancias y las discordancias, a las que más arriba se ha hecho referencia. Aquéllas debían resolverse por medio de la integración de los distintos factores de la acción arquitectónica en la estructura del proyecto; éstas, en cambio, se producen por la influencia que el tiempo tiene en dicha acción, ya que nunca es independiente del contexto de la misma; ambas son complementarias, y la configuración las sintetiza en la estructura del proyecto. Pero siempre que las operaciones de la acción gráfica resuelvan esta síntesis de lo heterogéneo —del antes y el después, en el ahora— no de forma especulativa sino poética o metafórica.

El paso del tiempo tiene dos dimensiones variables, una cronológica y otra que no lo es. La variable cronológica es la dimensión episódica del proyecto, el conjunto de hechos o acontecimientos que influyen en las decisiones del arquitecto y se resuelven en la estructura del proyecto. La variable no cronológica es la dimensión propiamente configurante, es el conjunto de operaciones mediante el cual la acción gráfica transforma los acontecimientos en obra, el proyecto. El acto configurante consiste esencialmente en «tomar juntas» las acciones individuales y las circunstancias de la situación arquitectónica, y es de la síntesis de esa variedad de acon-

⁴⁵ JOSÉ SARAMAGO: «La alegoría llega cuando describir la realidad ya no sirve», *El País*, 22/5/1996.

tecimientos de donde se consigue la unidad de la totalidad temporal. Siempre, claro está, que medie el juicio reflexivo y no el determinante. A la dimensión episódica le corresponde una representación gráfica lineal, la cual dispone las figuras en secuencias inteligibles de la serie abierta de los acontecimientos. Por el contrario, la dimensión configurante transforma la sucesión o serie de figuras en una estructura gráfica significativa, en la innovación semántica que consigue reunir las figuras para crear una figura: la figura de la expresión del sentido.

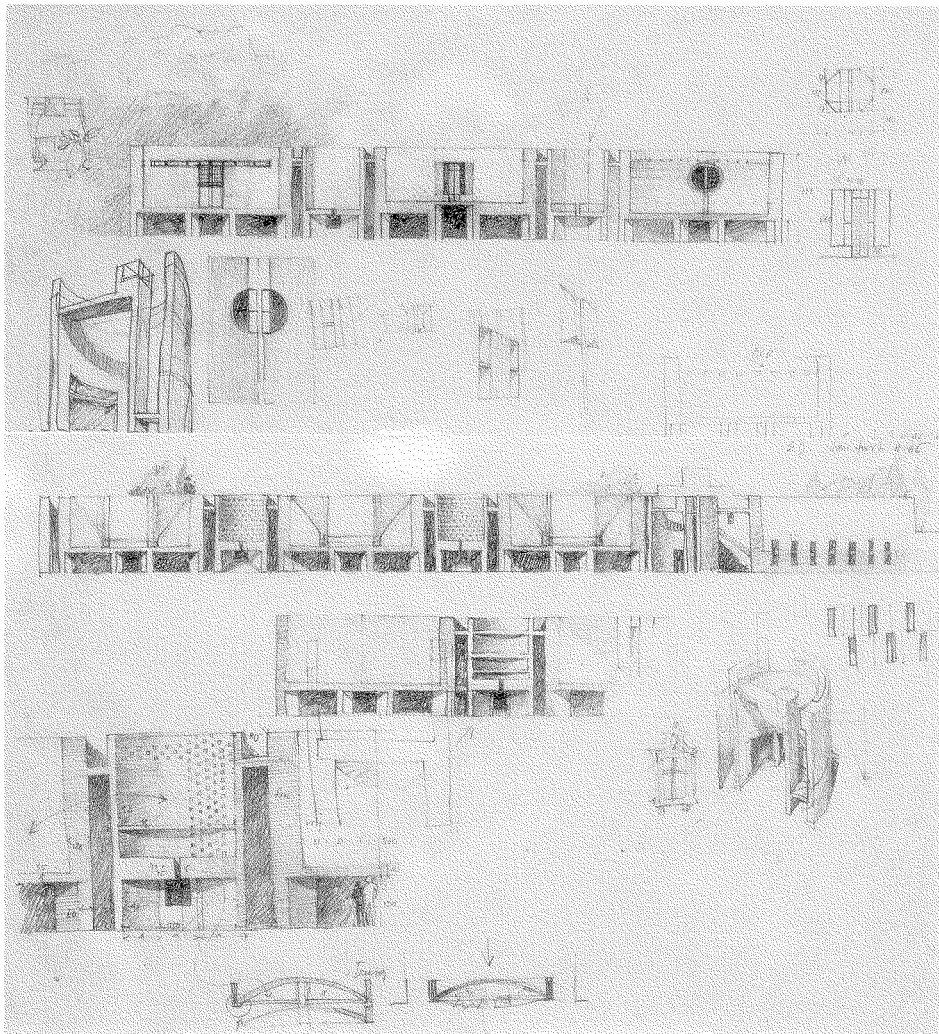
La expresión de la estructura gráfica significativa es el propio acto poético de la configuración, que en su unidad presenta el mundo de la obra. El proyecto es esa totalidad o conclusión alcanzada por el arquitecto, mediante una innovación semántica, que él mismo hace pública, presenta, para que los demás agentes la perciban como obra posible, no como previsible, al manifestar para su comprensión el cómo y el porqué del conjunto de argumentos que han llevado a tal conclusión. El proyecto como obra muestra una conclusión que es la dialéctica entre las circunstancias y la posición del arquitecto, entre la presión o distensión de aquéllas y de su propia intención. Y tal dialéctica se mantendrá viva si permite que otros agentes intervengan, esto es, si el mundo de la obra es abierto y hace explícitos esos dos polos de la situación arquitectónica.

Para concluir, deberíamos reiterar que la totalidad arquitectónica consta de polos de todas las dimensiones principales. La obra, como objeto intermediario, concretiza el complejo de polos. Las dimensiones principales han de estar coordinadas semánticamente, en otras palabras, las formas y las construcciones adquieren significado cuando se conectan con un cometido. El término o «lenguaje formal» expresa que las formas se dan *con significado*. Cuando combinamos elementos de un lenguaje formal (estilo) de un *nuevo* modo, podemos crear una forma significativa sólo si la combinación se adapta a un cometido real. La coordinación semántica depende de la articulación de las dimensiones, en otras palabras, la articulación es esencial para la totalidad arquitectónica. El esquema elemento-relación-estructura está presente en todos los niveles arquitectónicos. Los aspectos semánticamente coordinados son relevantes y determinan la totalidad arquitectónica. El análisis estructural describe las propiedades estructurales e indica sus aspectos relevantes. La calidad arquitectónica depende de la relevancia y de la articulación.⁴⁶

Una vez que se ha alcanzado una configuración que transforma, integra y sintetiza los acontecimientos y aspectos heterogéneos que confluyen

⁴⁶ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; p. 119.

en el proyecto, según el rasgo más característico del acto configurante que es tomarlos juntos para producir el sentido, le resta al arquitecto pensar la presentación pública, construir una estructura gráfica significativa e inteligible como soporte para su posterior lectura y reactivación. Es el momento de explicar más para comprender mejor.



EMILI DONATO: Escuela de Telecomunicaciones de la UPC (Sant Just Desvern, Barcelona), 1986; diversos croquis.

Pero explicar más no quiere decir extenderse, bien al contrario, es sintetizar, esquematizar, profundizar en la construcción de la estructura, según las reglas gráficas, hasta alcanzar una matriz generadora de reglas, una expresión gráfica significativa. El esquematismo y la codificación gráfica tienen que engendrar la inteligibilidad, ese entronque con la tradición cultural arquitectónica, como transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente, y también de sedimentarse.

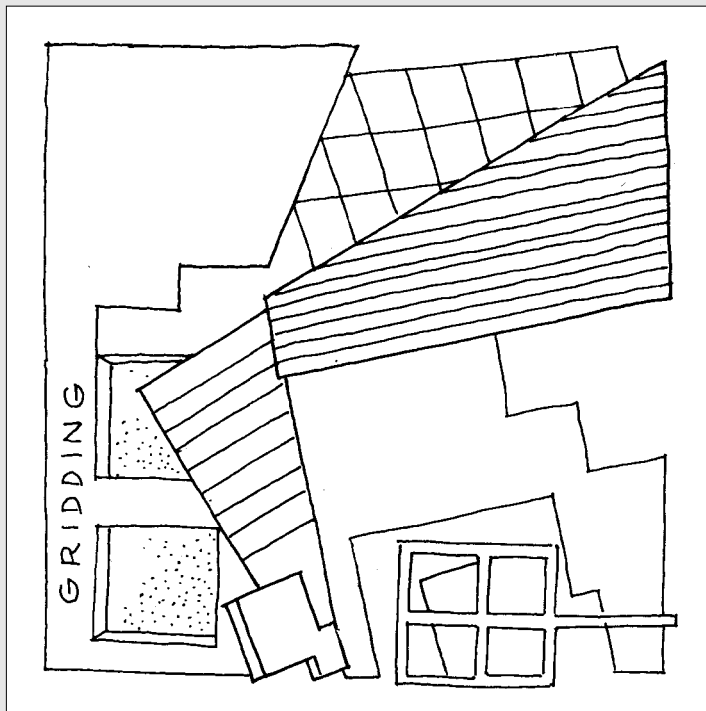
La función estructural del cierre o conclusión de la expresión del sentido es la presentación de la reflexión entre intenciones del arquitecto y circunstancias de la situación arquitectónica, el reunir y presentar de nuevo al sujeto y al objeto. Pues, cuando el arquitecto ya conoce su proyecto, debe articular una nueva dimensión del tiempo, la de explicación a sí mismo y a los otros de tal hallazgo, todo lo cual implica la comprensión de su trascendencia.

La estructura del proyecto como unidad, como conclusión que se presenta al mundo, que se hace pública, constituye otra dimensión del tiempo: la representación del transcurso del tiempo del pasado hacia el futuro y a la inversa, según la metáfora de la doble flecha del tiempo. Es como si se invirtiese el curso natural del tiempo al leer, en dicha estructura gráfica que resume tal conclusión como proyecto, el conjunto de circunstancias iniciales de la acción, las operaciones de configuración y la trascendencia del proyecto como obra, paseándonos de un tiempo a otro, del antes al después, y del después al inicio en la representación del presente.

El acto de dibujar reflejado en la disposición del proyecto pone de manifiesto el propio acto de pensar, de configurar, el cual exige del lector pensar y refigurar, o, en todo caso, el silencio.

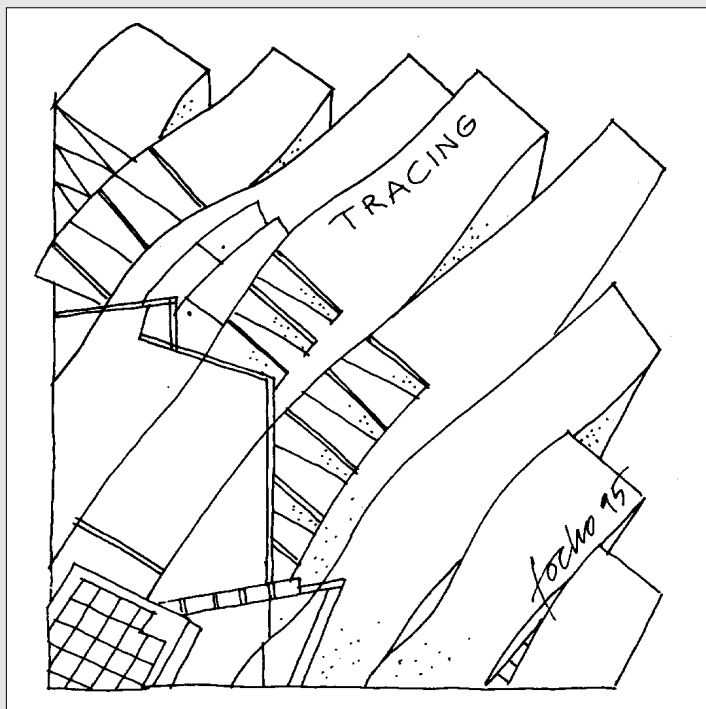
Un momento bonito del proyecto es cuando, una vez terminado, el arquitecto queda ante los planos como su único morador. Se pasea sin obstáculo por entre las paredes recién levantadas hasta que repara, angustiado, en que está perdido y para encontrar la salida debe rehacer el camino que antes ha recorrido un tanto alocadamente. La obra construida, en cambio, no necesita del arquitecto ni de su memoria. La obra, en tal caso, más bien se excede en guiños, señales y gestos que, a menudo, confunden porque aún no ha sido posible aprender a ver lo real como simplemente arquitectura. El arquitecto, que antes se encontró perdido, ahora se siente cogido y con la misma ineludible necesidad de escapar. En esta ocasión, sin embargo, no es posible retroceder ya que en la obra realizada los caminos se borran a medida que se avanza hasta hacerse toda ella camino.⁴⁷

⁴⁷ ALBERT VIAPLANA y HELIO PIÑÓN: «Un Monumento», *Quaderns* nº 163, COAC, Barcelona, 1984; p. 94.



RETÍCULAS

La primera etapa de la obra de Eisenman se centró en la manipulación de la figura cúbica, y la segunda exploró las posibilidades de una ficticia excavación urbana combinada con la superposición de diversos estratos históricos. La tercera fase, iniciada a finales de los años ochenta, contempla transformaciones compositivas mucho más complejas, inspiradas a menudo en ideas y conceptos extraídos de la naturaleza y de la ciencia. *[Los dos proyectos y los dos edificios que se ilustran a continuación comparten] una composición volumétrica basada en la interpretación de varios sólidos paralelepípedicos definidos por mallas reticulares. Practicando una serie de giros y traslaciones en las tres direcciones del espacio, las distintas figuras se maclan dando como resultado complicados conjuntos de masas en las que pueden distinguirse tanto los cuerpos geométricos originales como los espacios intersticiales que quedan entre ellos como fruto de su transposición.*

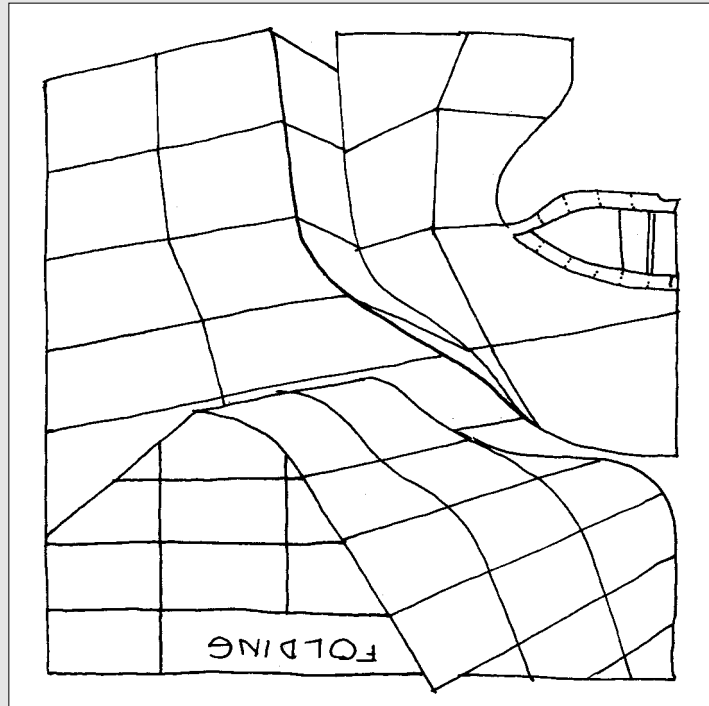


TRAZADOS

El *genius loci* es uno de los conceptos más antiguos de la historia de la arquitectura. Poner de relieve el carácter distintivo de un lugar concreto siempre ha sido uno de los rasgos esenciales de cualquier obra maestra. Eisenman aplica en sus proyectos una versión actualizada de esta noción del «espíritu del lugar» en la que las trazas históricas del pasado tienen tanta relevancia como las redes tecnológicas del presente. *[Este empleo de los trazados más o menos geométricos en la composición de las formas arquitectónicas se refleja en los dos edificios y los dos proyectos incluidos en esta sección. En ellos] se combinan las referencias a la configuración del terreno, a las viejas vías de ferrocarril, a modernas calzadas de autopistas o a la geometría de los edificios circundantes, con las alusiones a las redes de cables de fibra óptica, al movimiento en zigzag de los rayos catódicos sobre una pantalla de televisión o a las interferencias producidas por la superposición de las ondas de radar y radio.*

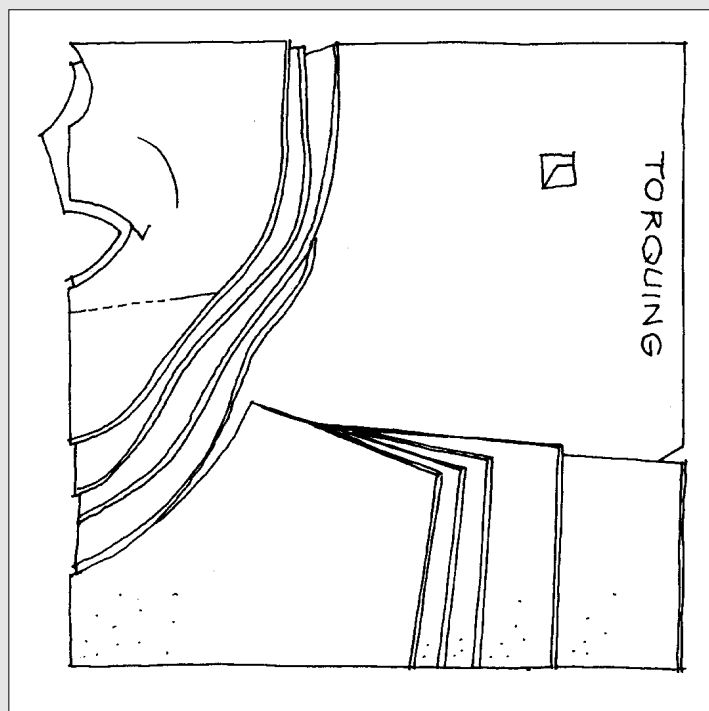
PLIEGUES

Combinando conceptos de origen filosófico y científico, Eisenman ha aplicado a otra serie de diseños recientes una composición formal a base de plegamientos. El «pliegue» se entiende, por un lado, como el elemento más pequeño de la materia, concebida ésta como algo explosivo y continuo; y por otro, como una consecuencia de la génesis geológica de los terrenos. Trasluciendo estas ideas al campo arquitectónico, *los cuatro proyectos que se integran en este apartado se caracterizan por tener unos volúmenes definidos por superficies facetadas que son el resultado de aplicar sobre ellas transformaciones geométricas inspiradas en la doble noción ya citada del plegado. Mientras que a escala de ciudad este tipo de organización genera una intrincada relación exterior/interior en el espacio urbano, a escala de edificio, estos volúmenes papirofóxicos producen unas masas exteriores aparentemente talladas o arrugadas y unos espacios interiores de una abigarrada complejidad.*



TORSIONES

A los recursos anteriores de transformación de retículas, superposición de trazados y combinación de pliegues, algunos de los diseños más recientes de Eisenman presentan un nuevo rasgo compositivo, la torsión, igualmente inspirado en nociones provenientes del campo científico. Dos son las referencias explícitas que se mencionan *[en relación con los cuatro proyectos que siguen]*: la metamorfosis de los cristales líquidos según la llamada «transición de Frederick», y la duplicación de las ondas solitarias que genera otra denominada «solitrón». La aplicación de estos conceptos y el uso ocasional de programas informáticos de deformación continua (*morphing*) produce composiciones volumétricas en las que, además de los recursos ya tratados anteriormente, aparece una impresión dinámica de movimiento helicoidal: masas y espacios se retuercen en horizontal o vertical, en claro contraste con las formas habitualmente prismáticas de la composición tradicional.





«PETER EISENMAN, 1989-1995», *AV Monografías* n° 53; Madrid, 1995.

DE LA CONFIGURACIÓN HACIA LA REFIGURACIÓN

El realizador y el arquitecto producen imágenes. Fugitivas y permanentes. Se les confían presupuestos importantes. Y su elección es determinante cara a serios compromisos financieros. Para construir, para rodar, deben convencer «previamente» y obtener, si no el consenso, al menos la luz verde de un cierto número de individuos responsables de la toma de decisiones. Afrontan lo real: se someten a las coacciones de la técnica, la economía y el tiempo. Por último, dirigen un equipo y son responsables de la obra. Son maestros de obras. El arquitecto-creador de imágenes está influido por la considerable producción pictórica del mundo actual en muchos campos y particularmente en el del cine. [...] Experimentar una sensación —estar emocionado—, ser consciente de ello, tener la perversión, a través de su emoción, de analizar esta emoción —acordarse—, poner en marcha toda una estrategia para disimularla, amplificarla, para darla mejor a los otros y, sin duda alguna, hacerlo sentir por la felicidad del placer compartido: todo esto es ser realizador de cine o arquitecto. Y lo es también desvelar —elegir, decantar, eliminar—, calificar la mirada sobre lo real, en la inmanencia... en la distancia... Es hacer olvidar los medios para mejor conseguir su fin: tocar al otro, al espectador, al visitante, en lo más profundo de sí mismo.⁴⁸

La articulación del proyecto responde a la tensión dialéctica entre el comprender y el explicar, tensión que se resuelve en la construcción de una estructura gráfica significativa como intersección del sentido anticipado de la acción arquitectónica, por un lado, y las expectativas del lector no implicado en esa situación arquitectónica, por otro. El reto es conectar y cohesionar el propio mundo del proyecto, el mundo de la acción que éste despliega y el mundo de la cultura arquitectónica compartido por autor y lector.

Cada uno de dichos campos tiene sus propios medios de explicación y comprensión; el del proyecto es el campo gráfico, con sus leyes, reglas o estructuras; el de la acción depende de los motivos e intenciones del arquitecto referidos a la situación precisa; y el de la cultura responde al conjunto de las relaciones semánticas, simbólicas y temporales, cuya reconstrucción hermenéutica constituye la precomprensión compartida entre el autor y el lector.

Lo importante es no disociar explicación y comprensión, ni tampoco descuidar un campo u otro. Es necesario, pues, un gran esfuerzo de media-

⁴⁸ JEAN NOUVEL: «La mirada del cine», *Arquitectura Viva* n° 7, 1989; p. 7.

ción y compromiso para mantener viva la configuración, la innovación gráfica semántica, de tal manera que fusione la explicación y la comprensión en un todo, en la presentación del proyecto como mimesis de una acción arquitectónica abierta a la comprensión hermenéutica.

La comprensión hermenéutica se sitúa en una posición oblicua respecto de la expresión simbólica, dado que el interior no puede manifestarse directamente. Pero si la hermenéutica debe asumir aquella dialéctica de lo general y lo individual, que define la relación entre objetivación y vivencia y que alcanza su expresión como tal en el ámbito de lo que es común, entonces la comprensión misma resulta ligada a una situación donde por lo menos dos sujetos comunican en un lenguaje que les permite compartir —es decir, hacer comunicable bajo la forma de símbolos intersubjetivamente vinculantes— el elemento propiamente imparticipable: lo individual. La comprensión hermenéutica liga al intérprete al papel de un interlocutor del diálogo. Solamente este modelo de participación en una comunicación habitual es capaz de explicar el rendimiento específico de la hermenéutica.⁴⁹

El acto configurante aparenta moverse en círculo: de la precomprensión compartida del mundo de la cultura arquitectónica que prefigura expectativas para cada situación, a la comprensión del mundo del proyecto que configura una acción arquitectónica para esa situación, y, de aquí, al mundo de la obra que se abre a la refiguración y posterior comprensión; y todo ello, claro está, apoyándose de nuevo en ese horizonte común de la cultura.

Sin embargo, ese círculo no es tal. Pues, si bien es cierto que hay que dar muchas vueltas y pasar muchas veces sobre los mismos acontecimientos, ya que al modificar un aspecto se modifican todos los demás, cada paso es diferente, por más que se asiente en el anterior. Interpretar para comprender una figura implica dibujar otra nueva, actualizada, que explique esa comprensión, de tal manera que la construcción de la estructura es una concatenación secuencial de innovaciones, una configuración gráfica que se renueva constantemente. Y así, el movimiento dialéctico de la comprensión y explicación no se produce en el plano del círculo, sino que cada paso por un mismo punto se realiza a una altura distinta —a una altura distinta de la de la vez anterior—, y el movimiento se asemeja por tanto más a un paso de hélice.

Si el configurar es, antes que nada, explicar —*explicarse*— más para comprender mejor uno mismo, y así poder explicar más para que compren-

⁴⁹ JÜRGEN HABERMAS: *Conocimiento e interés*, Taurus, Madrid, 1982 (reimpresión de 1989); p. 186.

dan mejor otros, ello implica aprender algo en cada paso, y obliga a alterar cada figura para crear otra nueva. Por eso no cabe hablar de un círculo, porque no es un proceso de «composición», de organización de figuras para construir otra como en un *puzzle*, sino que se trata más bien de *descomponer*, de interpretar críticamente las prefiguraciones para configurar la figura del sentido.

Sólo sería un círculo si, con las prefiguraciones que aporta la cultura, con los paradigmas de la tradición, pasáramos directamente a su composición, guiados por el sentido especulativo de las expectativas sociales; ya que, en tal caso, y es obvio, nos saltaríamos la configuración y todo quedaría en una, más o menos, hábil organización de las prefiguraciones en pos de las posibles refiguraciones. Entonces sí, entonces la composición, que no configuración, aparecería como un círculo, pero un círculo vicioso: de resultados totalmente previsibles y cuya explicación se reduciría a una pura redundancia de interpretaciones; la comprensión se limitaría a supervisar la aplicación correcta del método combinatorio; y la tensión entre explicación y comprensión, simplemente no existiría.

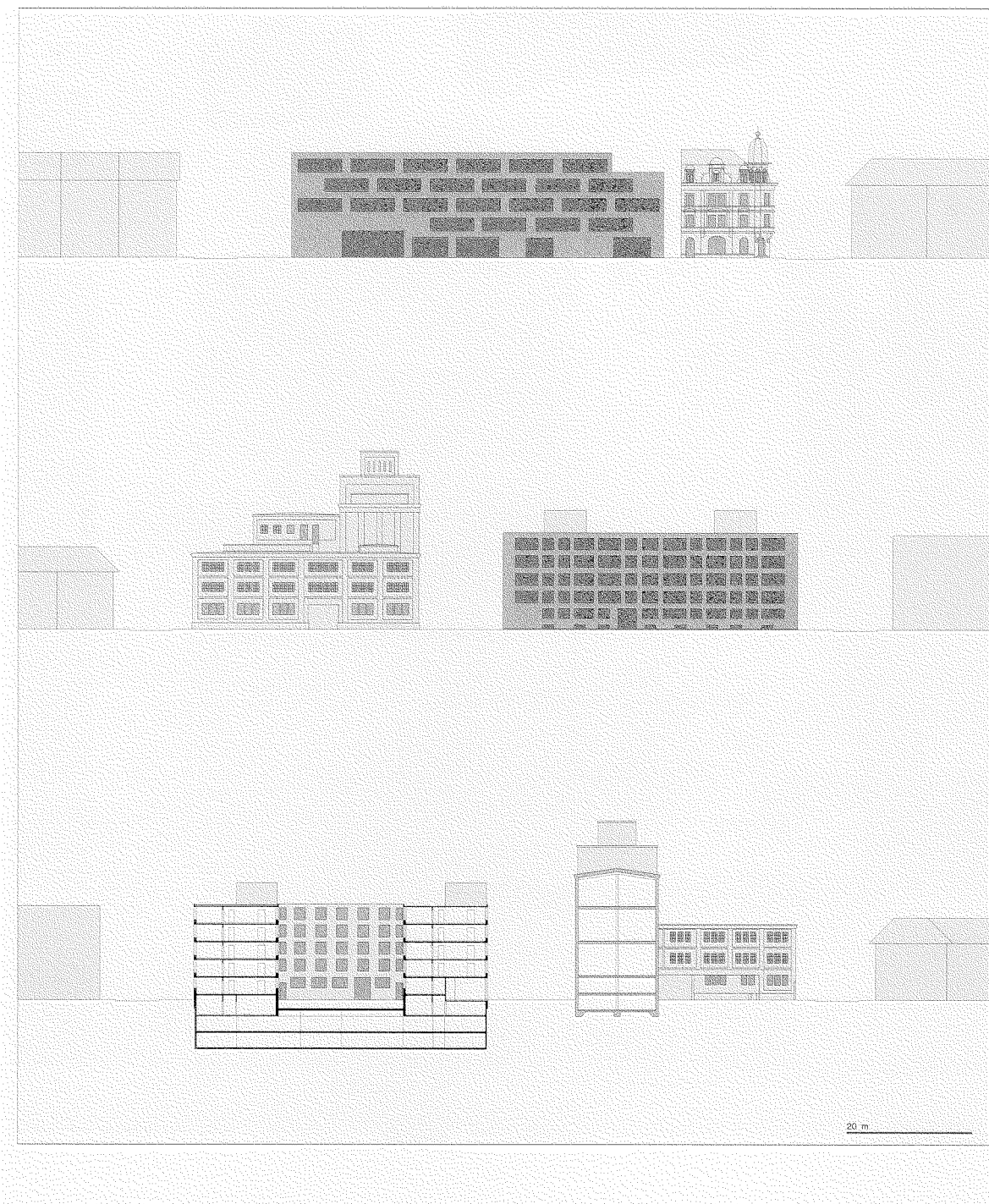
Aunque el diseño general haya sido minuciosamente planeado, lo que cuenta no es que se cierre en una figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial.⁵⁰

La configuración como mediación entre las distintas esferas que intervienen en el proyecto tiene que evitar la repetición inútil de significaciones; la tautología del sentido común o el buen sentido sólo enmascara las sugerencias de la precomprensión. La interpretación, pues, ha de ser violenta, transgresora; Gadamer dice que interpretar es penetrar. Y ese penetrar no es sino el captar significaciones nuevas, que hay que comprender, integrar y sintetizar en una estructura gráfica que las explique, en una expresión simbólica del sentido, no en un artificio gráfico de cambio de sentido.

Las significaciones y expresiones innovadoras siempre suponen unas ciertas concordancias y discordancias con la prefiguración de la intención, y es por ello por lo que la configuración tiene que mediar, no para sofocarlas, sino para hacerlas operativas al utilizar ese potencial de sugerencias en pro del logro de una expresión, que podríamos llamar «concordante-discordante», o al revés, «discordante-concordante». «De este modo, la reflexión sobre los límites de la concordancia no pierde nunca sus derechos.

⁵⁰ ITALO CALVINO: *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit.; p. 131.





ROGER DIENER y MARTIN STEINMANN: Edificios de viviendas y oficinas y renovación de Brewery (Basilea), 1993-1996; planta baja y alzados y secciones del conjunto.

Se aplica a todos los “casos de figura” de concordancia discordante y de discordancia concordante, tanto en el plano de la narración como en el del tiempo.»⁵¹

Entendámonos: nunca la búsqueda de la consonancia debe aplastar la resonancia. Pues, si se pierde la tensión dialéctica entre distensión e intención, en cada uno de los campos que intervienen en el proyecto, la oposición sólo será especulativa. Son conocidos los casos en que, de tanto negar la imitación de paradigmas, se acaba imitando más, pues se toma el modelo como matriz para negarlo. La representación es una contra-representación, pero representación al fin y al cabo. Aquí, el círculo sin ser vicioso es inevitable.

Por otro lado, explicar no tiene el significado restrictivo de describir, de construir una estructura en la que sólo prime el orden y la claridad expositiva. Se trata más bien de articular una narración en la cual se manifiesten los argumentos que legitiman el origen y el valor de las interpretaciones, esto es, de la comprensión alcanzada por uno mismo que se presenta a los posibles interesados en una expresión gráfica simbólica; pues el proyecto no tiene por qué determinar una única y cerrada lectura, debe por el contrario ser un texto abierto a distintos niveles de interpretación.

Explicar quiere decir manifestar la reflexión sobre todos los aspectos relevantes que se relacionan en el proyecto y el compromiso subjetivo con la conclusión que se presenta, todo lo cual no tiene por qué exponerse de forma objetiva y transparente, muy al contrario, sólo puede expresarse mediante una innovación gráfica semántica que libere distintas fuerzas centrífugas, no exentas de enigma, que son las que dan sentido a la función hermenéutica de la refiguración.

Así, la imbricación viva de las experiencias prefiguradas de la tradición con la propias experiencias de la acción arquitectónica concreta que se dan en la configuración y en la refiguración del proyecto, sólo puede alcanzarse mediante lenguajes poéticos, metafóricos, nunca simplemente lógicos. Ya que en los lenguajes lógicos los términos son intercambiables, se pueden sustituir por otros de igual significado, mientras que en los poéticos cada término es irremplazable.

En resumen, si *a* expresa *b*, luego: (1) *a* posee o es denotada por *b*; (2) esta posesión o denotación es metafórica; y (3) *a* se refiere a *b*.⁵²

⁵¹ PAUL RICOEUR: *Tiempo y narración I*, op. cit.; pp. 147-148.

⁵² NELSON GOODMAN: *Los lenguajes del arte*, op. cit.; p. 107.

El proyecto expresa en una estructura gráfica significativa la acción arquitectónica para una situación precisa, luego el proyecto posee la arquitectura que expresa, siempre que el dibujar haya sido denotado por la propia arquitectura. Y es esta intersección metafórica del *logos* y el *ethos* lo que hace que el proyecto se refiera a la arquitectura, a la vez que es referente de la obra construida. El dibujo por sí mismo pertenece al campo de la expresión gráfica y su horizonte es la acción gráfica; sin embargo, el ámbito del dibujo arquitectónico corresponde al de la expresión arquitectónica, y su horizonte no es sino la acción arquitectónica.

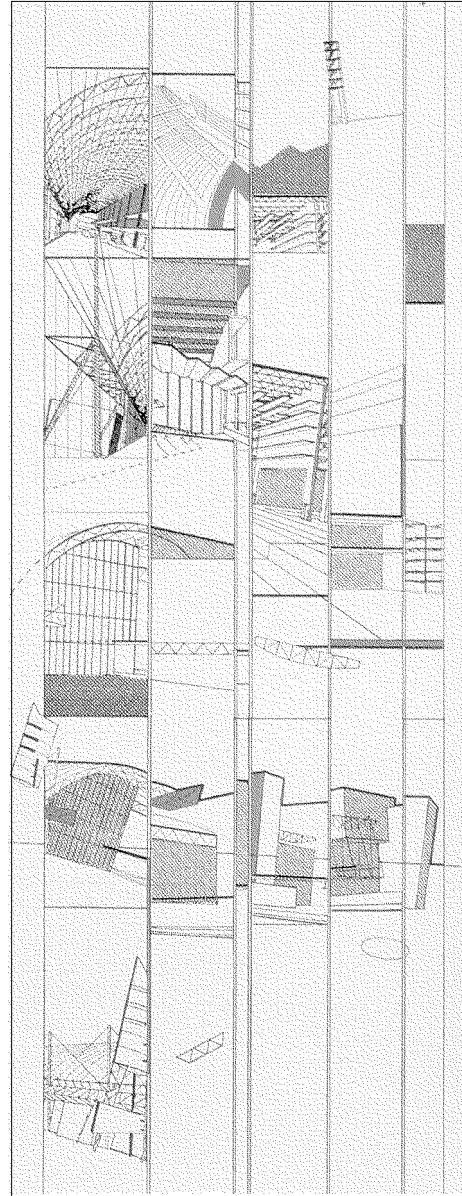
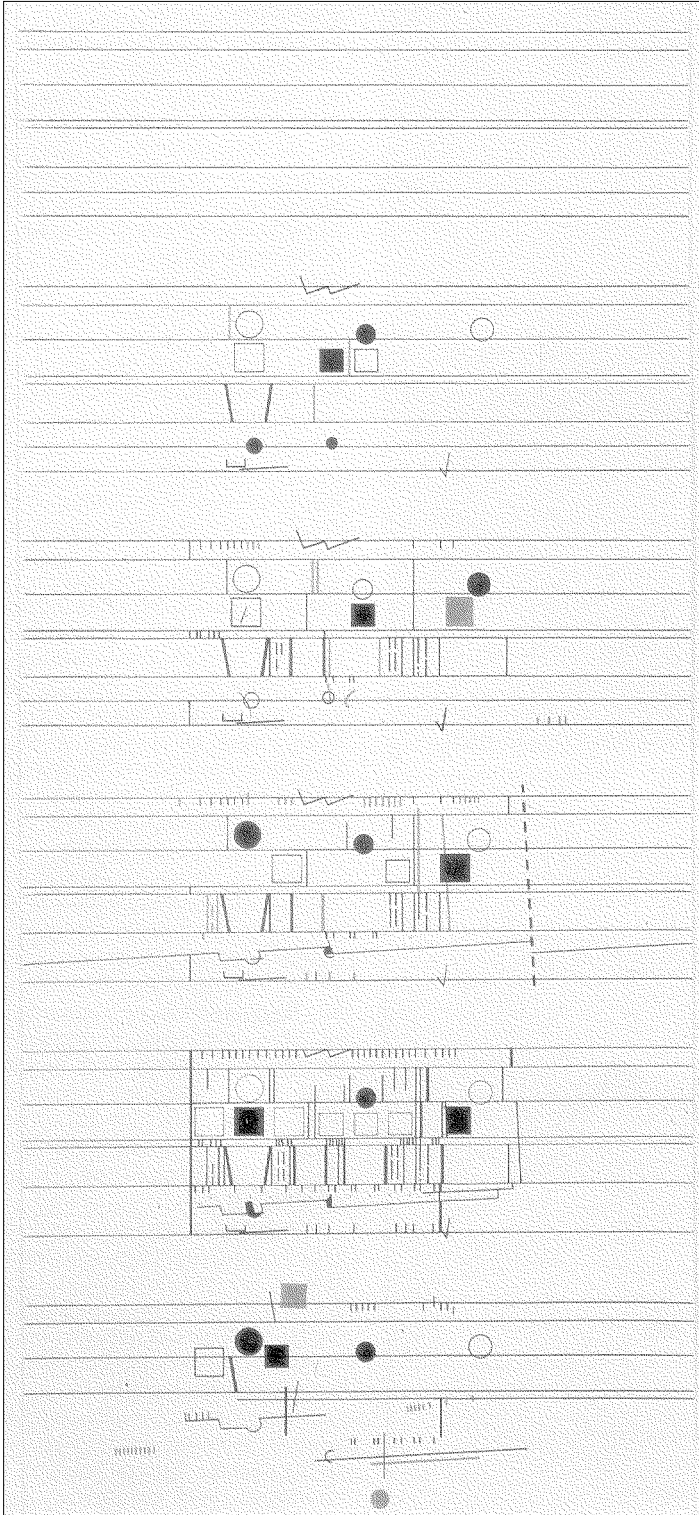
Esta alteración proviene de la reflexividad del dibujo arquitectónico sobre sí mismo, que se comprende en la arquitectura, para referirse a la arquitectura. Por esta razón, lo que el lector recibe a través del dibujo, no es sólo el sentido de la obra, sino también su referencia, de la misma manera que el arquitecto autor al dibujar descubre el sentido y refiere la arquitectura. La referencia no es la figuración de algo, sino figura de proyecto, fusión de horizontes en la interacción del mundo del proyecto y el mundo de la arquitectura en general.

Referencia y horizonte son correlativos, como lo son la forma y el fondo. Toda experiencia posee un contorno que la circunscribe y la distingue, y se levanta a la vez sobre un horizonte de potencialidades que constituyen su horizonte interno y externo: interno, en cuanto que siempre es posible detallar y precisar la cosa considerada en el interior de un contorno estable; externo, en cuanto que la cosa buscada mantiene relaciones potenciales con cualquier otra cosa bajo el horizonte de un mundo total, el cual no figura nunca como objeto de discurso. En este doble sentido de la palabra horizonte, situación y horizonte siguen siendo nociones correlativas. Este presupuesto general implica que el lenguaje no constituye un mundo por sí mismo. Ni siquiera es un mundo. Por estar en el mundo y por soportar situaciones, intentamos orientarnos sobre el modo de la comprensión y tenemos algo que decir, una experiencia que llevar al lenguaje, una experiencia que compartir.⁵³

La dinámica del proyecto como texto fusiona concordancias y discordancias, conflictos entre horizontes distintos y, en particular, la dialéctica entre figuración sedimentada e innovación, entre lo real y lo posible. El lenguaje poético es el medio de saltar el abismo entre mundos diversos por la propia inmanencia de recursos, no necesariamente descriptivos, sino por la referencia metafórica como régimen propio.

Referirse al mundo de la arquitectura de forma no descriptiva abarca

⁵³ PAUL RICOEUR: *Tiempo y narración I*, op. cit.; pp. 153-154.



BERNARD TSCHUMI: Teatro de la Ópera de Tokio, 1986; «notación musical» y perspectivas simultáneas.

usos del dibujo líricos o narrativos, mediante proyectos utópicos⁵⁴ o realizables. La referencia metafórica consiste en la supresión de la referencia descriptiva, de tal manera que, en una primera aproximación, refiere el dibujo a sí mismo y, ya en una segunda aproximación, se revela como condición negativa para que sea liberado un poder radical que expresa aspectos arquitectónicos, aspectos que no se pueden manifestar de otra manera. Estos aspectos apuntados de modo indirecto tienen el carácter totalmente afirmativo de acontecimientos arquitectónicos gracias a la nueva posibilidad que el enunciado metafórico establece en el plano del sentido, que desde el envés del sentido literal abre el mundo de la obra arquitectónica. Sólo se alcanza el sentido pleno cuando el proyecto metamorfiza el «dejar ver» la obra en «ser» obra.

La configuración, en su conclusión o cierre, tiene que dejar abiertos caminos para refigurar la acción, pues la operatividad de la lectura depende del propio acto configurante. Y es que es en este acto en el que se resuelve la intersección de los aspectos materiales y temporales de la acción, presentándose así una obra cerrada en cuanto a su configuración, pero abierta e interactiva, en cierto sentido inacabada, en cuanto a la influencia que puede ejercer en el lector; esto es, una obra que ha de propiciar el interés por las innovaciones semánticas y por su interpretación, al incluir ciertas expectativas del lector. La estructura del proyecto tiene que dejarse seguir a la vez que proponer sugerencias, guiños, que el lector competente pueda refigurar, actualizar.

La expresión gráfica del proyecto, cuando es significativa, provoca la tensión dialéctica entre el juicio y la imaginación creadora, ya que no es posible alcanzar la comprensión por el camino directo de la lógica, pues «no conocemos la creatividad más que por medio de las reglas que ella misma explica, deforma o subvierte. En este sentido, no conocemos más que una *producción según las reglas*, que, en el caso de la metáfora, son reglas extraídas de la lógica semántica, y, en el caso del relato, son reglas que rigen la lógica de las transformaciones».⁵⁵

⁵⁴ «Utopía significa aproximadamente tanto como posibilidad; el hecho de que una posibilidad no sea una realidad quiere decir simplemente que las circunstancias, a las que está en el presente ligada, no se lo permiten, pues de otro modo sería sólo una imposibilidad; si se la libra de sus ataduras y se la deja desarrollar, de ahí la utopía.» (ROBERT MUSIL: *El hombre sin atributos*, vol. I, Seix Barral, Barcelona, 1973 [2ª ed., 2ª reimpr.]; p. 301.)

⁵⁵ PAUL RICOEUR: «Autocomprensión e historia». (En *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación*, op. cit.; p. 39.)

Por otro lado, el acto de leer tiene que ser, también, una innovación y una mediación de los paradigmas que estructuran la obra. El lector se deja llevar, se deja persuadir por los argumentos y sugerencias del proyecto, y, a la vez, proyecta sus propias intenciones: es el que remata la configuración. Pues el proyecto como tal no es sino un esbozo para el lector, que construye su propio proyecto. Ahora, el agente de la acción arquitectónica es el lector, que modela la experiencia al recobrar y concluir la configuración, esto es, hace su propia refiguración bajo la influencia del proyecto, que le sirve de prefiguración. El proyecto sólo se hace obra en la interacción.

Pero volviendo a mí mismo, yo pensaba más modestamente en mi libro, y sería incluso inexacto decir pensando en los que lo leerían, en mis lectores, pues ellos no serían, según yo, mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, no siendo mi libro más que una especie de cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual yo les proporcionaré el medio de leer en ellos mismos.⁵⁶

El arquitecto, al presentar su proyecto, dice algo sobre arquitectura en una situación concreta y manifiesta su intención, que no se confunde con la significación de los signos: relaciona sentido y referencia. La recepción interactiva del proyecto conecta con lo que éste es y con lo que presenta, con la obra y el mundo que despliega, a la vez que construye su propio horizonte, como fusión de los horizontes del autor y del lector. Configurar y refigurar es compartir experiencias, acciones, en el mundo de la arquitectura. Pues un proyecto, que es en sí mismo una obra de arquitectura, interpola en la esfera de la situación todas las significaciones, de tal manera que, de un simple entorno, de un lugar, hace un mundo y lo *re-significa*.

Resumiendo: la dialéctica entre proyecto e interpretación sólo es fructífera si se basa en la precomprensión compartida de la acción arquitectónica, que supone una red de intersignificaciones entre categorías prácticas, simbólicas y temporales. Además, la comprensión que se alcanza en la configuración amplia esas significaciones del mundo del proyecto: primero, al presentar la acción arquitectónica como posible; segundo, por la «re-simbolización» de dicha acción —o «des-simbolización», ya que simbolizar una situación y su mundo supone siempre negar la simbolizaciones previas—, y tercero, por el tiempo refigurado, representado, pues aunque el tiempo no puede observarse —obviamente es invisible— si puede quedar

⁵⁶ MARCEL PROUST: *El tiempo recobrado*. (Citado por Paul Ricoeur: *Los caminos de la interpretación*, op. cit.: p. 42.)

reflejado o referido en la obra gráfica. Y, por otro lado, la comprensión hermenéutica del lector, que no deja nunca de estar determinada por el esfuerzo anticipador de la precomprensión, resignifica y actualiza otra vez todas las categorías en su propia refiguración.

Se alcanza siempre una comprensión por mediación de una interpretación, e igualmente sólo cabe conseguir una explicación por medio de una interpretación. Así, la comprensión y la explicación nunca se agotan, pues si la acción gráfica no es capaz de presentar nuevas significaciones, es que probablemente es de tal coherencia y concordancia, tan perfecta, que está muerta: la tensión entre sentido y estructura no existe, y el proyectar y el interpretar se reducen en consecuencia a operaciones lógicas de identificar el antecedente por separado del consecuente, en un proceso que viene a resultar similar a hacer un crucigrama. «No entender jamás los proyectos como piezas terminadas. Por eso me interesan cada vez más los desplazamientos como técnica. En el fondo es una técnica para romper con la *mímesis* como base fundamental de operación de la arquitectura clásica. Aceptar que la condición mimética o repetitiva de las cosas es un valor, es difícil de sostener hoy en día.»⁵⁷

Y, dicho todo lo anterior, queda argumentado que el dibujo es fundamental para la arquitectura, no sólo como objeto a comprender e interpretar, sino como acontecimiento cuyo sentido se trata de penetrar. El proyecto es el discurso del arquitecto; lo proyectado es el discurso de la arquitectura.

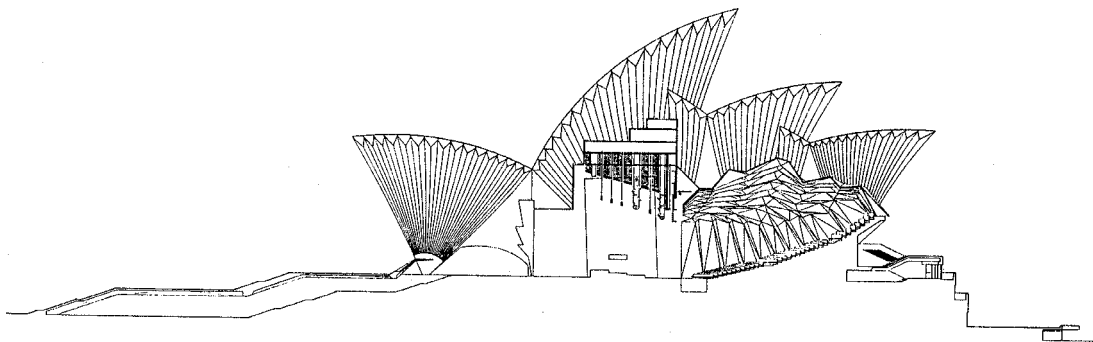
Los despachos de arquitectos se parecen, cada vez más, a los de los notarios (que todavía no aceptan ni los planos ni las fotografías, y que todo lo basan en unas imposibles y larguísimas descripciones escritas)... Ahora, un despacho de arquitectura se mide por su capacidad de redactar unos buenos documentos contractuales... Hacer un proyecto es como hacer un testamento. ¿Este es el papel que le espera al dibujo? ¿Un soporte a otros documentos que son los importantes? Quizás sí. Para mí es otra cosa. Cuando dibujo estoy sentado. Dejo pasar el tiempo, pienso y disfruto. Es un excelente compañero en la soledad.⁵⁸

⁵⁷ ENRIC MIRALLES, en: Alejandro Zaera, «Una conversación con Enric Miralles», op. cit.; p. 11.

⁵⁸ LLUÍS CLOTET: *Dibujos*, ETSA, Barcelona, 1991; p. 29.

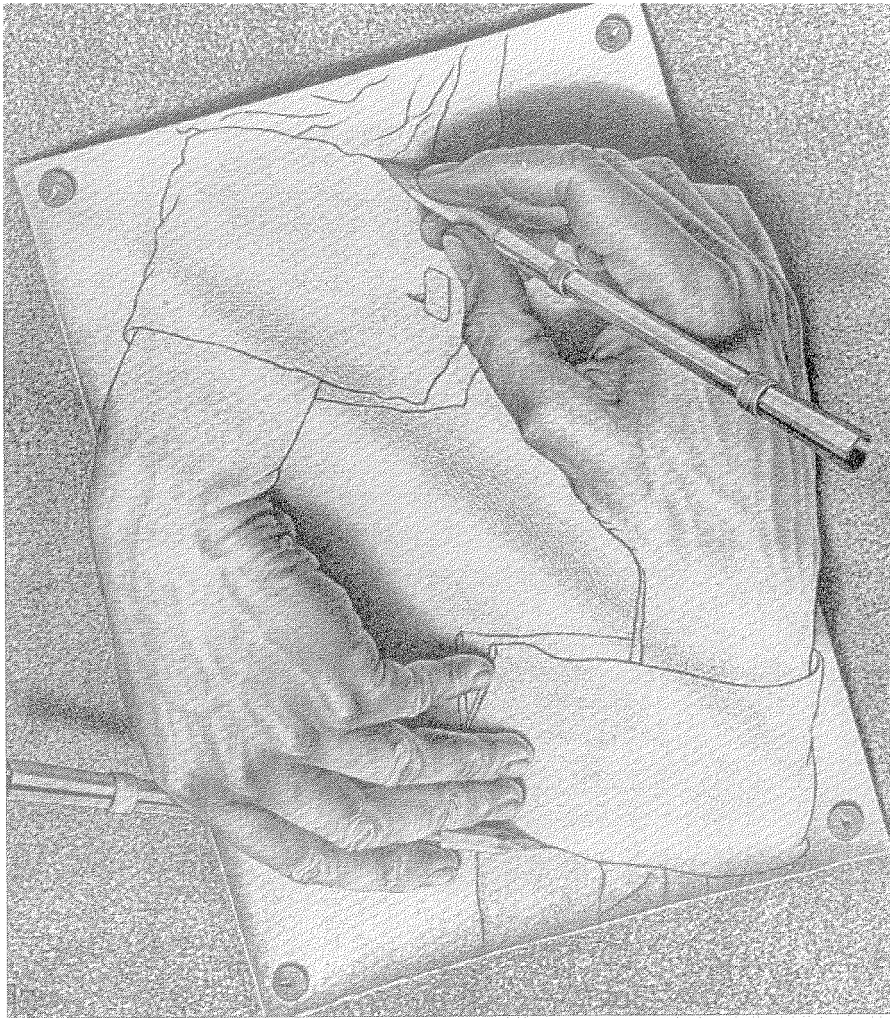


ALVAR AALTO: «Barcos en el Nilo entre Luxor y Esna», 1954-1955.



JORN UTZON: Ópera de Sydney, 1957-1973; boceto, estudio geométrico de las cubiertas y sección longitudinal.

CONCLUSIONES



Si admitimos ciertos puntos razonadamente establecidos a lo largo de estas páginas —y que para mí, de acuerdo con muy cualificados autores, resultan prácticamente incontrovertibles—, a saber: que *logos* no es razón, sino discurso, discurso de la razón, pues ésta siempre encuentra el medio simbólico preciso para manifestarse, sea verbal, gráfico, gestual, etc.; que el proyecto arquitectónico es ya, en sí, arquitectura; y que el dibujo está ineludiblemente presente en todas las fases del proceso proyectual; si admitimos tales puntos, quedará patente el núcleo central de este trabajo. Desde la razón, la más genuina actividad del arquitecto (*acción arquitectónica*) se manifiesta siempre en un proyecto (*discurso gráfico arquitectónico*) a través del dibujo (*expresión gráfica arquitectónica*), medio simbólico de expresión de la razón del autor.

El objetivo de esta tesis es el dibujo arquitectónico, y más concretamente el papel constituyente y determinante que juega en la elaboración del proyecto.

Porque ni toda actividad del arquitecto cumple los requisitos mínimos para definirse como «acción» arquitectónica, ni todo proyecto prueba cumplir las condiciones obligadas de significación y sentido para poder llamarse «discurso» gráfico arquitectónico. Es el dibujo, como expresión gráfica arquitectónica, lo que, en su potencialidad, determina la *cualidad* del proyecto, de la arquitectura en consecuencia.

No es de extrañar, entonces, que el dibujo arquitectónico resulte un auténtico *crisol de intenciones* para la actividad del arquitecto.

Para fundamentar esta afirmación se desarrolla un detallado recorrido. En una Parte Primera se expone tanto la especificidad del dibujo de arquitectura como la propia naturaleza de la actividad del arquitecto. Y ello para, ya en la Parte Segunda, meollo de esta tesis, centrarse en el dibujo arquitectónico como clave de la acción arquitectónica y crisol de su correspondiente proyecto.

En esa Parte Primera, se analiza el proceso que va desde la mera percepción hasta la propia expresión gráfica, apoyándome en los trabajos de autores bien representativos en saberes tan variados como la psicología, la sociología, la semiótica, las ciencias de la comunicación, la lingüística, la literatura... y desde luego la teoría arquitectónica. Por otro lado, y también

de la mano de ciencias como la antropología y la sociología, etc., he pretendido clarificar con detalle lo que cabe llamar actividad del arquitecto. El resultado de ambos análisis es, obviamente, la convergencia ineludible de la expresión gráfica y la actividad del arquitecto, por más que ello sólo llegue a significar el principio básico, los *cimientos*, de esta investigación.

En la Parte Segunda, y ya aclarados ciertos puntos y mi posición personal ante ellos, entro de lleno en el núcleo de esta tesis.

Hay que afirmar, una y mil veces, que el dibujo de arquitectura no es una simple herramienta, sino que es con toda propiedad un *lenguaje*, un medio simbólico de expresión de la razón, de comunicación y sentido arquitectónicos. Y además, que el dibujo participa en *todo* el proceso proyectual, y no sólo en uno u otro aspecto del mismo. Ya que es habitual considerar y tratar la intervención del dibujo en las fases de articulación y presentación del proyecto, pero no lo es tanto en las de concepción arquitectónica. Y sin embargo, aquí juega también y plenamente un papel esencial, *constitutivo*.

El arquitecto necesita desentrañar y perfilar sus intenciones, y es mediante el dibujo como encuentra una *expresión simbólica* que las aclara y manifiesta. El *dibujo de concepción* es ese primer nivel de comunicación, de reflexión y diálogo con uno mismo. Obviamente, es asimismo esencial y constitutivo el rol del dibujo en la comunicación con terceros, el *dibujo de presentación*, para conseguir una auténtica *interacción simbólicamente mediada* en la acción arquitectónica.

El dibujo propicia la acción orientada al entendimiento, la acción mediante la cual el arquitecto reflexiona consigo mismo, y además participa intersubjetivamente en los procesos de comunicación y crítica discursivos de la arquitectura. El dibujar es, pues, una actividad tanto *monológica* como *dialógica*.

Ha quedado de manifiesto que cuando *dibujar es hacer arquitectura* la actividad gráfica es una auténtica acción arquitectónica. Diferente de cuando dibujar es una labor práctica, constitutiva del horizonte de recursos del arquitecto, de ese saber arquitectónico de fondo, implícito, y diferente también, del trabajo gráfico, de competencia profesional, que permite aprehender e intercambiar informaciones y experiencias mediante un código, compartido y normalizado, que hace posible la interacción.

Si en las actividades de formación y especialización del arquitecto, en la labor y el trabajo, la función del dibujo es indiscutible, en la acción arquitectónica, más que una función el dibujo tiene un sentido plenamente constitutivo. Pues, si lo más significativo de toda acción es *iniciar algo*

nuevo, en la acción arquitectónica precisamente ese inicio se logra con el dibujo de concepción.

Una acción gráfica arquitectónica, para ser entendida como tal, estará definida por los conceptos de *intención*, *motivo* y *agente*, cuya interrelación conforma un entramado en el que cada uno de ellos y la propia acción adquieren *sentido*.

El contexto de la acción gráfica arquitectónica se circunscribe al mundo de la arquitectura —*aquello desde donde nos entendemos*— y el mundo de la situación dada —*eso sobre lo que actuamos*. El horizonte de ese mundo de la arquitectura que interioriza cada arquitecto constituye su propio mundo de recursos, el saber implícito que funda su hacer, el ámbito de posibilidades o *intenciones* que le da carácter. Por otro lado, la particular aprehensión de la realidad concreta de cada situación que realiza el arquitecto, determina los temas relevantes de la misma, los *motivos* de su acción. Por último, existe una acción gráfica arquitectónica cuando se revela un *agente*, un arquitecto cuya característica es ser idéntico y diferente a los demás arquitectos. Idéntico en cuanto a *aquello* desde lo que nos entendemos y diferente en cuanto a sus intenciones y motivos para *eso* sobre lo que actuamos.

El entramado de los tres conceptos de la acción como respuesta al *¿qué?*, al *¿por qué?*, y al *¿quién?* se dilucida en la interacción dinámica entre dibujo y arquitectura, pues es el dibujo, la acción gráfica significativa, el que extrae *de* ese conjunto de circunstancias objetivas y subjetivas, propias de toda situación, la materia que transforma *en* elementos relevantes para articular la estructura del proyecto. En el dibujo de concepción los motivos de la situación dan *significado* a los trazos, que consiguen *expresar* el sentido de la intención arquitectónica, y ambos, significación y sentido, fundan la *representación* que los envuelve.

La acción gráfica —que adquiere su sentido en esa reserva de saberes de fondo que posee el arquitecto y que actúan como normas a la hora de concebir e interpretar los hechos arquitectónicos— es la única capaz de caracterizar las intenciones del arquitecto, haciendo posible la virtualización de las mismas. Es este papel del dibujo, como constituyente de experiencia arquitectónica, el que establece el ámbito de referencia de la comunicación autorreflexiva y de las relaciones intersubjetivas. La acción gráfica intencional será el *ámbito de presencia* de la arquitectura siempre que sea una interacción simbólicamente mediada y no una actividad solipsista o estratégica, de mera organización de medios con respecto a fines.

Una acción gráfica será *comunicativa* cuando cumpla los niveles de:

inteligibilidad —«entendemos» la manifestación gráfica generada con respecto a reglas intersubjetivas—, *verosimilitud* —«sabemos» o conocemos, mediante el proyecto, algo sobre un hecho arquitectónico posible—, *veracidad* —«reconocemos» la identidad del arquitecto a través del dibujo— y, por último, *rectitud* —«justificamos» el uso y la adecuación de las normas gráficas de consenso. Pero es que, más allá de este intercambio de información y experiencias propio de toda acción racional, cuando las propuestas sean sometidas a la *crítica* para legitimar su validez y se *argumenten* gráficamente, estaremos articulando el discurso gráfico de una acción arquitectónica.

Es mediante el poder del dibujo para trazar caminos, para bosquejar, como se consigue traspasar la densidad del significante y expresar, arrancar una luz a la opacidad del saber. Ese rasgo o «desgarro» es el signo gráfico, el elemento genético que hace de la superficie del dibujo el *lugar del sentido*, la traza, mediante la cual se relacionan y enfrentan el saber interiorizado y el saber de futuro, que es necesario manifestar. Hay pues latente en toda acción gráfica una doble pretensión: un movimiento de *ruptura* con las representaciones de la tradición, y otro de *advenimiento* de la nueva figura. Es el dibujo como acción arquitectónica revolucionaria el que hurgará en lo que se quiere poseer, a la vez que se quiere destruir.

Y es también mediante el dibujo como se configura esa anticipación arquitectónica en un discurso articulado, en proyecto, que al hacerse público trasciende al propio arquitecto, cuando es leído por unos ojos que proyectan, sobre él, el complicado mundo de los procesos mentales que convierten a los trazos en *lenguaje* y, a lo configurado, en *logos*, en comunicación y sentido.

De modo que, si el dibujo de concepción es *prefigurar* la intención arquitectónica, la articulación del proyecto es *configurar* dicha intención, y aún su lectura posterior será un *refigurar* de nuevo todo lo anterior.

El dibujo de concepción como *prefiguración* de las intenciones es de comunicación con uno mismo, es el ámbito restringido en el que el arquitecto dialoga con la arquitectura desde su horizonte de recursos, en una lucha contra las representaciones convencionales para traspasar ese límite de lo conocido e intentar captar destellos fugaces de sentido, lo que no vemos de las imágenes, lo que tienen de *más*, pero está oculto en la opacidad de las expresiones gastadas. El diálogo entre el trazo que abre, que presenta, que traza, y la percepción que capta, transforma y juzga es la batalla del desocultamiento de lo nuevo. Lo que se expresa al dibujar queda retenido, poseído entre los trazos del símbolo gráfico, cuya densidad

metafórica no depende de los signos que lo constituyen sino de las propiedades figurales que desvelan sus relaciones, que de nuevo interpelan al pensamiento, le retan a pergeñar otras imágenes fugaces, que el trazo literalmente caza, roba o rescata y otra vez fija, figura en una innovación gráfica, en una prefiguración de las intenciones.

El dibujo de concepción es el puente entre el pasado que somos y el futuro que queremos ser, y además, es dibujando como caracterizamos las dos orillas que une tal puente, al alterar tanto su apariencia como su significado. Las dos orillas son espacios muy amplios y poco definidos antes de empezar a dibujar; es al dibujar cuando fijamos el *lugar* de las intenciones y motivos para la situación arquitectónica concreta; al dibujar construimos el puente, la *figura de proyecto*. Quiere esto decir que el dibujo de concepción, al establecer tal puente, crea un lugar preciso para el proyecto, abre el *espacio del proyecto*.

El sentido que orienta al dibujo organiza la traza según una estructura de puntos aleatorios y singulares, y tiene un potencial generador doble: por un lado, funda una propuesta arquitectónica lógica, en cuanto que engendra sus dimensiones de *representación, expresión y significación*, mediante el *sentido* expresado, y por otro, simultáneamente, produce sus correspondientes designados, manifestados y significados, como contenidos; en fin, constituye la propuesta gráfica arquitectónica y sus correlatos. El sentido del dibujo da cumplimiento a los temas motivados de los estados de cosas de la situación arquitectónica, a la manifestación de la subjetividad del arquitecto y a la significación de las intenciones en el ámbito intersubjetivo. El sentido configura el proyecto como obra.

Configurar el discurso gráfico de la acción arquitectónica implica que, una vez vislumbrado el sentido en la expresión del dibujo de concepción que *prefigura* las intenciones, éstas se argumenten gráficamente contemplando todo tipo de *refiguración* o interacción simbólicamente mediada. Y para todo ello es necesario: primero, *articular* una representación que envuelva la expresión del sentido; segundo, *investigar* la relación de lo expresado en el horizonte del saber arquitectónico propio y compartido; tercero, *examinar* la relación de ese saber objetivado con la manifestación del saber que se presenta, y cuarto, *diferenciar* la presentación del proyecto de lo ya sabido en el marco del horizonte del saber en que se mueve.

En el dibujar para configurar las intenciones, *explicar más es comprender mejor*. Dicho de otra manera, si la comprensión gráfica *precede, acompaña y envuelve* la explicación, ésta, a su vez, *desarrolla* analíticamente la comprensión, la argumenta para una eventual lectura o refiguración.

El dibujo articula el proyecto a través de estrategias gráficas como propuesta arquitectónica lógica, aunque transgresora, como ámbito de presencia de una acción arquitectónica. Para ello debe cumplir las condiciones de toda comunicación que ya bien conocemos: primero, disponer una *representación* gráfica que, siendo innovadora, sea inteligible para su lectura; segundo, que mediante esta *presentación* se manifieste el saber hacer profesional en una posibilidad arquitectónica; tercero, que la *expresión* de la subjetividad del arquitecto en dicha presentación sea la manifestación del saber propio; y cuarto, que la *interpretación* de las circunstancias y normas características de la situación concreta se afirmen como forma de posibilidad real. Todo lo cual puede derrumbarse si se despliega cada una de tales modalidades por separado, si esa estructura, que es extremadamente compleja, pierde o no adquiere complementariedad; o, dicho de otro modo: el proyecto arquitectónico sólo se logra si las condiciones de comunicación se articulan mediante el *sentido*.

La acción gráfica hace del proyecto un discurso arquitectónico significativo que se presenta para su lectura, no para *dejarse ver*, sino para *dejar ver* en sí mismo lo que no es él mismo, sino la arquitectura que lleva implícita. Sólo se alcanza el sentido pleno cuando el proyecto consigue la metamorfosis del «dejar ver» la obra en «ser» obra. El proyecto es el discurso gráfico de la acción del arquitecto; lo proyectado es el discurso de la arquitectura.

El dibujo de concepción proyecta delante del arquitecto un mundo posible, un mundo virtual en el que podría habitar, y que sin ser un mundo real deja ver ya el hecho arquitectónico intencional. En la articulación del proyecto es donde se resuelve la tensión entre esa expresión poética del sentido y la necesaria representación comunicativa, que envuelve tal expresión pero no la representa. El dibujo, con su capacidad no sólo de referirse metafóricamente al mundo de la arquitectura, sino también de proferirlo, de argumentarlo, hará de tal tensión operatividad. La configuración del proyecto es por tanto la concatenación mediante estrategias y transformaciones de todas las figuras en una estructura de la *expresión gráfica significativa* según la lógica del sentido, de tal manera que la presentación sea comprensiva.

La expresión gráfica del proyecto, cuando es significativa, provoca la tensión dialéctica entre el juicio y la imaginación creadora, ya que no es posible alcanzar la comprensión por el camino directo de la lógica, pues no conocemos la creatividad más que por medio de las reglas que ella misma explica, deforma o subvierte.

La expresión gráfica significativa es la *traza* de ordenación categorial y conceptual por la que fluyen los distintos momentos de la prefiguración, configuración y refiguración hasta llegar, al final de la singladura, a una síntesis tentativa entre razón y simbolismo que constituye, en definitiva, la ambición final de su trayectoria: el proyecto. Pues un proyecto, que es en sí mismo una obra de arquitectura, interpola en la esfera de la situación todas las significaciones, de tal manera que, de un simple entorno, hace un mundo y lo *re-significa*. El proyecto sólo se hace obra en la interacción.

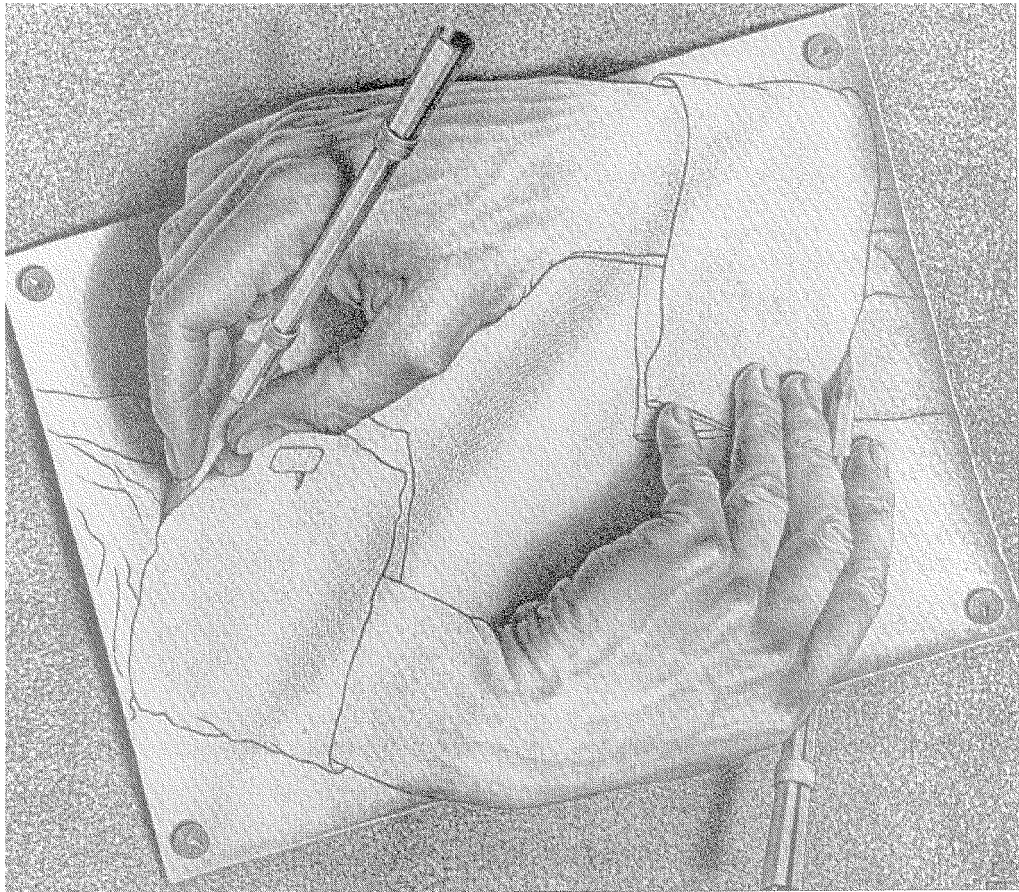
El proyecto expresa en una estructura gráfica significativa la acción arquitectónica para una situación precisa, luego el proyecto posee la arquitectura que expresa, siempre que el dibujar haya sido denotado por la propia arquitectura. Y es esta intersección metafórica del *logos* y el *ethos* lo que hace que el proyecto se refiera a la arquitectura, a la vez que es referente de la obra construida. El dibujo por sí mismo pertenece al campo de la expresión gráfica y su horizonte es la acción gráfica; sin embargo, el ámbito del dibujo arquitectónico corresponde al de la expresión arquitectónica, y su horizonte no es sino la acción arquitectónica. Esta alteración proviene de la reflexividad del dibujo arquitectónico sobre sí mismo, que se comprende en la arquitectura, para referirse a la arquitectura.

En conclusión: el dibujo *encarna* el proyecto. En la fase de concepción, es en la potencialidad del dibujo donde el arquitecto logra perfilar sus intenciones, poniendo las bases para una auténtica acción arquitectónica; en la fase de articulación y presentación, es asimismo el dibujo el que aporta significación y sentido.

Hay proyectos, tal vez correctos, que están «descarnados», que son esqueléticos. Sólo el dibujo de arquitectura consigue darles vida, hacer de ellos un discurso vivo e innovador.

Y si el proyecto, recordemos, es ya arquitectura, el proyecto vivo es arquitectura viva. Que es en definitiva lo que se ha de pretender.

BIBLIOGRAFÍA



- AALTO, ALVAR: *La humanización de la arquitectura*, Tusquets, Barcelona, 1978.
- ADAMSON, GLADYS, MARTÍNEZ BOUQUET, CARLOS y SARQUIS, JORGE A.: *Creatividad desde el psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1985.
- ADORNO, THEODOR W.: *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.
- AICHER, OTL: *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, México DF., 1994.
- ALBERTI, LEON BATTISTA: *De Re Aedificatoria*, Florencia, 1485; versión de Alonso Gómez, *Los Diez Libros de Architectura*, Madrid, 1582 (ed. facsímil de Albatros, Valencia, 1977).
- *De Pictura*, Florencia, 1435 (versión castellana en Fernando Torres Editor, Valencia, 1976).
- ALEXANDER, CHRISTOPHER *et al.*: *Un lenguaje de patrones. Ciudades. Edificios. Construcciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
- ALI, S.: *De la proyección*, Petrel, Barcelona, 1982.
- ANDO, TADAO: *Más allá de los horizontes en arquitectura*, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, 1994.
- ARENDE, HANNAH: *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.
- ARGAN, GIULIO CARLO: *El espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.
- *Proyecto y destino*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969.
- *Walter Gropius y la Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- *Historia del arte como historia de la ciudad*, Laia, Barcelona, 1984.
- ARNHEIM, RUDOLF: *El pensamiento visual*, Eudeba, Buenos Aires, 1971.
- *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, Alianza, Madrid, 1979.
- *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza, Madrid, 1986.
- *Consideraciones sobre la educación artística*, Paidós, Barcelona, 1993.
- ARTAUD, ANTONIN: *El teatro y su doble*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
- AUBERT, JEAN: *Cours de dessin d'architecture à partir de la géométrie descriptive*, La Villette, París, 1992.

- AUMONT, JACQUES: *La imagen*, Alianza, Madrid, 1992.
- AYMONINO, CARLO: *El significado de las ciudades*, H. Blume, Madrid, 1981.
- AZARA, PEDRO: *La imagen de lo invisible*, Anagrama, Barcelona, 1992.
- AZÚA, FÉLIX DE: *El aprendizaje de la decepción*, Pamiela, Pamplona, 1989.
 — *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamiela, Pamplona, 1991.
 — *Diccionario de las Artes*, Planeta, Barcelona, 1995.
 — *Salidas de tono: cincuenta reflexiones de un ciudadano*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- BACHELARD, GASTON: *La poétique de l'espace*, PUF, París, 1957.
- BAKER, GEOFFREY H.: *Le Corbusier. Análisis de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985 (3ª ed.).
 — *Design strategies in architecture*, E & FN Spon, Londres, 1993.
- BANDURA, ALBERT: *Pensamiento y acción*, Martínez Roca, Barcelona, 1987.
- BAQUERO, MANUEL: *La mirada del arquitecto. Anotaciones, paisajes, impresiones*, Catálogo exposición COAC, Barcelona, 1992.
- BARBARO, DANIELE: *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio*, Venecia, 1567.
- BARTHES, ROLAND: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, París, 1982.
 — *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
 — *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990.
 — *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid, 1991.
 — *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1993 (13ª ed.).
- BEARDSLEY, MONROE C. y HOSPERS, JOHN: *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1990 (9ª ed.).
- BENEVOLO, LEONARDO: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1972.
 — *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
 — *Diseño de la ciudad*, Gustavo Gili, México DF., 1979.
- BENJAMIN, WALTER: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.
- BENVENISTE, E.: *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1971.
- BERGER, JOHN: *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- BERGSON, HENRI: *Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 1977.
- BERTIN, JACQUES: *Sémiologie graphique*, Gauthier-Villars, París, 1973.
 — *La gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, Taurus, Madrid, 1988.

- BLOOMER K. C. y MOORE CH. W.: *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, Blume, Madrid, 1983.
- BOHIGAS, ORIOL: *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- *Once arquitectos*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1976.
- *Proceso y erótica del diseño*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1978.
- BOLLNOW, O. T.: *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969.
- BONTA, JUAN PABLO: *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de 1929 de Mies van der Rohe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- BOUDON, PHILIPPE: *Architecture et architecturologie I, II y III*, Area, París, 1975.
- *Richelieu, Ville Nouvelle*, Dunod, París, 1978.
- *Del espacio arquitectónico. Ensayo de una epistemología de la arquitectura*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1980.
- «L'Échelle du schème», en *Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, ars graphiques, théâtre, cinema en Europe aux XIX et XX siècles*, Catálogo, Centro Georges Pompidou, París, 1984.
- *Introduction à l'Architecturologie*, Dunod, París, 1992.
- BOUDON, PH., GUILLERME, J. y TABOURET, R.: *Figuration graphique en Architecture*, Area, París, 1974.
- BOUDON, PHILIPPE y POUSIN, FRÉDÉRIC: *Figures de la conception architecturale*, Dunod, París, 1988.
- BOULLÉE, ÉTIENNE-LOUIS: *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- BOZAL, VALERIANO: *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987.
- BROADBENT, G. H.: *Diseño arquitectónico. Arquitectura y Ciencias Humanas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- BROSSA, JOAN: *Joan Brossa, entre les coses i la lectura*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1994.
- BRU, EDUARD y MATEO, JOSEP LLUÍS: *Arquitectura europea contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- CALABRESE, OMAR: *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1987.
- CALVINO, ITALO: *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1994.
- *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1995 (2ª ed.).

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO MARTÍNEZ, TOMÁS y ÁVILA CRESPO, REMEDIOS, (eds.): *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- CAPELLA, JULI y LARREA, QUIM: *Diseño de arquitectos en los años 80*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- CAPITEL, ANTÓN: *Arquitectura española. Años 50. Años 80*, MOPU, Madrid, 1986.
- CARAZO LEFORT, EDUARDO: *La arquitectura y el problema del estilo*, COA, Valladolid, 1993.
- CASSIRER, ERNST: *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México DF., 1971.
- *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México DF., 1975.
- CHING, FRANK: *Arquitectura: forma, espacio y orden*, Gustavo Gili, México DF., 1985 (4ª ed.).
- *Manual de dibujo arquitectónico*, Gustavo Gili, México DF., 1986.
- CHIRICO, GIORGIO DE: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1985.
- CHITHAM, ROBERT: *La arquitectura histórica acotada y dibujada*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- CHOMSKY, NOAM: *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, Madrid, 1976.
- COLQUHOUN, ALAN: *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- *Modernidad y tradición clásica*, Júcar, Madrid, 1991.
- CORONA MARTÍNEZ, ALFONSO: *Notas sobre el problema de la expresión en arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1969.
- CORTÉS, JOSÉ A.: *Escritos sobre Arquitectura Contemporánea 1978-1988*, COAM, Madrid, 1990.
- CORTÉS, J. A. y MONEO, J. R.: *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*, Monografía 5.1 (1.16), Proyectos I, ETSA, Barcelona, 1976.
- CRUZ, MANUEL: *¿A quién pertenece lo ocurrido?*, Taurus, Madrid, 1995.
- CULLEN, GORDON: *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*, Blume-Labor, Barcelona, 1974.
- CURTIS, WILLIAM J. R.: *La Arquitectura Moderna desde 1990*, H. Blume, Madrid, 1986.
- *Le Corbusier: Ideas y formas*, H. Blume, Madrid, 1987.

- DAL CO FRANCESCO: *Dilucidaciones. Modernidad y arquitectura*, Paidós, Barcelona, 1990.
- DAL CO FRANCESCO y MAZZARIOL GIUSEPPE, (eds.): *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milán, 1993.
- DAMISCH, HUBERT: *L'origine de la perspective*, Flammarion, París, 1987.
— *Traité du trait*, Réunion des Musées Nationaux, París, 1995.
- DELEUZE, GILLES: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.
— *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994.
— *Conversaciones 1972-1990*, Pre-textos, Valencia, 1995.
— *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FÉLIX: *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1994.
- DERRIDA, JACQUES: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
— *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989.
— *¿Cómo no hablar? y otros textos*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- DICHTER, ERNEST: *La estrategia del deseo*, Huemul, Buenos Aires, 1963.
- DOESBURG, THEO VAN: *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1985.
- DONDIS, D. A.: *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- DORFLES, GILLO: *Elogio a la inarmonía*, Lumen, Barcelona, 1989.
- DUFRENNE, MIKEL: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, París, 1953.
- DURAND, JEAN-NICOLAS-LOUIS: *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Pronaos, Madrid, 1981.
- DUTTMANN, M., (ed.): *El color en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- ECO, UMBERTO: *Tratado de Semiótica General. Una teoría global de los sistemas de significación y comunicación*, Lumen, Barcelona, 1977.
— *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Lumen, Barcelona, 1981 (4ª ed.).
— *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981.
— *Signo*, Labor, Barcelona, 1988.
— *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.
- EISENMAN, PETER: *La fine del Clasico e altri scritti*, Cluva, Venecia, 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ ALBA, ANTONIO: *El diseño, entre la teoría y la praxis*, COACB, ATE, Barcelona, 1971.
- *Velada memoria. De las intenciones del enigma en el arte y arquitectura*, COAM, Madrid, 1990.
- *La metrópoli vacía*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS: *El juego de la memoria: sobre arquitectura y energía*, Alianza, Madrid, 1991.
- FERRATER MORA, JOSÉ: *Diccionario de Filosofía*, Alianza, Madrid, 1981.
- *El mundo del escritor*, Crítica, Barcelona, 1983.
- *Diccionario de grandes filósofos*, Alianza, Madrid, 1986.
- FIEDLER, KONRAD: *Escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1991.
- FINDLAY, JOHN N.: *Reexamen de Hegel*, Grijalbo, Barcelona, 1969.
- FISAC, MIGUEL: *Documentos de arquitectura*, COAAO, Almería, 1989.
- FOCHS, CARLES, (ed.): *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992 (3ª ed.).
- FOCILLON, HENRI: *La vida de las formas*, Xarait, Madrid, 1983.
- FOUCAULT, MICHEL: *Las palabras y las cosas, Siglo XXI*, México, 1993 (22ª ed.).
- FOUCAULT, MICHEL y DELEUZE, GILLES: *Theatrum Philosophicum / Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- FRAMPTON, KENNETH: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994 (7ª ed.).
- FRANCASTEL, PIERRE: *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1975.
- *La realidad figurativa*, Paidós, Barcelona, 1988.
- *Arte y técnica de los siglos XIX y XX*, Debate, Madrid, 1990.
- FRANKL, PAUL: *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- FREEDBERG, DAVID: *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1989.
- FULLAONDO, JUAN DANIEL: *Composición de lugar. La Arquitectura entre el Arte y la Ciencia*, H. Blume, Madrid, 1989.
- *Arte, proyecto y todo lo demás (o antídoto para gallináceas y carneros)*, H. Blume, Madrid, 1991.
- FUSCO, RENATO DE: *La idea de arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- *Dentro e fuori l'architettura: scritti brevi (1960-1990)*, Jaca Book, Milán, 1992.
- *Storia del design*, Laterza, Roma, 1993 (5ª ed.).

- GADAMER, HANS-GEORG: *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.
— *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.
— *Elogio de la teoría*, Península, Barcelona, 1993.
— *El problema de la conciencia histórica*, Tecnos, Madrid, 1993.
— *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.
- GARCÍA BACCA, JUAN DAVID, (ed.): *Hölderlin y la esencia de la poesía. Martin Heidegger*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- GARCÍA RAMOS, F.: *Prácticas de dibujo arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- GAUTHIER, GUY: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid, 1986.
- GEHLEN, ARNOLD: *Antropología filosófica*, Paidós, Barcelona, 1993.
- GHIRKA, MATILA: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1977.
— *El número de oro* (2 vols.), Poseidón, Barcelona, 1984 (2ª ed.).
- GIBSON, JAMES: *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974.
- GIEDION, SIGFRIED: *La arquitectura, fenómeno de transición*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- GLEIZES, A. y METZINGER, J.: *Sobre el cubismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1986.
- GLUSBERG, JORGE: *Hacia una crítica de la arquitectura*, Espacio, Buenos Aires, 1980.
- GOMBRICH, ERNST: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
— *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
— *El sentido del orden*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
— *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1983.
— *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1984.
— *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1987.
- GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ, (ed.): *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, JOSÉ L.: *El legado oculto de Vitruvio: Saber constructivo y teoría arquitectónica*, Alianza, Madrid, 1993.
- GOODMAN, NELSON: *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
— *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990.

BIBLIOGRAFÍA

- GRASSI, ERNESTO: *La filosofía del humanismo*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- GRASSI, GIORGIO: *La construcción lógica de la arquitectura*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973.
- *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- GRAU, CRISTINA: *Borges y la arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1989.
- GREGOTTI, VITTORIO: *El territorio de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- GRIZE, JEAN-BLAISE: *De la logique à l'argumentation*, Droz, Ginebra, 1982.
- GROUPE SCIC, INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE: *Architecture, une anthologie* (3 vols.), Pierre Mardaga, Lieja, 1992.
- GUBERN, ROMÁN: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- *Del bisonte a la realidad virtual*, Anagrama, Madrid, 1996.
- GUIBERT, DANIEL: *Realisme et architecture*, Pierre Mardaga, Lieja, 1987.
- GUMPERZ, J. y BENNETT, A.: *Lenguaje y cultura*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- GURMÉNDEZ, CARLOS: *Crítica de la pasión pura I*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1989.
- *Crítica de la pasión pura II*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.
- HABERMAS, JÜRGEN: *Conocimiento e interés*, Taurus, Madrid, 1989.
- *Ciencia y técnica como «ideología»*, Tecnos, Madrid, 1992 (2ª ed.).
- *Assaigs filosòfics*, Edicions 62, Barcelona, 1993.
- *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid, 1994 (2ª ed.).
- *Conciencia moral y acción comunicativa*, Península, Barcelona, 1994 (3ª ed.).
- HAUSER, ARNOLD: *Historia social de la literatura y el arte* (3 vols.), Guadarrama, Barcelona, 1979 (15ª ed.).
- HEGEL, G. W. F: *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México DF., 1965.
- *Introducción a la Estética*, Península, Barcelona, 1971.
- *La Arquitectura*, Kairós, Barcelona, 1987 (2ª ed.).
- HEIDEGGER, MARTIN: *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México DF., 1951.

- *Fites*, Laia, Barcelona, 1989.
- *Identidad y diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995.
- HEJDUK, JOHN: *Víctimas*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993.
- HEREU, P., MONTANER, J.M. y OLIVERAS, J.: *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994.
- HERZOG, JACQUES: *Construcciones neumáticas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- HESSELGREN, S.: *Los medios de expresión de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1964.
- HIDALGO-SERNA, E.: *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- HOLTZ-BONNEAU, F.: *La imagen y el ordenador*, Tecnos, Madrid, 1986.
- HUSSERL, EDMUND: *Investigaciones lógicas*, Revista de Occidente, Madrid, 1976.
- *Meditaciones cartesianas*, Tecnos, Madrid, 1986.
- IRANZO, A. y MECA, B.: *Croquización arquitectónica*, EUPBAT, Barcelona, 1992.
- JACOBI, HELMUT: *Dibujos de arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969.
- *El dibujo de los arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- JARAUTA, FRANCISCO, (ed.): *Otra mirada sobre la época*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1994.
- JENCKS, CHARLES: *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- JENCKS, C. y BAIRD, G.: *El significado en arquitectura*, H. Blume, Madrid, 1975.
- KAHN, LOUIS I.: *Forma y diseño*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.
- KANDINSKY, WASSILY: *Punto y línea sobre el plano*, Barral, Barcelona, 1974 (3ª ed.).
- *De lo espiritual del arte*, Barral, Barcelona, 1977.
- *Cursos de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1983.
- KATZ, DAVID: *Psicología de la forma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.

BIBLIOGRAFÍA

- KLEE, PAUL: *Diarios: 1898-1918*, Era, México DF., 1970.
— *Teoría del arte moderno*, Calden, Buenos Aires, 1971.
— *Bosquejos pedagógicos*, Monte Ávila, Caracas, 1974.
- KOOLHAAS, REM: *New York Delire*, Chêne, París, 1978.
— *Rem Koolhaas: conversations with students*, Rice University of Architecture, Houston, 1996.
- KOOLHAAS, REM y MAU, BRUCE (OMA): *S, M, L, XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.
- KRUFT, HANNO-WALTER: *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza, Madrid, 1990.
- LAHUERTA, JUAN JOSÉ: *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- LAPRADE, A.: *Croquis de arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO: *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1986.
- LE CORBUSIER: *El modulator*, Poseidón, Barcelona, 1980 (3ª ed.).
— *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1983.
— *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1984.
— *Cuando las catedrales eran blancas*, Poseidón, Barcelona, 1984.
— *La casa del hombre*, Poseidón, Barcelona, 1980 (2ª ed.).
- LE GUERN, MICHEL: *Metáfora y metonimia*, Cátedra, Madrid, 1985.
- LEBAHAR, JEAN CLAUDE: *Le dessin d'architecte. Simulation graphique et réduction d'incertitude*, Parenthèses, París, 1983.
- LEFEBVRE, HENRI: *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, Fondo de Cultura Económica, México DF., 1983.
- LESEAU, PAUL: *La expresión gráfica para arquitectos y diseñadores*, Gustavo Gili, México DF., 1982.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE: *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México DF., 1973.
— *Mito y significado*, Alianza, Madrid, 1987.
- LINAZASORO, JOSÉ IGNACIO: *Escritos 1976-1989*, COAM, Madrid, 1989.
- LOOS, ADOLF: *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
— *Dicho en el vacío*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1983.

- LOTZ, WOLFGANG: *La arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*, H. Blume, Madrid, 1985.
- LUKÁCS, GEORG: *Estética I* (3 vols.), Grijalbo, Barcelona, 1967-1974.
- LURIA, A. R.: *Sensación y percepción*, Fontanella, Barcelona, 1978.
— *Los procesos cognitivos. Análisis socio-histórico*, Fontanella, Barcelona, 1980.
— *Lenguaje y pensamiento*, Fontanella, Barcelona, 1980.
- LYNCH, KEVIN: *¿De qué tiempo es este lugar?*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
— *La condición postmoderna*, Cátedra, Barcelona, 1984.
- LLEDÓ, EMILIO: *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992 (2ª ed.).
— *Memoria de la ética*, Taurus, Madrid, 1994.
— *Memoria del logos*, Taurus, Madrid, 1994.
- LLORENS, TOMÁS: *Hacia una psicología de la arquitectura*, COAC, Barcelona, 1973.
- LLOVET, JORDI: *Ideología y metodología del diseño: Una introducción crítica a la teoría proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MACHADO, ANTONIO: *Los complementarios*, Cátedra, Madrid, 1987 (3ª ed.).
- MADERUELO, JAVIER: *El espacio raptado*, Mondadori, Madrid, 1990.
- MAGNAGO LAMPUGNANI, VITTORIO: *Dibujos y textos de la arquitectura del siglo XX. Utopía y realidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- MAGNUS, GÜNTER HUGO: *Manual para dibujantes e ilustradores*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- MAIER, MANFRED: *Procesos elementales de proyectación y configuración*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- MALDONADO, TOMÁS: *Vanguardia y racionalidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
— *Discurso directo y discurso indirecto*, Herder, Barcelona, 1991.
- MARCHAN FIZ, SIMÓN: *La estética en la cultura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
— *Contaminaciones figurativas*, Alianza, Madrid, 1986.
- MARINA, JOSÉ ANTONIO: *Elogio y refutación del ingenio*, Anagrama, Barcelona, 1994 (6ª ed.).

- *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1994 (5ª ed.).
- MARTÍ, CARLOS y PIZZA, ANTONIO: *Leon Battista Alberti*, Stylos, Barcelona, 1990.
- *Adolf Loos*, Stylos, Barcelona, 1990.
- MASLOW, ABRAHAM H.: *La personalidad creadora*, Kairós, Barcelona, 1983.
- MENEGUZZO, MARCO: *Leonardo da Vinci. Dibujos. La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*, Debate, Madrid, 1987.
- MENNA, FILIBERTO: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994 (3ª ed.).
- MIES VAN DER ROHE, LUDWIG: *Escritos, diálogos y discursos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1981.
- MOLES, ABRAHAM A.: *Teoría de los objetos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
- *Teoría de la información y percepción estética*, Júcar, Madrid, 1976.
- *L'Image. Communication fonctionnelle*, Casterman, París, 1981.
- MONEO, RAFAEL y CORTES, J. ANTONIO: *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, ETSA, Madrid, 1991 (2ª ed.).
- MONTANER, JOSEP MARIA: *Después del Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- MONTES SERRANO, CARLOS: *Representación y análisis formal. Lecciones de Análisis de Formas*, Universidad de Valladolid, 1992.
- MOORE, CH. y ALLEN, G.: *Dimensiones en arquitectura. Espacio, forma y escala*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- MORGAN, CONWAY LLOYD y ZAMPI, GIULIANO: *Virtual architecture*, B. T. Batsford, Londres, 1995.
- MUNARI, BRUNO: *Diseño y comunicación visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985 (8ª ed.).
- MUNTAÑOLA, JOSEP: *La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- *Poética y arquitectura*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- MUÑOZ, Mª TERESA: *Cerrar el círculo y otros escritos*, COA, Madrid, 1989.
- MURO, CARLES: *Álvaro Siza. Escritos*, UPC, Barcelona, 1994.
- MUSIL, ROBERT: *El hombre sin atributos I*, Seix Barral, Barcelona, 1973.

- NEUFERT, ERNST: *El arte de proyectar en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1951 (5ª ed.).
- NEUMANN, ECKHARD: *Mitos de artista: estudio psichistórico sobre la creatividad*, Tecnos, Madrid, 1992.
- NIT, OCTAVIO: *Gary Cooper, arquitecto: teorías psicoanalíticas en arquitectura*, J.M.P. Martorell, 1992.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN: *Existencia, espacio y arquitectura*, H. Blume, Madrid, 1975.
- *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- *Louis I. Kahn. Idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1981.
- *Arquitectura occidental*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- *Il Mondo dell'Architettura*, Electa, Milán, 1986.
- *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milán, 1992.
- ORTÍZ-OSÉS, ANDRÉS: *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- PALLADIO, ANDREA: *Los Cuatro Libros de Arquitectura*, versión de Joseph Ortiz y Sanz, Imprenta Real, Madrid, 1797 (ed. facsímil en Alta Fulla, Barcelona, 1987).
- PANERO y ZELNIK: *Las dimensiones humanas en espacios interiores*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- PANOFSKY, ERWIN: *Estudios de iconología*, Alianza, Madrid, 1972.
- *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979.
- *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1981.
- *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1985 (5ª ed.).
- PAZ, OCTAVIO: *Los privilegios de la vista I*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS: *Obra lógico-semiótica*, Taurus, Madrid, 1987.
- PÉREZ CARREÑO, FRANCISCA: *Los placeres del parecido*, Visor, Madrid, 1988.
- PÉREZ GUERRA, ALFONSO: *El proceso de creación arquitectónica*, Nueva Sociedad 2000, Barcelona, 1980.
- PERICOT, J.: *Servirse de la imagen (Un análisis pragmático de la imagen)*, Ariel, Barcelona, 1987.
- PEVSNER, N.: *Historia de las tipologías*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

BIBLIOGRAFÍA

- PIAGET, JEAN: *La representación del mundo en el niño*, Morata, Madrid, 1978.
- *Seis estudios de psicología*, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- PIAGET, J. y GARCÍA, R.: *Las explicaciones causales*, Barral, Barcelona, 1971.
- PIAGET, J. e INHELDER, B.: *Psicología del niño*, Morata, Madrid, 1980.
- PIÑÓN, HELIO: *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, Península, Barcelona, 1991.
- *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- POPPER, KARL R.: *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1973.
- *Conocimiento objetivo*, Tecnos, Madrid, 1974.
- PORTER, TOM y GOODMAN, SUE: *Manual de técnicas gráficas para arquitectos, diseñadores y artistas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- PORTOGHESI, PAOLO: *Después de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- *El ángel de la historia. Teorías y lenguajes de la arquitectura*, H. Blume, Madrid, 1985.
- PRAZ, MARIO: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 1979.
- PRENZEL, RUDOLF: *Diseño y técnica de la representación en arquitectura*, Gustavo Gili, México DF., 1980.
- PRIETO, LUIS: *Pertinencia y práctica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1960.
- PRIGOGINE, ILYA: *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*, Tusquets, Barcelona, 1983.
- PROST, ROBERT: *Conception architecturale. Una investigation méthodologique*, L'Harmattan, París, 1992.
- PURINI, FRANCO: *La arquitectura didáctica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1984.
- QUARONI, LUDOVICO: *Proyectar un edificio, ocho lecciones de arquitectura*, Xerait, Madrid, 1980.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: *Edificios y sueños. Ensayos sobre Arquitectura y Utopía*, Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca, 1983.
- *Construcciones ilusorias*, Alianza, Madrid, 1983.
- *La arquitectura en el cine. Hollywood. La edad de oro*, H. Blume, Madrid, 1986.

- RAMONEDA, JOSEP, RUBERT DE VENTÓS, XAVIER y TRÍAS, EUGENIO: *Conocimiento, memoria e invención*, Muchnik, Barcelona, 1982.
- READ, HERBERT: *Educación por el arte*, Paidós, Barcelona, 1984.
- RICOEUR, PAUL: *La métaphore vive*, Seuil, París, 1975. (Vers. cast.: *La metáfora viva*, Cristiandad, Madrid, 1980.)
- *Temps et récit I. L'histoire et le récit*, Seuil, París, 1983. (Vers. cast.: *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, Cristiandad, Madrid, 1987.)
- *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, París, 1984. (Vers. cast.: *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Cristiandad, Madrid, 1987.)
- *Temps et récit III*. Seuil, París, 1985. (Vers. cast.: *Tiempo y narración III: Experiencia del tiempo en la narración*, Cristiandad, Madrid.)
- *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1988.
- *Du texte á l'action*, Seuil, París, 1986.
- *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, Madrid, 1996.
- RIVIÈRE, ÁNGEL: *Razonamiento y representación*, Siglo XXI, Madrid, 1986.
- ROBBINS, EDWARD: *Why architects draw*, MIT, Cambridge, Massachusetts (EEUU), 1994.
- RODRIGUES, JACINTO: *Álvaro Siza: obra e método*, Livraria Civilização, Oporto, 1992.
- ROMERO DE SOLÍS, D.: *Poiesis*, Taurus, Madrid, 1981.
- ROSSI, ALDO: *Rilievo e lettura dell'architettura*, Guida, Nápoles, 1973.
- *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- ROWE, COLIN: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- ROWE, C. y KOETTER, F.: *Ciudad collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- RUBERT DE VENTÓS, XAVIER: *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1969.
- *Utopías de la sensualidad. Métodos del sentido*, Anagrama, Barcelona, 1973.
- *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1974.
- RUIZ CABRERO, GABRIEL: *Una tesis dibujada*, ETSA, Madrid, 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- RUIZ DE LA ROSA, JOSÉ A.: *Traza y simetría de la arquitectura*, Universidad de Sevilla, 1987.
- RUSELL, BERTRAND: *El conocimiento humano*, Labor, Barcelona, 1983.
- RUSKIN, JOHN: *Les tècniques del dibuix*, Laertes, Barcelona, 1983.
— *Las siete lámparas de la arquitectura*, Stylos, Barcelona, 1987.
- SAINZ, JORGE: *El dibujo de arquitectura*, Nerea, Madrid, 1990.
- SAINZ, JORGE y VALDERRAMA, FERNANDO: *Infografía y arquitectura*, Nerea, Madrid, 1992.
- SAMBRICIO, CARLO: *Arquitectura de la razón: historia de la arquitectura y el urbanismo*, ETSA, Madrid, 1990.
- SAMI-ALI, M.: *El espacio imaginario*, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
- SAMONÁ, GIUSEPPE *et al.*: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL: *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, Destino, Barcelona, 1993.
- SÁNCHEZ GALLEGO, JUAN A.: *Geometría descriptiva para arquitectos I*, ETSA, Barcelona, 1989.
— *Geometría descriptiva. Sistemas de proyección cilíndrica*, UPC, Barcelona, 1993.
- SARTRE, JEAN PAUL.: *El escritor y su lenguaje*, Losada, Buenos Aires, 1973.
- SATUÉ, ENRIC: *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza, Madrid, 1988.
- SAUSSURE, FERDINAND DE: *Curso de lingüística general*, Planeta, Barcelona, 1993.
- SCHOLOSSER, J.: *La literatura artística*, Cátedra, Madrid, 1976.
- SCHULZE, FRANZ: *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*, H. Blume, Madrid, 1985.
- SEGUÍ, JAVIER: *Notas para una introducción al diseño*, ETSA, Madrid.
- SEGUÍ, JAVIER y LUXÁN, MARGARITA DE : *Interpretación y análisis de la forma arquitectónica*, Dep. de Análisis de Formas, ETSA, Madrid, 1985.
- SEGUÍ, J., PLANELL, J. y BURGALETA, P.: *La interpretación de la obra de arte*, Complutense, Madrid, 1996.
- SERLIO, SEBASTIANO: *I Sette Libri dell'Architettura*, Venecia, 1566; versión de Iván de Ayala, Toledo, 1752 (facsimil en Albatros, Valencia, 1977).

- SERRES, MICHAEL: *Les origines de la géométrie*, Flammarion, París, 1993.
- SMULLYAN, RAYMOND: *¿Cómo se llama este libro?*, Cátedra, Madrid, 1981.
- SOLÁ MORALES, IGNASI: *Eclecticismo y vanguardia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- SOSTRES, JOSÉ MARÍA: *Opiniones sobre arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1983.
- SOTA, ALEJANDRO DE LA: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Pronaos, Madrid, 1989.
- STERN, ROBERT A. M.: *Clasicismo moderno*, Nerea, Madrid, 1989.
- SUMMERSON, JOHN: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- TAFURI, MANFREDO: *Teoría e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Laia, Barcelona, 1977 (3ª ed.).
— *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1978.
— *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- TAFURI, M., CACCIARI, M. y DAL CO, F.: *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
— *Sobre el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos*, Cátedra, Madrid, 1995.
- TATARKIEWICZ, WLADISLAW: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, Madrid, 1990.
- TERRAGNI, GIUSEPPE: *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1982.
- TOCA FERNÁNDEZ, ANTONIO, (ed.): *Más allá del Posmoderno. Crítica a la arquitectura reciente*, Gustavo Gili, México DF.
- TRÍAS, EUGENIO: *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1976.
— *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
— *Tratado de la pasión*, Mondadori, Madrid, 1988.
— *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.
- TSCHUMI, BERNARD: *Event-Cities*, MIT Press, Massachusetts, 1995 (2ª ed.).
- VAGNETTI, LUIGI: *Disegno e architettura*, Vitali e Ghianda, Génova, 1958.
— *Il linguaggio grafico dell'architetto*, Vitali e Ghianda, Génova, 1965.
— *L'architetto nella storia di Occidente*, Cedam, Padua, 1980.

BIBLIOGRAFÍA

- VALERY, PAUL: *Eupalinos o el arquitecto*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.
- *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990.
- VAN DIJK, TEUN A.: *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Cátedra, Madrid, 1980.
- VARIOS AUTORES: *Actas del I Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, ETSA, Sevilla, 1986.
- *Actas del II Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, ETSA, Madrid, 1988.
- *Actas del III Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, ETSA, Valencia, 1990.
- *Actas del IV Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, ETSA, Valladolid, 1992.
- *Actas del V Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, ETSA, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.
- *Actas del VI Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, ETSA, Pamplona, 1996. (3 vols.)
- *Arquitectura, historia y teoría de los signos*, COAC, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1974.
- *Centenario de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, 1875-76 / 1975-76*, ETSA, Barcelona, 1977.
- *Ciudades de la arqueología ficticia. Obras de Peter Eisenman, 1978-1988*, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, 1995.
- *Comprendiendo Toledo*, Delegación de Toledo del COA, Madrid, 1983.
- «Concevoir», número monográfico de la revista: *Les Cahiers de la Recherche Architecturale n° 34*, Parenthèses, Marsella, 1993.
- *Dibujar Madrid*, ETSA, Madrid, 1984.
- *Dibujo arquitectónico*, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, ETSA, La Coruña, 1982.
- *Dibujo Técnico*, Colectivo para el Análisis de la Expresión Gráfica, Bruño, Madrid, 1978.
- *Dibujos*, ETSA, Barcelona, 1991.
- *Du trait à la ligne*, Gabinet d'Art Graphique, Centro Georges Pompidou, París, 1995.

-
- *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 1, Valencia, 1993.
- *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 2, Valladolid, 1994.
- *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 3, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.
- *Els dibuixos d'arquitectes*, Cátedra de Dibujo I, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, ETSA, Barcelona, 1984.
- *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid, 1988.
- *Mario Botta: una casa*, Electa, Milán, 1989.
- *La Expresión Arquitectónica de La Plaza Mayor de Madrid a través del Lenguaje Gráfico*, Cátedra de Dibujo Técnico ETSA, COA, Madrid, 1982.
- *La Expresión Arquitectónica de La Casita del Principe de El Escorial a través del Lenguaje Gráfico*, Cátedra de Dibujo Técnico ETSA, COA, Madrid, 1984.
- *L'Architecture en représentation*, Ministère Français de la Culture, París, 1984.
- *L'architecture entre nos sens et le sens*, École d'Architecture de Clermont-Ferrand, 1984.
- *Memoria cursos 1983-84, 1984-85*, Cátedra de Dibujo I, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, ETSA, Barcelona 1985.
- VATTIMO, GIANNI: *En torno a la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- VENTURI, LIONELLO: *Historia de la crítica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- VENTURI, ROBERT: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974 (2ª ed.).
- VENTURI, R., IZENOUR, S. y SCOTT BROWN, D.: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- VIDAURRE JOFRE, JULIO: *Escalas conceptuales. Escalas gráficas. Escalas relacionales*, ETSA, Madrid, 1975.
- *Funciones y usos de los sistemas de representación en el proyecto arquitectónico*, ETSA, Madrid, 1975.
- *En torno a unas sistemáticas del pensamiento arquitectónico y de la narrativa arquitectónica*, ETSA, Madrid, 1975.
- *La geometría como infraestructura gráfica de la ordenación de la idea arquitectónica*, ETSA, Madrid, 1975.

BIBLIOGRAFÍA

- *Ciudad y arquitectura medievales*, COA, Madrid, 1990.
- VILLA, GIORGIO: *Per una didattica della progettazione architettonica*, Alina, Florencia, 1992.
- VILLANUEVA BARTRINA, LLUÍS: *Perspectiva lineal. Su relación con la fotografía*, UPC, Barcelona, 1996.
- VIOLLET-LE-DUC: *Histoire d'un dessinateur (comment on apprend a dessiner)*, Pierre Mardaga, París, 1978.
- VITRUVIO POLION, MARCO: *De Architettura*; versión de Ortíz y Sanz, Joseph, *Los Diez Libros de Architettura de M. Vitruvio Polión*, Imprenta Real, Madrid, 1787 (facsimil en Alta Fulla, Barcelona, 1987).
- WAGENSBERG, JORGE: *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Tusquets, Barcelona, 1985.
- WAGNER, OTTO: *La arquitectura de nuestro tiempo: una guía para nuestros jóvenes arquitectos*, El Croquis, Madrid, 1993.
- WICK, R.: *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1986.
- WINGLER, HANS M.: *La Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980 (2ª ed.).
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.
— *Tractatus Logico-Philosophicus*, Altaya, Barcelona, 1994.
- WITTKOWER, RUDOLF: *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- WÖLFFLIN, HEINRICH: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- WORRINGER, WILHELM: *Abstracción y empatía*, Edicions 62, Barcelona, 1987.
- WRIGHT, FRANK LLOYD: *El futuro de la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1978.
- WRIGHT, LAWRENCE: *Tratado de perspectiva*, Stylos, Barcelona, 1985.
- Zevi, BRUNO: *Architettura in nuce*, Aguilar, Madrid, 1969.
— *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1971 (5ª ed.).
— *El lenguaje moderno de la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1978.

NOTA BENE:

Las referencias anteriores, en su inmensa mayoría, son estrictamente de trabajos editados como libros. Hay sin embargo otras fuentes documentales directas a las que he acudido para la realización de esta tesis.

Ya las notas a pie de página que aparecen en el texto, y las notas explicativas que acompañan a las ilustraciones, dejan patente la utilización constante de los periódicos, las revistas culturales, las publicaciones de distintos géneros literarios, obras cinematográficas, artes plásticas... influencias ciertas y que desde luego habrán de tenerse en cuenta, por más que no sean éstas las que más interesa resaltar aquí.

Debo en cambio hacer un especial hincapié en dos tipos de «fuentes directas» de capital importancia en esta investigación:

1. Las revistas profesionales de arquitectura;
2. Las exposiciones de proyectos y otros trabajos de arquitectos.

Respecto a las primeras, se ha manejado con profusión juegos enteros de prácticamente todas las existentes en España —y de otras que ya no existen—, así como números concretos de algunas extranjeras tanto del ámbito latino como del anglosajón.

En cuanto a las exposiciones, más allá de su influencia *in situ*, me han sido de gran utilidad los correspondientes catálogos, consultados una y otra vez.

Consideren lo antedicho culesquiera que hayan tenido a bien interesarse de algún modo por este trabajo.

M.I.R.C.

ÍNDICES

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN	7	
SUMARIO	11	
INTRODUCCIÓN	15	
PARTE PRIMERA: EL DIBUJO Y EL ARQUITECTO		21
CAPÍTULO I: OBSERVAR Y PERCIBIR		23
La visión y la inteligencia en la psicología moderna		25
La exploración visual del espacio	35	
CAPÍTULO II: LAS REPRESENTACIONES ICÓNICAS		41
Comunicación visual y comunicación verbal	43	
La representación icónica, imitación <i>versus</i> sustitución		53
Imitación, simbolismo y arbitrariedad	59	
Significación y comunicación visual	77	
CAPÍTULO III: LA IMAGEN GRÁFICA		95
Estilo y expresión	97	
El encuadre como convención		105
Semiología gráfica	113	
CAPÍTULO IV: EL DIBUJAR, ACTIVIDAD PROPIA DEL ARQUITECTO		121
La «vida activa» del arquitecto	123	
El dibujo en la labor y el trabajo del arquitecto		135

PARTE SEGUNDA: EL DISCURSO DE LA ACCIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA	145
CAPÍTULO I: LA ACCIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA	147
Planteamientos primeros de la acción de dibujar	149
El dibujo es constitutivo de la acción arquitectónica	155
Ámbito de posibilidades de la acción de dibujar	159
Modos de experiencia	165
Entre la justificación convencional y la justificación esencial	173
Acción intencional	179
El contexto de la acción	185
De la acción comunicativa al discurso de la acción	189
CAPÍTULO II: ANÁLISIS CONCEPTUAL DE LA ACCIÓN DE DIBUJAR	195
El concepto de intención respecto al dibujo de arquitectura	197
La motivación en la acción arquitectónica	205
El arquitecto, agente de la acción de dibujar	215
La red conceptual de la acción arquitectónica	225
El dibujo como referencia identificadora del arquitecto	233
CAPÍTULO III: EL DIBUJO DE CONCEPCIÓN	245
Cuando el dibujar es «hacer arquitectura»	247
Bocetos prefigurativos: declaración de intenciones	263
El dibujo de concepción «hace sentido»	277
Tipología como ámbito de referencia de la figuración	293
Concebir, expresión simbólica	311
Extrañamiento y juicio a la luz de la intención	325
Donación de sentido	339

CAPÍTULO IV: LA ARTICULACIÓN DEL DISCURSO PROYECTIVO	355
De la prefiguración a la configuración	357
El modelo figurativo: interacción simbólicamente mediada	371
Estructura de la expresión gráfica significativa	389
De la configuración hacia la refiguración	405
CONCLUSIONES	419
BIBLIOGRAFÍA	429
ÍNDICES	453
ÍNDICE GENERAL	455
ÍNDICE DE REFERENCIA DE ILUSTRACIONES	459

ÍNDICE DE REFERENCIA DE ILUSTRACIONES

PÁGINA

- [*Cubierta*: FUMIHIKO MAKI, «Complejo deportivo de Fujisawa», Kanagawa (Japón), 1984; croquis de planta.] *Fumihiko Maki. Progetti e architetture*, Electa, Milán, 1988; p. 75.
- 16, 22, [(*En rotación*) M. C. ESCHER: «Manos dibujando», 1948.] PHILIPPE BOUDON y
146, 420, FRÉDÉRIC POUSIN: *Figures de la conception architecturale*, Dunod, París,
430 1988; p. 35.

PARTE I

- 28-29 [JOSEP MUNTAÑOLA: Esquema general de la evolución del proceso mental, en diversos aspectos, en el niño de entre dos y trece años.] *La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974; pp. 66-67.
- 32 [JOSEP MUNTAÑOLA: Esquema de las fases generales de desarrollo mental en la infancia y preadolescencia.] *La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974; p. 65.
- 34 [ÁLVARO SIZA: Dibujando Venecia.] *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, Documentos de Arquitectura, Oporto, 1988; p. 56.
- 36 [JOSEP MUNTAÑOLA: Esquema general de las fases evolutivas de la noción de lugar para vivir en la infancia y preadolescencia.] *La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974; p. 158.
- 39 [LE CORBUSIER: Emplazamiento de la casa de su madre, 1923.] *A&V* n° 9; Madrid, 1987; p. 28.
- 40 [COLECTIVO PARA EL ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN GRÁFICA: Cuadro general de clasificación de signos que tienen que ver con la representación visual, siguiendo a Umberto Eco.] *Dibujo Técnico*, Bruño, Madrid, 1978; p. 320.
- 44 [ROMÁN GUBERN: Cuadro general de clasificación y agrupación de los estímulos visuales.] *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987; p. 47.
- 46 [KLAUS RINKE: El lenguaje de los gestos, básico en los procesos de comunicación, 1970.] COLECTIVO PARA EL ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN GRÁFICA: *Dibujo Técnico*, Bruño, Madrid, 1978; p. 321.
- 51 [LANCE WYMAN y EDUARDO TERRAZAS: Logotipo olímpico 1968.] ENRIC SATUÉ: *El diseño gráfico. Desde los orígenes a nuestros días*, Alianza, Madrid, 1988; p. 405.
- 52 [FRANÇOIS ROUAN: «Ratures / Raclures», 1994.] HUBERT DAMISCH: *Traité du trait*, Réunion des Musées Nationaux, París, 1995; p. 169.

- 54 [AQUILES GONZÁLEZ RAVENTÓS y ANTONIO MILLÁN GÓMEZ: «Gran Teatro del Liceo», Barcelona; sección longitudinal de la sala (1986).] *FAIPAC* n° 0, Edición de Castro, Sada (La Coruña), 1990; p. 27.
- 56 [E. C. NERWAL: Construcciones imposibles: «Escalones de pesadilla».] LAWRENCE WRIGHT: *Tratado de perspectiva*, Stylos, Barcelona, 1985; p. 326. [PENROSE: «El triángulo imposible».] ROMÁN GUBERN: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987; p. 61
- 60 [«Podemos reconocer un árbol, aun de una especie desconocida, en relación al prototipo de árbol que tenemos en la memoria ...»] LEONARDO BENEVOLO: *Diseño de la ciudad* (vol. 1), Gustavo Gili, Barcelona, 1977; p. 188.
- 62 [ENRICH MENDELSON: «Torre Einstein», Postdam; croquis definitivo (1920) y fotografía.] MANUEL GAUSA: «La Torre d'Einstein: Un inici i un final. 1914-1921», *Quaderns* n° 163, COAC, Barcelona, 1984; pp. 54-55.
- 66 [PIERO DELLA FRANCESCA: «La Flagelación»; B. A. R. CARTER: Reconstrucción de planta y sección del edificio imaginario.] LAWRENCE WRIGHT: *Tratado de perspectiva*, Stylos, Barcelona, 1985; p. 93.
- 70 [PALLADIO: Villa Almerico «La Rotonda», planta y alzado-sección.] ALEXANDER TZONIS, LIANE LEFAIVRE y DENIS BILODEAU: *El clasicismo en arquitectura. La poética del orden*, Hermann Blume, Madrid, 1984; p. 147.
- 72 [KOEI SIGIURA, LANCE WYMAN, EDUARDO TERRAZAS, MANUEL VILLAZÓN y OTL AICHER: Pictogramas olímpicos de 1964, 1968 y 1972.] ENRIC SATUÉ: *El diseño gráfico. Desde los orígenes a nuestros días*, Alianza, Madrid, 1988; p. 380.
- 74 [Representación y esquema normalizado de una instalación de agua caliente.] *NTE Instalaciones* (1ª parte), MOPU, Madrid, 1987; p. 507.
- 76 [BEN VAN BERKEL: «Das Schlob»; contribución para la exposición «Berlin Mitte 1993».] GREG LYNN: «Formas de expresión», *El Croquis* n° 72 (I), Madrid, 1995; p. 20.
- 80-81 [COLECTIVO PARA EL ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN GRÁFICA: Principios ordenadores para concreciones subjetivas del espacio.] *Dibujo Técnico*, Bruño, Madrid, 1978; pp. 364-365.
- 83 [UMBERTO ECO: Esquemas de producción de signos icónicos. *Tratado de semiología general*.] VALERIANO BOZAL: *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987; p. 60.
- 88 [UMBERTO ECO: Caricatura del poder del lector.] *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992; pp. 60-62
- 90-91 [PETER EISENMAN: «Castillos de Romeo y Julieta», 1985; secuencias del estudio *scaling* del proyecto.] *Arquitectura* n° 270, COA Madrid, 1988; p. 66.
- 94 [«Teatro de Besançon», de LEDOUX, 1775; «El falso espejo», de MAGRITTE, 1929; «El hombre con la cámara», de DZIGA-VERTOV, 1929.] LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO: «La mirada de Le Corbusier», *A&V* n° 9, Madrid, 1987; pp. 28-32.
- 100 [VITRUVIO: Los cuatro órdenes; jónico, corintio, dórico y toscano. (Según la versión de Ortíz; Madrid, 1787.)] *Los Diez Libros de Arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1987; lámina XXIX.
- 102 [FRANCISCO J. SÁENZ DE OIZA: Edificio de Cancillería en Bruselas, 1984-1988; detalle de un capitel de la entrada.] *Arquitectura* n° 274, COA Madrid, 1988; p. 41.

- 104 [RENÉ MAGRITTE: «La condición humana I», 1934.] FEDERICO SORIANO: «Adiciones o transformaciones», *Arquitectura* n° 274, COA Madrid, 1988; p. 94.
- 106 [A. DURERO: Tres métodos mecánicos para dibujar objetos en perspectiva, 1525.] LEONARDO BENEVOLO: *Diseño de la ciudad* (vol. 1), Gustavo Gili, Barcelona, 1977; p. 30.
- 108 [BROOK TAYLOR: «Ventana de Leonardo».] LAWRENCE WRIGHT: *Tratado de perspectiva*, Stylos, Barcelona, 1985; p. 102.
- 111-112 [WASSILY KANDINSKY: El plano original.] *Cursos de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1983; pp. 71-72.
- 117 [JACQUES BERTIN: Cuadros resumen de las ocho variables, sus relaciones y diagramas.] *La gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, Taurus, Madrid, 1987; pp. 216-217.
- 119-120 [GIORGIO GRASSI y MANUEL PORTACELI: Restauración y rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto, 1985; planta y alzados este y norte.] *Restauració i rehabilitació del Teatre Romà de Sagunt*, Generalitat Valenciana, 1986.
- 124 [MIES VAN DER ROHE: Pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona de 1929; fases sucesivas de la configuración de la planta.] PERE JOAN RAVETLLAT: «Primer van ser les parets...», *Quaderns* n° 163, COAC, Barcelona, 1984; p. 23.
- 128 [JOSEP M. SOSTRES: Estudio sobre trabajos de Neutra y Wright.] MACIÀ CODINACHS: «Josep M. Sostres 1915-1984», *Quaderns* n° 163, COAC, Barcelona, 1984; p. 57.
- 132-134 [ALVAR AALTO: Biblioteca de Viipuri (Finlandia); selección de dibujos realizados entre 1927 y 1933.] *The architectural drawings of Alvar Aalto* (vol. III), Garland Publishing Inc., Nueva York y Londres, 1994; pp. 53, 241 y 354.
- 136 [LUIS MALDONADO RIUS: «San Carlino alle Quattro Fontane», Dibujos II, ETSAVS, curso 1985-86; apunte hecho con bolígrafo.] ANTONIO MILLÁN: «Dibujo arquitectónico, juego crítico», *EGA* n° 1, Valencia, 1993; p. 108.
- 140 [Apuntes de Delfos (*arriba*, de ÁLVARO SIZA; *abajo*, de ALVAR AALTO).] *Álvaro Siza. Esquissos de viagem*, Documentos de Arquitectura, Oporto, 1988; p. 19. *Alvar Aalto*, Centro Georges Pompidou, París, 1988; p. 118.
- 144 [LE CORBUSIER: Una serie de croquis que ilustran los «Cinco puntos» de la nueva arquitectura (la planta libre, la fachada libre, la casa levantada del terreno mediante pilares, el techo-jardín y la ventana desarrollada longitudinalmente), y axonometría de la estructura de las «Casas Dominó» (1918).] LEONARDO BENEVOLO: *Diseño de la ciudad* (vol. 5), Gustavo Gili, Barcelona, 1977; pp. 132-133.

PARTE II

- 150 [ALVAR AALTO: Dos bocetos del Auditorio de Otaniemi (Finlandia).] *Alvar Aalto*, Centro Georges Pompidou, París, 1988.
- 154 [FRANCESCO VENEZIA: «Casa L», Lauro, 1975-1976.] *Quaderns* n° 167/168, COAC, Barcelona, 1986; p. 103.

- 158 [MARIO RIDOLFI: Casa Lina (Marmore, Terni), 1966; croquis de estudio.] ANTONIO PIZZA: «L'architettura, la narrazione. Mario Ridolfi e le sue tracce», *Quaderns* nº 165, COAC, Barcelona, 1985; p. 232.
- 160 [WILLIAM PEDERSEN: Edificio de oficinas en Frankfurt, 1987-1991; uno de los bocetos iniciales (enero 1987).] EDWARD ROBBINS: *Why architects draw*, MIT, Cambridge, Massachusetts (EE UU), 1994; p. 222.
- 164 [FUMIHIKO MAKI: «Fujisawa Gymnasium», Kanagawa (Japón), 1984; vistas del interior y croquis de planta.] *Fumihiko Maki. Progetti e architetture*, Electa, Milán, 1988; pp. 75-77.
- 168-169 [BERNARD TSCHUMI: «Las Citas de Manhattan» (Academy Editions, 1981); selección de secuencias.] *Obradoiro* nº 8, COAG, Santiago de Compostela, 1983; p. 23.
- 172 [ALEJANDRO DE LA SOTA: «Gimnasio del colegio Maravillas», Madrid, 1961.] SARA DE LA MATA y ENRIQUE SOBEJANO: «Entrevista a Alejandro de la Sota», *Arquitectura* nº 283/284, COA Madrid, 1990; pp. 155-156.
- 174 [LUDWIG MIES VAN DER ROHE: Edificio de oficinas en Berlín, 1919; dibujo de perspectiva al carbón para la presentación a un concurso.] FRANZ SCHULZE: *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*, Hermann Blume, Madrid, 1986; p. 100.
- 178 [JOHN HEJDUK: «Casa 10», 1966; axonometría y esquema formal.] JUAN ANTONIO CORTÉS y JOSÉ RAFAEL MONEO: *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*, Monografía 5.1 (1.16) Proyectos I, ETSA Barcelona, 1976; pp. 114-121.
- 182-183 [REM KOOLHAAS: «Biblioteca de Francia», París, 1989; esquemas de plantas y axonometría de la presentación del proyecto.] *El Croquis* nº 53, Madrid, 1992; pp. 72-74.
- 188 [ÁLVARO SIZA: Barrio residencial «Schilderswijk», en La Haya, 1986-1988; planta general, secciones y alzados.] *Arquitectura* nº 271/272, COA Madrid, 1988; p. 184.
- 191 [JÜRGEN HABERMAS: Un modelo de la comunicación lingüística.] *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid, 1994 (2ª ed.); p. 368.
- 194 [JEFFREY KIPNIS: «Tres obras maestras de la teoría proyectual de finales del siglo XX». (En la portada de la revista *Assemblage* nº 11, abril 1990.)] *Arquitectura* nº 288, COA Madrid, 1991; p. 12.
- 200 [THEO VAN DOESBURG: Dibujos para la «Maison Particulière», 1923.] WARO KISHI: «Historia y contemporaneidad en la era moderna», *El Croquis* nº 77 (II), Madrid, 1996; p. 9.
- 204 [BERNARD TSCHUMI: «Parque de la Villette», París, 1982; esquema de superposición del plano de superficie, los puntos de situación de las *folies* y las líneas de comunicación.] *A&V* nº 17, Madrid, 1989; p. 61.
- 208-209 [JUAN NAVARRO BALDEWEG: Concurso para una casa en una intersección, 1976; plantas, alzados, sección, bocetos y axonometría.] *Arquitectura* nº 274, COA Madrid, 1988; p. 128.
- 212 [RAIMUND ABRAHAM: Dibujos para un concurso.] «*Q*» nº 67, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1983; p. 19.
- 214 [FRANK LLOYD WRIGHT: «Casa Thomas P. Hardy», Racine (Wisconsin, EE UU),

- 1905; vista perspectiva desde el lago.] JORGE SAINZ: *El dibujo de arquitectura*, Nerea, 1990; p. 146.
- 219 [LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO: «La mirada de Le Corbusier. Hacia una arquitectura narrativa».] *A&V* n° 9, Madrid, 1987; pp. 29, 30 y 32.
- 220 [LE CORBUSIER: (1) El Pan de Azúcar en el *travelling* vertiginoso de Río (1940). (2) Pequeña meditación sobre una jornada completa: el avión en la secuencia del día de vuelo. (3) París, croquis para una conferencia (1929).] LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO: «La mirada de Le Corbusier», *A&V* n° 9, Madrid, 1987; p. 35.
- 221 [LE CORBUSIER: «Villa Meyer», segundo proyecto (1925); descripción mediante la famosa secuencia de croquis.] LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO: «La mirada de Le Corbusier», *A&V* n° 9, Madrid, 1987; p. 33.
- 224 [ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA: «La razón constructiva y la razón compositiva» (UIMP, 1983).] «*Q*» n° 70, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1983; p. 19.
- 228 [VENTURI, RAUCH & SCOTT BROWN: Ampliación de la National Gallery (Londres); croquis y puesta a escala de la planta baja y perspectivas de las salas.] WILLIAN CURTIS: «Clasicismo sin clase: Venturi en Londres», *A&V* n° 1, Madrid, 1988; pp. 15-16.
- 232 [OSCAR NIEMEYER: «Brasilia 1957-59».] *Arquitectos* n° 115, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid; pp. 52-53.
- 236-237 [TOYO ITO: Proyecto para la reordenación del Área Central de Lujiazui, en Shanghai, 1993; varios aspectos de la presentación.] *El Croquis* n° 71, Madrid, 1995; pp. 160-161.
- 241 [LE CORBUSIER: Perspectiva general de la «Villa Saboya» (primer proyecto), 1928.] JORGE SAINZ: *El dibujo de arquitectura*, Nerea, 1990; p. 147.
- 242 [RAFAEL MONEO: «La obra reciente de Aldo Rossi: dos reflexiones».] *2C Construcción de la Ciudad* n° 14, Barcelona, 1979; pp. 38-39.
- 243 [ALDO ROSSI: Escuela en Fagnano-Olona, Varese, 1972; esbozos iniciales.] *2C Construcción de la Ciudad* n° 14, Barcelona, 1979; p. 8.
- 244 [ALDO ROSSI: Cementerio de San Cataldo, Módena, 1971-1978; detalle de la perspectiva con el osario y la fosa común.] *Aldo Rossi*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986 (3ª ed.); p. 57.
- 251-253 [ALBERT VIAPLANA y HELIO PIÑON: Selección de bocetos: (1) Rehabilitación de la iglesia de Santo Domingo de Silos (Alarcón, Cuenca), (2) Entorno de la estación Barcelona-Sants (segunda fase), (3) Ayuntamiento de Esplugues de Llobregat (Barcelona), y (4) «Un monumento».] *Quaderns* n° 163, COAC, Barcelona, 1984; pp. 72, 77, 86 y 95.
- 260 [LOUIS I. KAHN, en conversación sobre su proyecto para la «Iglesia Unitaria» de Rochester.] *Forma y diseño*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984; pp. 43-54.
- 261-262 [LOUIS I. KAHN: «Iglesia Unitaria» (Rochester, EE UU), 1959-1974; diferentes momentos del proyecto.] *Forma y diseño*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984; pp. 13, 14, 15, 49, 50, 51 y 53. CH. NORBERG-SCHULZ: *Louis Kahn. Idea e imagen*, Xerait, Madrid, 1981; pp. 43-54.
- 266-267 [CARLO SCARPA: Remodelación del Museo de Castelvecchio (Verona), 1957-1964; diversas fases del proyecto.] *Carlo Scarpa, opera completa*, Electa, Milán, 1993; pp. 160-163. *Quaderns* n° 158, COAC, Barcelona, 1983; pp. 37-43. *Carlo Scarpa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985; p. 105.

- 272-273 [JOSÉ A. CODERCH DE SENTMENAT: Urbanización «Torre Valentina» (Costa Brava, Girona), 1959 (proyecto no construido); selección de bocetos y croquis.] *Arquitectura* nº 268, COA Madrid, 1987; pp. 27, 32 y 33.
- 276 [JACQUES HERZOG y PIERRE DE MEURON: (1) Pabellón en el jardín de un hotel (Basilea), 1986. (2) «Almacenes Ricola» (Laufen, Jura), 1986. Bocetos.] *Quaderns* nº 175, COAC, Barcelona, 1987; p. 28. *Arquitectura* nº 292, COA Madrid, 1992; p. 32.
- 281-283 [MARIO BOTTA: Casa en Breganzona, 1983-1984; selección de una secuencia de bocetos.] *Mario Botta: una casa*, Electa, Milán, 1989; pp. 12, 13, 15, 18, 23, 25, 31, 32, 33, 48 y 49.
- 290-292 [TADAO ANDO: «Residencias Rokko I, II y III» (Kobe, Japón), 1978; diferentes estudios del proyecto.] Catálogo de la exposición: *Tadao Ando. Més enllà dels horizons en la arquitectura*, Monografías Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, 1994.
- 296-297 [ALEJANDRO DE LA SOTA: «Gobierno Civil de Tarragona», 1956; síntesis gráfica del proceso de configuración.] *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Pronaos, Madrid, 1989; p. 12.
- 301-303 [LLUÍS CLOTET e IGNACIO PARICIO: Banco de España en Girona, 1981-1989; diversas fases del proyecto.] *Quaderns* nº 161, COAC, Barcelona, 1984; pp. 49-59.
- 306 [SANTIAGO CALATRAVA: Auditorio de Santa Cruz de Tenerife, 1991; selección de bocetos.] Catálogo: *Calatrava. Neue Projekte Dynamische Gleichgewichte*, Artemis & Winkler Verlag, Zurich y Munich, 1991.
- 309 [ALEJANDRO DE LA SOTA: «Vivienda en la calle Doctor Arce», Madrid, 1955; boceto de la escalera.] *Arquitectura* nº 283/284, COA Madrid, 1990; p. 160.
- 310 [RAFAEL MONEO: Ampliación de la estación de Atocha (Madrid), 1985-1988; selección de bocetos.] *Arquitectura* nº 274, COA Madrid, 1988, pp. 48-49
- 314-315 [ENRIC MIRALLES: «Manchas (Una introducción)», *El Croquis* nº 72 (II); Madrid, 1995; p. 22-23.
- 319-321 [ÁLVARO SIZA: Casa del Dr. Fernando Machado (Oporto), 1981 (proyecto que no llegó a construirse); secuencia de bocetos que, junto con el escrito anterior, el autor publicó en la revista alemana *Daidalos* nº 5, monográfica sobre el tema «The First Sketch» (setiembre 1982).] *Obradoiro* nº 8, COAG Santiago de Compostela, 1983; pp. 7-11.
- 324 [JOSEP LLUÍS SERT: «Fundación Joan Miró», Barcelona, 1972-1975; planta y croquis diversos.] *Arquitecturas-Bis* nº 6, Barcelona, 1975; p. 8.
- 328-329 [RAFAEL MONEO: Museo Nacional de Arte Romano (Mérida), 1980-1985; bocetos y croquis.] EDWARD ROBBINS: *Why architects draw*, MIT, Cambridge, Massachusetts (EE UU), 1994; pp. 246, 256, 257 y 258.
- 332-333 [JAMES STIRLING y MICHAEL WILFORD: Museo en Düsseldorf (Alemania), 1975; bocetos y croquis.] *James Stirling, Michael Wilford and associates*, Thames and Hudson, Londres, 1994; p. 24.
- 336 [ALEJANDRO ZAERA: «Tecnología informática en Frank O. Gehry & Associates».] *El Croquis* nº 74/75, Madrid, 1995; pp. 152-154.
- 337 [FRANK O. GEHRY: Museo Guggenheim, Bilbao (1991); volumetría, boceto y alzado norte.] *El Croquis* nº 74/75, Madrid, 1995; pp. 184-187.
- 338 [FRANK O. GEHRY: Museo Guggenheim, Bilbao (1991); pautas de revestimiento

- y sección transversal del Pabellón de Exposiciones Temporales.] *El Croquis* nº 74/75, Madrid, 1995; p. 198.
- 343-345 [FRANCISCO J. SÁINZ DE OIZA: Villa Fabriciano, 1986-1987; diversas fases del proyecto.] *El Croquis* nº 32/33, Madrid, 1988.
- 349 JOHN HEJDUK: *Víctimas*, «Colección de Arquitectura» nº 27, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993.
- 350-351 [JOHN HEJDUK: Varios bocetos (de entre los seleccionados en su precitado libro *Víctimas*).] Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993.
- 354 [ALDO ROSSI: Nuevo edificio de oficinas G.F.T., Turín, 1984; presentación para la exposición del proyecto.] Cartel para la exposición: *Aldo Rossi*, COAC, Barcelona, 1988.
- 358-359 [STEVEN HOLL: Casa Stretto, en Dallas, 1989-1992; axonometría, alzados, sección y croquis conceptuales.] *El Croquis* nº 78, Madrid, 1996; pp. 14, 15, 86 y 87.
- 362 [EMILI DONATO: Manzana de viviendas en el barrio «Baró de Viver», Barcelona; estudios de fachadas y axonometría general.] *A&V* nº 11, Madrid, 1987; p. 63.
- 366 [HANNES MEYER y HANS WITTWER: Escuela en Basilea, 1926; presentación de propuesta para concurso.] *Arquitectura* nº 288, COA Madrid, 1991; p. 63.
- 370 [JEAN NOUVEL: «Wien Expo´95»; dibujos y maqueta para el concurso (convocado en 1990).] *El Croquis* nº 65/66, Madrid, 1994; p. 29.
- 374-375 [FARSHID MOUSSAVI y ALEJANDRO ZAERA: Terminal Marítima Internacional de Yokohama (Japón), 1995; selección de dibujos de la presentación del proyecto.] *El Croquis* nº 76, Madrid, 1995; pp. 32, 34 y 40.
- 381 [REM KOOLHAAS: Gran Palacio de Lille, 1991; planta y esquema de los diferentes usos del edificio (la Z corresponde a la sala de espectáculos; la C, al centro de congresos, y la E, al recinto de exposiciones).] *El País*, «Babelia», 5/11/1994. *El Croquis* nº 53, Madrid, 1992; p. 174.
- 382-383 [REM KOOLHAAS: Gran Palacio de Lille, 1991; croquis preliminares y bosquejos explicativos.] *El País*, «Babelia», 23/7/1994. *El Croquis* nº 53, Madrid, 1992; pp. 167, 168 y 170.
- 387-388 [JUAN NAVARRO BALDEWEG: Biblioteca «Puerta de Toledo», Madrid (1985-1992); detalles del lucernario, sección transversal, planta de cubiertas y alzados diametrales.] *El Croquis* nº 54, Madrid, 1992; pp. 96 y 90.
- 392 [ZAHA HADID: Propuesta para el concurso del Liceo Francés en Londres, 1994.] *El Croquis* nº 73 (I), Madrid, 1995; p. 122.
- 396 [ARATA ISOZAKI: Domus / La casa del hombre, La Coruña, 1993-1995; bocetos y dibujos de proyecto de alzados, secciones y planta.] *The Japan Architect* nº 12, Tokio, 1994; pp. 109-111.
- 400 [EMILI DONATO: Escuela de Telecomunicaciones de la UPC (Sant Just Desvern, Barcelona), 1986; diversos croquis.] *Emili Donato*, Autografies. Cicle d'Exposicions, ETSA, Barcelona, 1994; p. 27.
- 402-404 [PETER EISENMAN, 1989-1995.] *AV Monografías* nº 53, Madrid, 1995; pp. 33, 57, 81, 97 y 114.
- 408-409 [ROGER DIENER y MARTIN STEINMANN: Edificios de viviendas y oficinas y renovación de Brewery (Basilea), 1993-1996; planta baja y alzados y secciones del conjunto.] *Das Haus und die Stadt*, Birkhäuser, Basilea, 1995; pp. 66-67.

- 412 [BERNARD TSCHUMI: Teatro de la Ópera de Tokio, 1986; «notación musical» y perspectivas simultáneas.] *Arquitectura Viva* nº 7, Madrid, 1987; p. 27.
- 416 ALVAR AALTO: «Barcos en el Nilo entre Luxor y Esna», 1954-1955.
- 417 [JORN UTZON: Ópera de Sydney, 1957-1973; boceto, estudio geométrico de las cubiertas y sección longitudinal.] *Utzon*, Monografías MOPU, Madrid, 1995; pp. 16, 60 y 61.

(Nota: En la mayoría de las planas precitadas los dibujos reproducidos aparecen dispuestos mediante una composición plenamente intencional; en tales casos, el correspondiente montaje es siempre obra y responsabilidad de la autora de la tesis. M.I.R.C.)

Esta TESIS DOCTORAL,
El dibujo arquitectónico: crisol de intenciones,
fue leída por su autora,
M^a ISABEL RUIZ CASTRILLO,
en el Aula «Pi Calleja» de la
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona,
el día 24 de enero de 1997,
ante un Tribunal formado por:
MANUEL BAQUERO BRIZ,
catedrático EGA I / ETSA Barcelona / UPC, como Presidente;
JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA,
catedrático DIGA / ETSA Madrid / UPM;
JOSÉ ANTONIO FRANCO TABOADA,
catedrático EGA / ETSA La Coruña;
ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN,
catedrático EGA / ETSA Sevilla; y
JOSEP BERTRAN ILARI,
profesor TU en EGA I / ETSA Barcelona / UPC,
actuando como Secretario.
Fue calificada, por unanimidad, de
APTA CUM LAUDE