



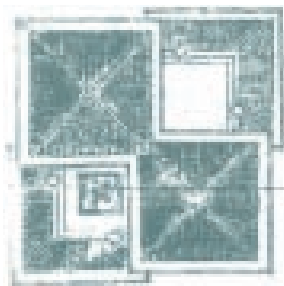
ESPACIO, TIEMPO Y PERSPECTIVA EN LA CONSTRUCCION DE LA MIRADA ARQUITECTONICA CONTEMPORANEA: DE HOCKNEY A MIRALLES

Montserrat Bigas Vidal, Luis Bravo Farré, Gustavo Contepomi

Introducción

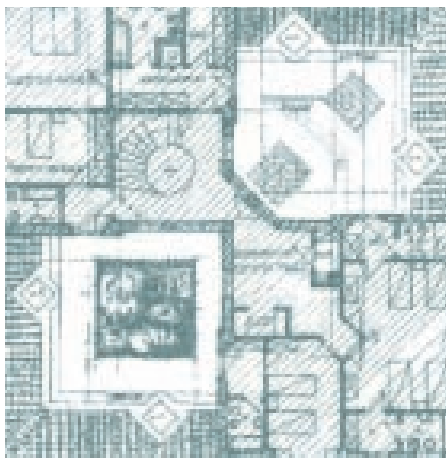
En su obra "Espacio, tiempo y arquitectura", Sigfried Giedion destaca la vigencia de la concepción renacentista del mundo a lo largo de toda la evolución de la tradición artística occidental anterior a la eclosión de la revolución de principios del siglo XX. La perspectiva renacentista sería –para Giedion– uno de los descubrimientos que mejor expresarían la manera de entender el espacio como reflejo de una concepción global de la estructura de la realidad: "con la invención de la perspectiva, la moderna noción del individualismo halló su contrapartida artística. En una representación en perspectiva, cada elemento se halla relacionado con un único punto de vista, el del propio espectador" 1.

Para Giedion, esa concepción de la perspectiva fue la metáfora perfecta



que expresó con entusiasmo el paradigma filosófico, artístico, religioso y científico de toda una época. Autores como Filippo Brunelleschi –que fue joyero,

lingüista, matemático, ingeniero, escultor y arquitecto– o Leonardo Da Vinci, pueden servir como ejemplos ilustrativos de una visión del mundo



que permitía integrar en un mismo individuo un saber que abarcaba los dominios de la pura ciencia, la filosofía, los desarrollos técnicos, las artesanías y las artes creativas.

En el renacimiento, tal como volvería a ocurrir cinco siglos más tarde con la revolución moderna, la pintura se anticipó a la arquitectura en el establecimiento de los y principios expresivos de la nueva visión.

Partiendo de ahí, y tras un rápido recorrido por la historia de la arquitectura siempre ligada a la de la evolución de las técnicas constructivas y los descubrimientos de nuevos materiales, llegará Giedion a la revolución del movimiento moderno con su nueva concepción del espacio-tiempo. Como antecedente y desencadenante inmediato, al igual que sucedió en el renaci-

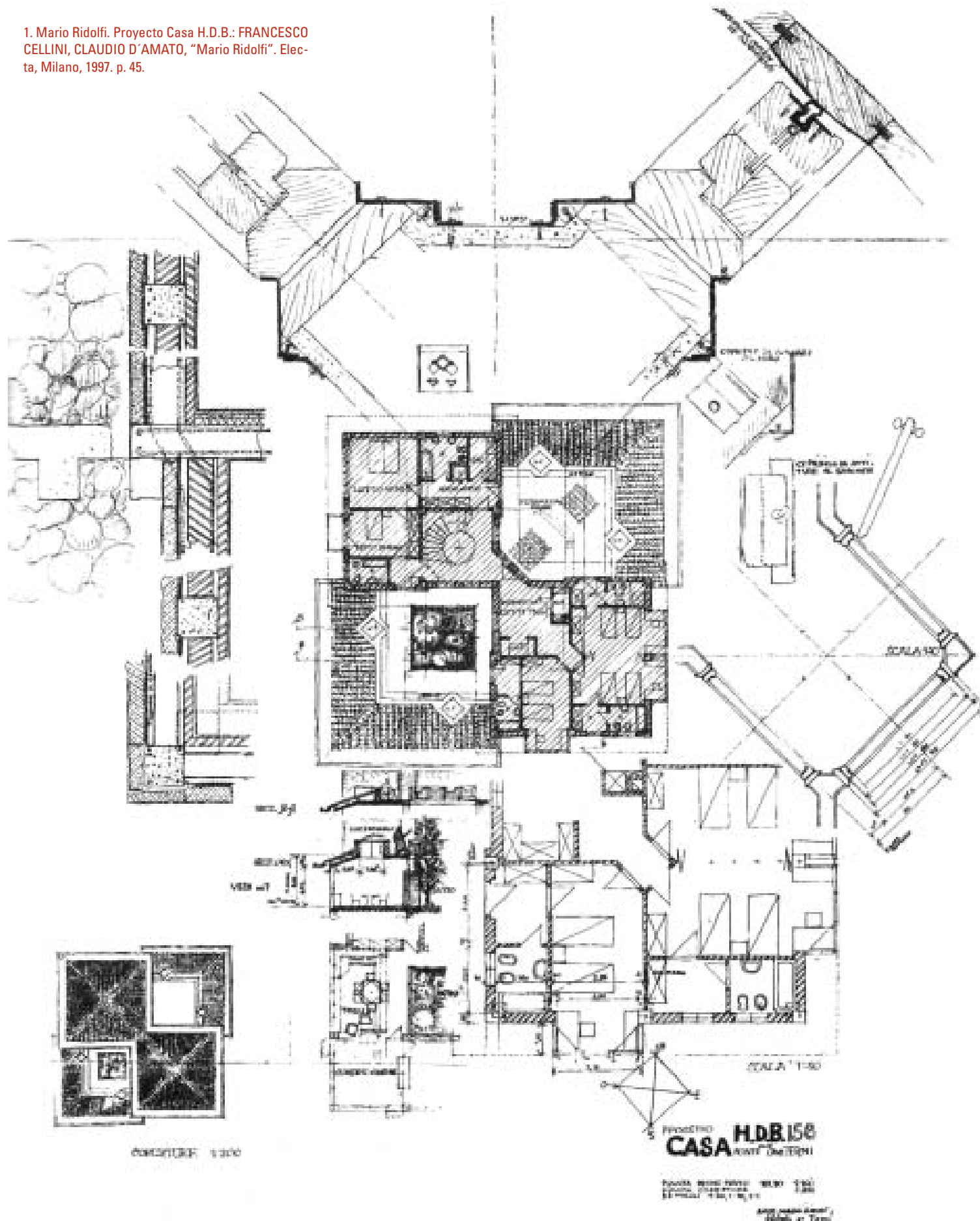
miento, aparecen entonces los nuevos movimientos en pintura y entre ellos, con una relevancia especial, el cubismo.

La innovación más determinante en esta nueva concepción global del conocimiento, es la consideración de la industria y de la técnica como realidades relacionadas solamente con los aspectos prácticos, materiales y físicamente funcionales de la existencia, relegando las artes y los conocimientos humanísticos a un territorio reservado a lo inútil, un campo temático supuestamente autónomo y totalmente aislado de la problemática material de la existencia cotidiana.

Para Giedion no hay dudas sobre la gravedad de las consecuencias claramente negativas de esa disociación en tanto que el sentimiento y la emoción, es decir, los temas que se asocian al arte, son componentes inevitables de toda acción humana; vienen a ser, precisamente, su único, propio e imprescindible motor.

Giedion reivindica para el siglo XX la recuperación de ese espíritu común que en el barroco compartían la pintura, la arquitectura, la filosofía y la matemática: "necesitamos descubrir armonías entre nuestro estado íntimo y el ambiente en que nos desenvolvemos. Y no es posible mantener un alto nivel de desarrollo si este permanece apartado de nuestra vida emotiva. La máquina, entera, se detiene" 2.

1. Mario Ridolfi. Proyecto Casa H.D.B.: FRANCESCO CELLINI, CLAUDIO D'AMATO, "Mario Ridolfi". Electa, Milano, 1997. p. 45.





La recuperación de la integración tradicional entre la realidad simbólica y lo estrictamente necesario en el nivel de existencia material, es lo que explica, para Gideon, que el cubismo de Picasso, de Gris y el purismo de Le Corbusier –entre otros– se hayan centrado en la evocación preferente de objetos y de situaciones relacionados con la vida cotidiana.

Le Corbusier les llama “objects a réaction poétique”. La misión tanto del pintor como del arquitecto es entonces abrir nuevos mundos de sensibilidad, es decir, desvelar los significados emotivos de la realidad material y social en que se desenvuelve la vida cotidiana:

El artista actúa como el inventor o el descubridor científico; los tres buscan nuevas relaciones entre el hombre y su mundo. En el caso del artista estas relaciones son de índole emotiva en lugar de ser de tipo práctico o cognoscitivo. El artista creador no quiere, por una parte, copiar cuanto le circunda y tampoco, por otra, que nosotros le veamos. Es un especialista que en su obra nos enseña, como en un espejo, algo que nosotros no hemos sido capaces de comprender: el estado de nuestro propio espíritu 3.

Una visión contemporánea

El cubismo puede entenderse, entonces, como un nuevo método de expresión de las relaciones espacio-temporales ente los diversos objetos, que responde a su vez a un nuevo contexto cultural y científico; refleja la existencia de un nuevo paradigma y un nuevo estado de ánimo colectivo, aunque no necesariamente enteramente consciente. Se establecen así los fundamentos de una nueva visión que irá sustituyendo al anterior sistema

resultante de la evolución de los postulados del renacimiento.

En realidad, y aunque pueda parecer un sistema universalmente aceptado desde tiempo inmemorial, la concepción de la visión perspectiva tridimensional renacentista ha estado vigente solamente durante cinco siglos y limitada a la cultura occidental. Se corresponde con la geometría euclidiana, cuya principal virtud –y también limitación– es que es la más intuitivamente imaginable. Ciencias como las matemáticas y la física, sin embargo, se vienen ocupando ya desde el siglo XIX de la constatación de la existencia de realidades empíricas y sistemas de más de tres dimensiones que sobrepasan las posibilidades de la imaginación.

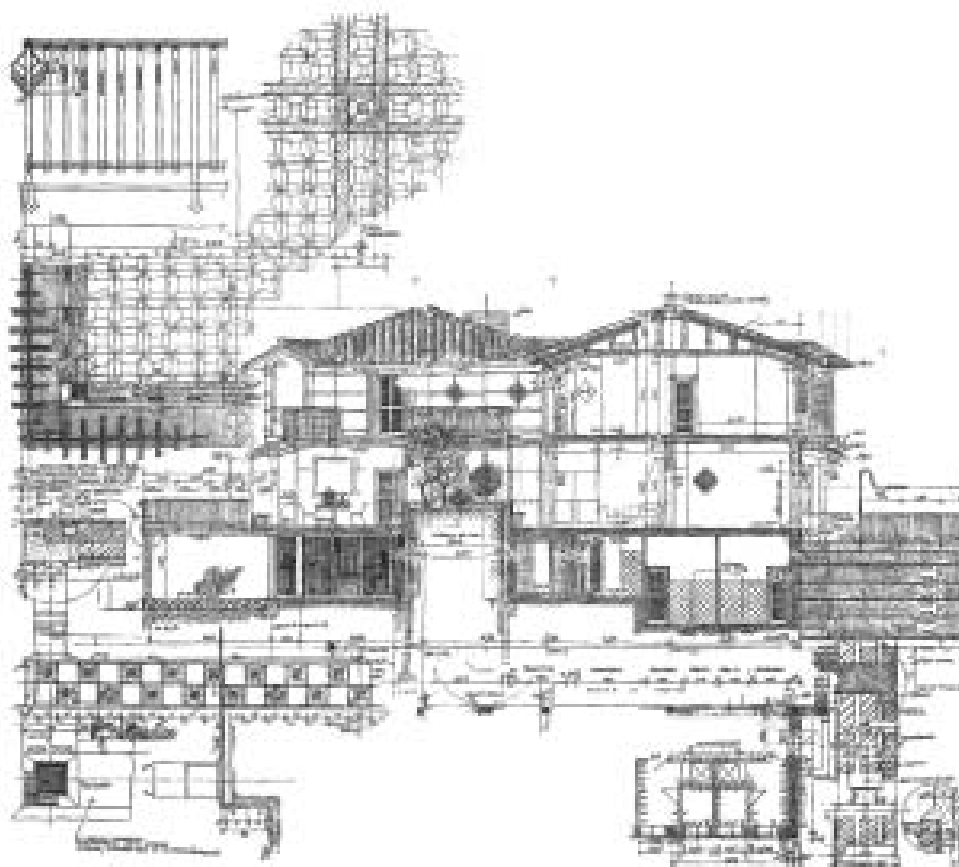
Hoy sabemos positivamente que la descripción fiable de un objeto real desde un solo punto de vista fijo y principal es imposible: el espacio, en la física moderna, viene siempre relacionado con un punto de observación móvil, variable, alejado de la cualidad independiente, objetiva, estable y absoluta que le confiere el pensamiento barroco newtoniano.

Los cubistas exploraron en sus obras la crisis de esa visión tridimensional que prioriza un solo punto de vista (la que utiliza la fotografía, por ejemplo). Intentaban acceder a un conocimiento más profundo de las cualidades de la realidad estructural constitutiva de los objetos y de las relaciones entre ellos. Experimentaban sobre la integración y articulación en una obra de diversas situaciones de observación, tal como ocurre en nuestro funcionamiento perceptivo espontáneo, ampliando así el territorio de los signifi-

cados en su campo de acción. La perspectiva del renacimiento es superada dejando de existir la jerarquía previamente impuesta de un centro dominante que estructura, predetermina y condiciona la lectura de la realidad. Se integran en una misma descripción las visiones desde dentro y desde fuera, desde distintos puntos de observación. En definitiva, al sistema de las tres dimensiones de la vieja concepción del mundo se le suma una cuarta, el tiempo, inseparable de ellas, con el mismo grado de integración e interdependencia relacional.

La noción misma de representación está en crisis; las formas o el color dejarán de tener como objetivo principal la reproducción fiel de aspectos de lo real. Pasarán ahora a ser la expresión de niveles diferentes y paralelos de esa realidad con su propia y autónoma existencia y con la capacidad de mostrarnos con mayor claridad aspectos, relaciones, tensiones, estructuras esenciales y patrones de funcionamiento subyacentes que amplían así nuestra percepción de visión y, en definitiva, la profundidad de nuestra comprensión.

A pesar de la innegable solidez científica del nuevo paradigma y de su gran impacto en el terreno artístico y en el campo del humanismo, en lo relativo a sus efectos en la arquitectura y sus formas de expresión, convivirán durante mucho tiempo nuevas propuestas gráficas coherentes con la radicalidad de la nueva arquitectura –como las descomposiciones neoplasticistas, el suprematismo, el funcionalismo radical o el constructivismo– con el mantenimiento de la utilización de la perspectiva unifocal tradicional. Así sucede en incluso en personajes tan entusias-



2. Mario Ridolfi. Casa De Bonis: FRANCESCO CELLINI, CLAUDIO D'AMATO, "Mario Ridolfi all'Accademia di San Luca". Graffiti Editore, Roma, 2003. p. 390.

tas de la renovación moderna como Le Corbusier o Mies Van Der Rohe, lo que no deja de ser un indicio de que la nueva arquitectura es más una evolución que se construye a partir de la herencia del pasado que la ruptura radical o tabla rasa que pretenden algunos manifiestos de la época. La transformación de la arquitectura hasta aproximarse a la nueva realidad científica y cultural de que nos habla Giedion, no se produce con misma inmediatez y radicalidad de las vanguardias artísticas. Es un proceso que se inicia en la primera mitad del siglo XX y desde entonces no ha dejado de evolucionar, aunque con diferentes ritmos y con una trayectoria que nunca fue lineal.

El organicismo de Aalto representó, sin duda, un avance significativo porque incorporaba con naturalidad conceptos como la fragmentación temática, la influencia del contexto, de lo vernáculo, el orden conglomerado y el rechazo tanto de los esquemas je-

rárquicos neoclásicos como de los conceptos teóricos –cualesquiera que sean– si pretenden imponer unas reglas formales concretas o condicionar excesivamente la dinámica “natural” del proceso de generación de las propuestas. En sus dibujos, la expresión de esa libertad compositiva coexiste todavía con el empleo de la perspectiva aunque concediendo al contexto un papel cada vez más determinante. En la misma trayectoria, una de las características de la arquitectura de Robert Venturi que sus dibujos se encargan de realzar, es su aceptación incondicional del contexto urbano, al margen de su mayor o menor calidad intrínseca, como parte integrante de la realidad arquitectónica que se va a transformar. La evolución hasta llegar a una nueva manera de expresar la arquitectura en armonía con la nueva concepción del mundo, será lenta y gradual. La línea que une arquitecturas tan dispares como las de Asplund, Aalto, Kahn, Ven-

turi, los Smithson y, finalmente, los partidarios de una nueva y más amplia concepción de lo orgánico como Miralles, puede considerarse como el trayecto evolutivo de las ideas modernas en su trabajoso proceso de superación de los lastres del viejo paradigma.

Dibujo, perspectiva y arquitectura en Enric Miralles: una propuesta actual

Actualmente, el rastro gráfico de los procesos productivos de arquitectos como Enric Miralles, por ejemplo, son una muestra de coherencia entre una determinada opción arquitectónica y la forma de expresarla. Entre los precedentes más relevantes en relación con sus procesos gráficos de proyectación, cabe citar al arquitecto Albert Viaplana Vea, el primero con quien Miralles colaboró en sus años de formación, y también los referentes de Mario Ridolfi y del pintor y dibujante inglés David Hockney.

Juan Antonio Cortés y Rafael Moño, en un comentario sobre los dibujos de arquitectura de Ridolfi, destacaban como uno de sus rasgos más característicos, la gran cantidad de información condensada que articulaban en el mínimo de documentos posibles, la compacidad del conjunto y la capacidad de relación entre los distintos elementos y niveles de información que aparecen en el plano: “En un mismo plano cabe la planta de situación, la cubierta, la construcción, etc. El peso de lo figurativo cuenta mucho más que la simple descripción de la realidad y por eso interesa ver el proyecto de una vez como lo haría un cons-

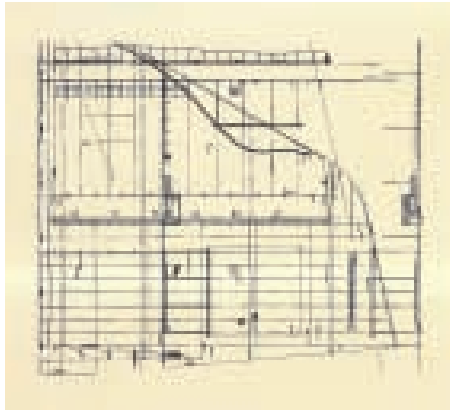
4 / JOSE RAFAEL MONEO Y JOSE ANTONIO CORTES, "Comentarios a los dibujos de veinte arquitectos actuales." Monografía nº 14, Cátedra de elementos de composición, ETSAB. Barcelona, 1976. p. 60.

130

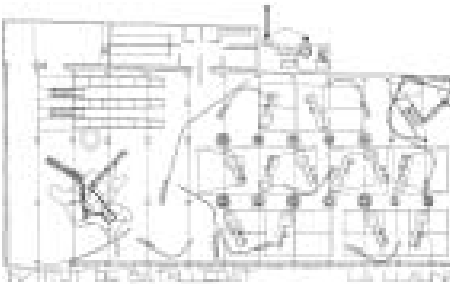
tructor que no puede disociar ejecución y proyecto en distintas etapas" 4.

El arquitecto actúa como un constructor que trata de eliminar las diferencias entre arquitectura y representación; los dibujos no pretenden solo representar en el sentido de suplir a la realidad para facilitar su percepción antes de que esta exista, sino que ellos son, en sí mismos, una construcción análoga, paralela, con sus propias reglas y significados. En esos dibujos, los detalles a gran escala, la planta o incluso la misma rotulación, no forman parte de un discurso estructurado de lo general a lo particular sino que parecen tener todos la misma importancia, como formando parte de un organismo indivisible que lo mismo puede comprenderse atendiendo al conjunto que a cualquiera de sus componentes (Figs. 1 y 2). Enric Miralles, quien reconocía la influencia de los dibujos de Ridolfi sobre su propia forma de expresar los proyectos, explicaba de esta manera el objeto de algunas perspectivas realizadas en la época en que colaboraba con el estudio de Piñón y Viaplana: "En esas perspectivas, la precisión misma del dibujo, su construcción, está vista como un equivalente de la construcción misma en arquitectura. No se buscaba una identidad con lo que podría ser una imagen capaz de sustituir una futura realidad construida sino una precisa construcción en sí misma."

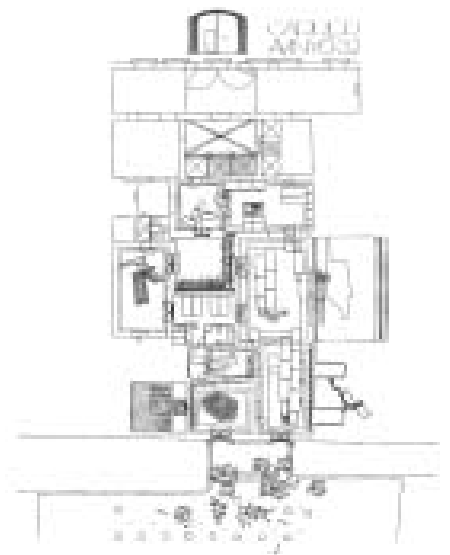
En los dibujos de Miralles, tanto en su etapa con Viaplana (Fig. 3), como en las posteriores (Fig. 4), puede reconocerse esa capacidad que hemos visto en Ridolfi de relacionar elementos aparentemente heterogéneos o habitualmente considerados como per-



3. Viaplana/Piñón arquitectos. Plaça dels Països Catalans. COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA: "Obra Viaplana/Piñón". Ed. COAC, Barcelona, 1996. p. 6.



4. Enric Miralles y Carme Pinós. Instituto de bachillerato La Llauna: BENEDETTA TAGLIABUE, "Enric Miralles. Obras y Proyectos". Electa, Milano, 1996. p. 49.



5. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue. Carrer Avingü 52: BENEDETTA TAGLIABUE, "Enric Miralles. Obras y Proyectos". Electa, Milano, 1996. p. 6.

5 / ALBERT VIAPLANA, "Obra Viaplana/Piñón". Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1996. p. 114 (traducción de los autores).

6 / ALBERT VIAPLANA, Op. Cit., p. 117.

7 / ALBERT VIAPLANA, Op. Cit., p. 120.

tenecientes a diferentes categorías. La concepción arquitectónica de Viaplana encaja perfectamente con esa forma de expresión, de la misma manera que la evolución arquitectónica posterior de Enric Miralles tendrá su equivalente en sus propuestas gráficas. Para Viaplana: "...la arquitectura no es más que un caso particular de la Arquitectura. Me interesa lo mismo San Pedro de Roma que el hospital de San Juan de Dios en Esplugas o la Sierra del Tormo lanzándose de cabeza al Ebro. También el cine y la literatura. Hace unos pocos días vi Sacrificio, de Tarkovsky. El argumento se estructura de forma soterrada en la relación que establece un artista con su obra. El protagonista, actor de teatro, es su propia obra; para él, desaparecer de su obra equivale a su autoinmolación, el sacrificio del título..." 5.

Para Miralles y Viaplana las arquitecturas concretas una vez edificadas no resultan estimulantes ni inspiradoras. Recurrir a la mimesis clásica basada en variantes de modelos canónicos, así como la cultura institucional habitual, no le interesa demasiado. La cultura por la que él apuesta, nos dice, proviene más bien de su experiencia con las cosas cercanas: "antes pensaba que había ideas arquitectónicas y otras que no lo eran. Ahora pienso que es mi incapacidad la que no me deja ver lo que hay de arquitectónico en todas las ideas y en todas las cosas" 6. En esa misma conversación delimita el papel de la intuición en el proceso del proyecto, así como el de la actitud crítica, el orden y el razonamiento: "El trabajo más duro es anterior al parto. Decidir una forma de vida, crear un mundo sin traiciones, donde puede en-



trar todo, pero no siempre con permiso de residencia, eso es lo que es difícil. En Castelldefels, mientras

desayuno, dibujo los proyectos sobre las servilletas como lo haría al dictado...Existe la hora de la libertad absoluta y la hora de la crítica más rigurosa. Son dos momentos que no hay que confundir y que con cierto entrenamiento están cada vez más cercanos en el tiempo. Por otro lado, yo no creo en el orden en la arquitectura. Al menos tal como lo entienden la mayoría de los arquitectos. Por ejemplo, un conjunto de rocas diseminadas por una pendiente están ordenadas. Sin necesidad de reseguir los avatares que les han dado forma y las han situado en el lugar que ocupan, veo con toda evidencia que hay un orden. Muchas de las leyes que han cumplido hasta llegar a este momento me son desconocidas o su rastro esta fuera de mi vista; pero aún así, cada una de ellas es capaz de transmitirme con su sola presencia su historia particular y la que la relaciona con las demás rocas y con todo su entorno. El concepto de presencia se encuentra en la base de nuestra arquitectura...La presencia de una cara, de una persona, de un objeto, de un edi-

ficio, genera un sistema de relaciones a su alrededor a partir de la historia concreta que los ha formado. Quiero que mi arquitectura tenga la cualidad de los seres vivos, y no importa que sea imperfecta, hermosa o fea. Se trata de que cada obra viva todo lo imaginable hasta su desaparición definitiva. Sólo después de haber llegado a la destrucción podemos pensar en construirla. Sólo entonces, si acaso, con la más estricta geometría” 7.

Los dibujos, por tanto, incluso aquellos que aparentan ser principalmente planos descriptivos de un proyecto concreto, deberán hablar más de la construcción de esa mirada con la que se rastrea lo que de arquitectónico pueda haber “en todas las ideas y las cosas” que de la representación anticipada de un objeto futuro.

El propio proceso de su realización es una búsqueda continua de la naturaleza de esa mirada, un desarrollo de esa capacidad. En los “planos” de los proyectos de Miralles (Fig. 5) se integran también diferentes niveles de información provocando el máximo de relaciones e interacciones entre ellos. De Viaplana tomará ese tipo de dibujo a escala que usa un solo valor de línea para las plantas, los alzados, los detalles o la misma rotulación, de tal manera que no es posible atribuir más

6. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue. Nueva sede de Gas Natural. . EL CROQUIS n°100/101. “Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996/2000”. El Croquis editorial. Madrid, 2000. p. 291.

importancia a los perfiles que definen una letra que a los que representan un muro, un mueble, un camino o un despiece de pavimentación.

En Miralles, como en otros arquitectos actuales que comparten estos planteamientos, predomina en los estadios iniciales el trabajo con plantas y con maquetas de tanteo a distintas escalas, que exploran diferentes opciones simultáneamente y que se muestran siempre como vistas aéreas: en la fase de proyecto se evitan las secciones; las perspectivas, lo mismo si se refieren al entorno existente como a lo proyectado, se sustituyen por mosaicos fotográficos a la manera de David Hockney, donde no se detecta un punto de vista estructurador dominante sino más bien se muestra un recorrido de la mirada que reproduce el proceso temporal espontáneo de la exploración de un determinado lugar por un observador. Esa cualidad temporal de una mirada cuya duración depende en cada ocasión de la actitud y la disposición anímica subjetiva de cada observador es lo que diferencia a la pintura y el dibujo de la fotografía, y está en la base de la evolución artística moderna que hemos citado al principio de estas líneas. El tiempo y la intensidad que la mirada emplea en la exploración progresiva del tema, es reconocible en una acumulación de imágenes seriadas que forman un conjunto con diferentes focos posibles de atención; de esa manera podemos ir hacia delante o hacia atrás, podemos detener o dilatar nuestra percepción en función de nuestro propio estado anímico y nuestra receptividad. La inclusión de la huella del tiempo transcurrido al mirar es la clave de la ventaja del

7. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue. Frankfurt: EL CROQUIS nº 72. "Enric Miralles". El Croquis editorial. Madrid, 1995. p. 12.



8 / DAVID HOCKNEY, "Hockney Fotógraf" (Catálogo exposición), Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1985. p. 20 (traducción de los autores).

9 / DAVID HOCKNEY, Op. Cit. p. 20.

10 / DAVID HOCKNEY, Op. Cit. p. 21.

11 / DAVID HOCKNEY, Op. Cit. p. 19.



dibujo y la pintura sobre la fotografía instantánea. La fotografía es hija de la perspectiva de la *camera obscura*, lo mismo que buena parte de la pintura occidental; la pintura y el dibujo, sin embargo, siempre son superiores en intensidad y riqueza de observación porque aún en el caso de la *camera* de Canaletto, el proceso se prolonga en el tiempo en las fases de observación y de realización (Figs. 8, 9 y 10).

En un encuadre clásico de perspectiva el tema parece ser captado a través de una ventana, es decir, el observador se halla en un lugar externo que no forma parte de esa realidad. Para Hockney esa es su principal limitación. Sabemos ahora que esa objetividad es imposible y que el observador forma parte del contexto que observa, y en consecuencia lo condiciona y lo transforma con todas sus acciones, incluida la propia observación. En la tradición pictórica oriental, dice Hockney, ello nunca fue así: las vistas son más globales, no se focalizan en un solo punto. El observador mira de arriba abajo como a través de una gran puerta: existe una continuidad entre ambos territorios; la división, por tanto, es fácil de cruzar. Dice Hockney: "A diferencia del fotógrafo, para dibujar un modelo no has de encuadrar nada. Mi-

ras con los dos ojos y puedes poner todo lo que quieras en el papel: toda la estancia o solo un trocito, tanto da: la decisión la tomas tu mismo" 8. Cuenta también como realizó una composición fotográfica con la intención de que recordara un cuadro cubista de Picasso o de Gris: "...descubrí que el cubismo solo puede tratar de cosas que tengas cerca...yo sabía que hacía unas fotografías que no podían verse con la mirada fija, que se podían mirar de otra manera. Podías mover la vista y así verlas de muchas maneras: cada vez que las volvías a ver parecían distintas. Advertí que las cosas pueden adoptar un número enorme de permutaciones" 9. A diferencia de lo que ocurre en una foto clásica, donde hay que decidir que fragmento enfocamos, en nuestra mirada nunca hay una parte borrosa; la movemos enfocando todo aquello que encuentra en su camino, siempre hay algo que le interesa dondequiera que mires: "Eso quiere decir que lo que resulta interesante en sí es el hecho de mirar, aquello que te dice que estas vivo, lo disfrutas, y el placer no está en la cosa en sí sino en la mirada 10."

En el cine, la otra invención visual relativa a formas de narrar o comparar miradas, el movimiento y el tiempo aparecen también, pero el tiempo de vi-

sión viene ya fijado por el director y, por tanto, es idéntico para todos los espectadores; la secuencia de las atenciones principales y el formato del encuadre vienen dados también. Está más cerca, pues, de la perspectiva o de la foto instantánea que del dibujo, la pintura cubista o el recorrido del ojo en el mosaico fotográfico donde cada vez que lo miramos podemos decidir el orden, la secuencia, la intensidad y el ritmo que imponemos a nuestra observación. Para Hockney, nosotros, en la vida, "nunca experimentamos el tiempo detenido, cuando el tiempo se para es que estamos muertos. Experimentamos la duración y la experimentamos continuamente: pasa" 11. Así pues, sin el tiempo, no es posible una verdadera experiencia del espacio.

Otro autor, Richard Estes, ha glosado esta misma temática utilizando los recursos de la pintura realista. Su mirada se posa también –dentro de un mismo cuadro– en lo más próximo y se proyecta también al infinito sin reconocer limitaciones en cuanto a la capacidad de recorrer panoramas o abarcar ángulos de visión que serían imposibles para un sujeto inmóvil. También en Estes todo queda enfocado, confirmando así que a pesar del aspecto de encuadres falsamente unitarios que presentan sus obras, en realidad se trata de distintas miradas secuenciales soldadas, perspectivas multifocales donde no existe la diferencia de intensidad visual entre lo lejano y lo cercano. El aspecto de estas pinturas, aparentemente fotográfico y realista en una apreciación apresurada, se revela inequívocamente pictórico y actual e imposible de percibir de manera instantánea cuando distinguimos los distintos enfoques en-



8. David Hockney. George, Blanche, Cèlia, Albert y Percy: "Hockney Fotògraf (catálogo)". Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985. p. 46.

12 / PIERRE BOULEZ, "Le pays fertile. Paul Klee". Éditions Gallimard, Paris, 1989. p. 147 (traducción de los autores).

samblados y la imposible transparencia absoluta de la atmósfera de sus paisajes (como si un clima permanentemente invernal, soleado y ventoso acompañase al artista a las más diversas localizaciones) que neutraliza cualquier sensación de jerarquía perceptiva espacial en función de la distancia; se da ahí el mismo valor de definición a los detalles de los primeros planos que, por ejemplo, al perfil del horizonte del paisaje o del mar (Figs. 4 y 5).

Volviendo a Hockney, no es de extrañar que Miralles adoptase esa técnica del *collage* fotográfico desde el momento en que la descubrió. Como en los dibujos realizados con un solo valor de trazo, en estas composiciones todos los elementos parecen tener la misma importancia. Los dibujos muestran siempre el contexto de la intervención incluyendo la propuesta en total continuidad con su entorno. Nunca se trata de un objeto realzado contra el fondo. Hablan solo de la continuidad de la realidad y de la mirada. Del aprecio por lo inacabado, por el proceso abierto. No se precisa en ellos la métrica de los objetos, son en un ciento por ciento subjetivos. Sin embargo, con una de esas composiciones puede uno llevarse al estudio, a la mesa de trabajo, muchas de las cualidades y sensaciones táctiles y visuales, lo mismo que las evocaciones de vivencias espacio-temporales recibidas de un entorno concreto, que ni las fotos clásicas ni los datos cuantitativos tomados normalmente pueden registrar. También las arquitecturas que resultan de esos procesos están pensadas para vivirlas de modo semejante. Difícilmente se podrán resumir sus rasgos principales en una sola vista o encuadre preferente. Su cua-

lidad laberíntica y multidimensional acogerá con naturalidad tanto las variaciones que pudieran producirse en el proceso de su creación como en su uso posterior. Su total continuidad espacio-temporal con el contexto donde se producen les es consubstancial.

Aprender a dibujar para hacer arquitectura tiene mucho que ver con aprender a construir una mirada humana que esté de acuerdo con el contexto cultural concreto que le toca vivir. Explorar y experimentar continuamente nuevas y más eficaces aproximaciones perceptivas y registros gráficos que nos permitan una comprensión del ob-

jeto de la arquitectura que esté en armonía con la dinámica de la realidad, es imprescindible. De otro modo, la inercia conformista y la obsesión por la engañosa sensación de seguridad que emana de la repetición *ad nauseam* de lo conocido, neutralizan las capacidades de la imaginación y con ellas toda posibilidad de progreso: "la imaginación, esa facultad maravillosa, si se la deja sin control, no hace más que apoyarse en la memoria. La memoria vuelve a traer a la luz cosas resabidas, vistas u oídas, un poco como los rumiantes regurgitan el pasto. Quizá esté masticado, pero no digerido ni transformado" 12.





9. David Hockney. David Graves mirando hacia Bayswater. "Hockney Fotògraf (catálogo)". Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985. p. 45.

10. David Hockney. El escritorio. "Hockney Fotògraf (catálogo)". Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985. Cubierta.

Nuestra experiencia pedagógica con estas formas de expresión nos indica que también los estudiantes de arquitectura asimilan y adoptan fácilmente en las distintas fases de sus trabajos esta forma de construir y registrar un tipo de mirada, a diferencia de lo que ocurre con otras técnicas como la perspectiva tradicional, que suelen olvidar casi inmediatamente tras su aprendizaje –a pesar de su innegable utilidad práctica como representación de determinados tipos de arquitectura en el proceso del proyecto– y cuya comprensión suele resultar, paradójicamente, menos intuitiva de lo previsible a pesar de su evidente analogía con el acto de fotografiar.

Las estrategias gráficas utilizadas en el proceso de elaboración de un proyecto están inevitablemente vinculadas a la clase de arquitectura que se va a producir. Comenzar trabajando con diagramas conceptuales y bocetos tensionales para clarificar objetivos, direcciones explorativas e intenciones cualitativas como referencias, explorar con modelos, simultáneamente, en distintos niveles y objetos de atención entendiendo el proceso como un diálogo abierto, da lugar a arquitecturas muy distintas de las que resultan de la utilización de la técnica de la mimesis clásica y de la idea como avance de figuración. Cuando es la propia acción de tanteo constructivo la que tira del pensamiento, el rastro gráfico que se genera es muy distinto del que resulta de la utilización de una idea abstracta como origen de la construcción. La coherencia del proyecto viene, en el primer caso, de los mecanismos utilizados en el proceso de su articulación





antes que de la utilización repetitiva de imágenes o representaciones.

No es posible una enseñanza neutra del dibujo en arquitectura: al emplear unos u otros sistemas de expresión, al poner en marcha uno u otro tipo de proceso gráfico de proyecto, estamos decidiendo ya en buena medida la clase de respuesta arquitectónica que resultará. Aprender a utilizar de una o otra manera la perspectiva, el taller de volumen, la relación entre determinados tipos de conceptos y sus aproximaciones gráficas, conocer el momento adecuado para la intervención de la métrica, la geometría y la precisión, el papel y la relevancia que se conceda a la mimesis en el aprendizaje de la proyectación...todo ello constituye el cuerpo de una disciplina gráfica que forma parte indelible del núcleo mismo de la ideación gráfica de la arquitectura. Para aprenderla, nada es mejor que la propia acción en el seno esos mismos procesos, pero también su contraste con los métodos de quienes –como los autores que aquí hemos tratado– utilizan permanentemente el diálogo abierto y la experimentación como forma de construcción y clarificación de la naturaleza su propio conocimiento.

11. Richard Estes. Vista de Florencia (óleo sobre tela): JOHN ARTHUR, "Richard Estes. Paintings & Prints". Pomegranate Art Books, San Francisco. 1993. p. 92.

12. Richard Estes. Tren D. 1988. (impresión sobre tableros laminados): JOHN ARTHUR, "Richard Estes. Paintings & Prints". Pomegranate Art Books, San Francisco. 1993. p. 128.

