

# Dibujo e idea<sup>1</sup>

María Josefa Agudo Martínez

*Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla*

«Todo lo que hacemos, en el arte o en la vida, es la copia imperfecta de aquello que pensábamos hacer.» (F. Pessoa. *Libro del desasosiego*).

## EL DIBUJO Y LA EMOCIÓN

Para entender el papel del dibujo en la arquitectura —hoy o en cualquier otra época en la que fue utilizado como medio o como fin— habría que considerar que no todos los docentes partimos de los mismos presupuestos en relación al concepto de dibujo,<sup>3</sup> al igual que ocurre con todos los teóricos al hablar de él, o con todos los grafistas, artistas y arquitectos al utilizarlo. Esta reflexión conduce a que el valor<sup>4</sup> de un dibujo va mucho más allá de la azarosa profesión de su autor, del tipo de soporte o del proceso de su génesis,<sup>5</sup> y que posiblemente radica más bien en su potencialidad para comunicar un pensamiento, una emoción,<sup>6</sup> o ambas cosas al mismo tiempo, es decir, la capacidad de la idea,<sup>7</sup> explicitada o transmitida en un buen dibujo, para conseguir que éste nos cautive y nos haga experimentar una sensación<sup>8</sup> determinada, en la que se mezclan elementos tan dispares como nuestra propia cultura<sup>9</sup> y el grado de oficio<sup>10</sup> o el talento del autor. Locke<sup>11</sup> llamaba a la intuición «luz natural»,<sup>12</sup> y otros como Susanne Langer consideran que la percepción de la obra artística es siempre intuitiva —aunque racional al mismo tiempo—; esta autora catalogaba cuatro variables artísticas:

1. Las ideas que los artistas quieren expresar.
2. Los recursos conocidos de creación artística.
3. Las oportunidades que ofrece el medio físico y cultural.
4. La reacción del público (Langer [1957] 1966, 114).

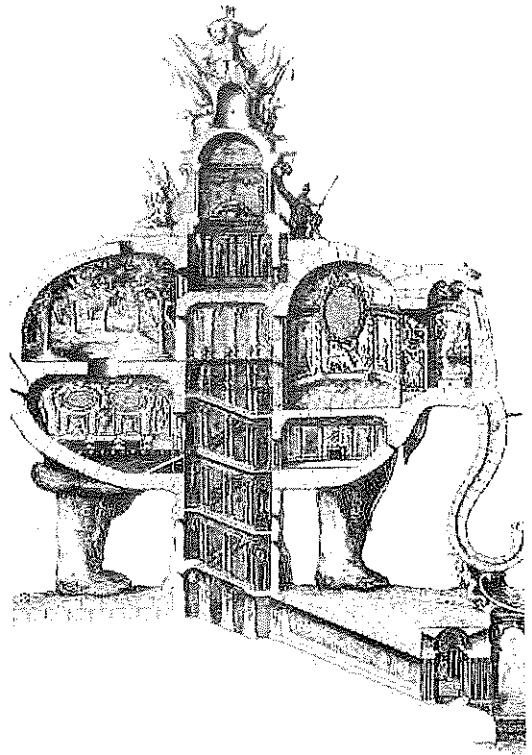


Figura 1  
Proyecto de elefante triunfal, por M. Ribart (1758)

Esta última cuestión es especialmente relevante para que la obra de arte culmine su objetivo de comunicación simbólica, la de que la idea sea compartida o no por el productor y el receptor, es decir, que ambos hablen el mismo lenguaje,<sup>13</sup> en el sentido de que ya en la génesis de la obra, su autor desempeña también el papel de espectador,<sup>14</sup> En palabras de Humberto Eco: «(...) la interpretación de una obra resulta (...) rica en perspectivas, variable, abierta» (Eco [2001] 2002, 274-5).

Esta idea sugiere que la lectura única en el lenguaje gráfico es relativa, que la significación no está acotada, y que, en cualquier caso, la gramática de las imágenes sería mucho más flexible que la del lenguaje tradicional, si bien éste último también se presta a ser instrumento del arte.

#### EL DIBUJO Y LA ARQUITECTURA

El dibujo de arquitectura sería, en ese sentido, un cajón de sastre que contendría un material variopinto, difícilmente clasificable, porque las clasificaciones las hacemos las personas, y por ello no están nunca exentas de intereses de todo tipo, pero además, y por otro lado, el concepto de creatividad es escurridizo y difícil de analizar, en opinión de algunos autores:

Así pues, la creatividad tiene dos criterios, dos medidas. Y ninguna —ni la energía mental ni la novedad— se prestan a ser medidas, sólo pueden evaluarse intuitivamente. En consecuencia, la creatividad no es un concepto con el que se pueda operar con precisión (Tatarkiewicz [1975] 1988, 294).

Desde un planteamiento aparentemente lógico, la especificidad del dibujo de arquitectura estaría casi siempre relacionada con su utilidad en relación a la obra construida, pero siguiendo este razonamiento, lo mismo ocurriría con cualquier otro ámbito artístico que lo utilice con idénticos fines, es decir, para construir cualquier clase de realidad material. La lectura complementaria sería reconocerle su propio valor intrínseco, es decir, como realidad independiente de la de su materialización física.<sup>15</sup> Posiblemente esta segunda interpretación sea la más acertada, puesto que el autor del dibujo no siempre coincide con el autor<sup>16</sup> de la idea o con el intérprete que materializa el proyecto. Según Gillo Dorfles:

Sólo así es posible, me parece, no caer en el equivoco de pretender equiparar, siempre e indiscutiblemente, el valor del dibujo de arquitectura con el de la obra arquitectónica propiamente dicha y, además, admitir la existencia de un valor autónomo del dibujo de arquitectura, aunque éste no prelude la realización de una obra arquitectónica posterior (Dorfles 1989, 136).

De manera que numerosas manifestaciones artísticas se ven transformadas, desde antaño, por una atractiva y deseable transversalidad que, con la irrefrenable red de comunicaciones a la que nos vemos abocados en nuestros días, se torna indispensable y hace realidad el sueño expresionista de la «obra de arte total» —cuando en una obra se produce la confluencia de sensibilidades afines—. <sup>17</sup> Lamentablemente, este fenómeno excepcional, raras veces se produce, pero cuando sucede, suele ser siempre la manifestación cultural latente de una época, casi nunca reconocida en su momento.<sup>18</sup>

#### EL DIBUJO Y LA TRANSVERSALIDAD

De esta forma, el instrumento gráfico al servicio de una idea variará en apariencia real cuando la idea se renueve o transforme,<sup>19</sup> pero teniendo siempre presente que se trata de dos realidades independientes una de la otra —y dependientes ambas de una *no realidad*, la idea— aunque sólo desde el punto de vista del valor que se les atribuye por separado, puesto que dicho valor está siempre en relación con los intereses de la persona que emite el juicio. Este desglose por capas o facetas —idea, dibujo, obra— que somos capaces de reconocer en todo proceso artístico en forma de *transversalidad sucesiva*, también se produce cuando al artista se le presupone una cierta *transversalidad simultánea*, al considerarlo, además, buen pensador o brillante docente, ya que, de nuevo, sólo en casos excepcionales<sup>20</sup> confluyen en la misma persona tal cúmulo de virtudes, posiblemente y, en parte, debido a un problema múltiple de tiempo, sensibilidad o motivación.

Por otro lado, el dibujo como puente entre la idea y la obra hace que pueda no ser imprescindible este intermediario, o quizás, podría decirse con mayor rigor —y siempre para hacer justicia a Platón—<sup>21</sup> que la idea necesita materializarse para ser percibida, y que ella misma puede asumir muchos tipos diferentes

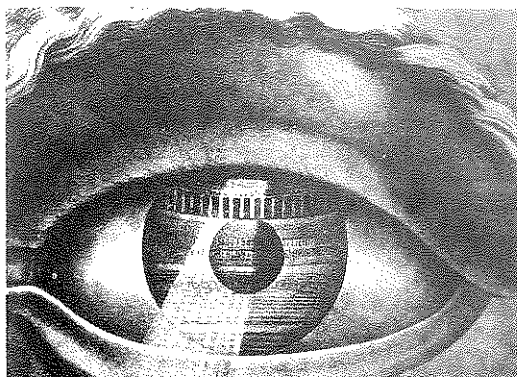


Figura 2  
Interior del Teatro de Besançon, por C.-N. Ledoux

de configuraciones, pero todas parciales, incompletas o provisionales, puesto que se trata siempre de síntesis más o menos afortunadas de un concepto.<sup>22</sup> En cuanto al control y el manejo de instrumentos o herramientas para expresarse gráficamente, sabido es que ha sido una preocupación constante del ser humano de todas las épocas, pero este dominio técnico o instrumental ha estado siempre respaldando a la idea, sin posibilidad alguna de sustituirla.<sup>23</sup>

El que los logros vengan de la mano de un tipo u otro de artistas parece no ser, por tanto, lo auténticamente relevante, pero se justifica porque el ser humano es esencialmente gregario, y se siente mejor identificándose con un grupo. Rafael pintor o arquitecto es lo de menos, sólo podemos juzgarlo por el valor de su obra y sus hallazgos, como la famosa carta a León X, que tanta trascendencia tuvo después para la representación gráfica —pero se trata, en cualquier caso, de una valoración global que sabemos, de antemano, variará según quien enjuicie—,<sup>24</sup> lo demás es circunstancial. La idea se independiza de su creador y pasa a ser utilizada por la humanidad en la consecución de la felicidad<sup>25</sup> de la sociedad.

#### EL DIBUJO Y EL MESTIZAJE

En otro orden de cosas, hablar de especificidad, referida tanto a la expresión gráfica arquitectónica como a la arquitectura en general, equivaldría, interpretado en su sentido literal, a construir un recinto impermeable y hermético —con un carácter casi defensivo

frente a la interactividad creativa, el intercambio y el mestizaje—, donde sólo tendría cabida la producción gráfica hecha por y para arquitectos, y todo ello en aras de garantizar una pretendida mayor calidad del resultado. Es la misma sociedad, que evoluciona hacia formas cada vez más complejas,<sup>26</sup> la que se encarga de constatar que el objetivo fundamental de la arquitectura es su pragmatismo, pero dentro de un sistema cada vez más *en red*, lo que supone que dicha especificidad es, en cualquier caso, cuestionable o revisable, en otras palabras, se necesita cada vez más la colaboración o conexión de *subsistemas*, que sólo nos queda considerar a Vitruvio como una especie de visionario iluminado que constató, ya en su época, la realidad de este hecho de la anti-especificidad de la arquitectura.

La especialización<sup>27</sup> y el aislamiento serían entonces términos excluyentes. La especialización va asociada a la elección de una temática concreta, pero no presupone una actitud de cierre frente al intercambio. El dibujo de arquitectura, sobre todo el intuitivo, es siempre una realidad afín a cualquier otro tipo de dibujo y distinta de la obra arquitectónica construida, según la reflexión que realiza Dorfles:

(...) desde que el Movimiento Moderno ha eliminado (provisionalmente) todo el aparato «decorativo»(...), era lógico que buena parte de los arquitectos considerasen el dibujo (sobre todo el preparatorio: bosquejo, esbozo, más que el proyecto propiamente dicho) separado de la auténtica actividad arquitectónica (op. cit., 133).

La arquitectura exige cada vez más la cooperación de grupos de trabajo heterogéneos en aras de garantizar una mayor calidad, por eso se recurre a ella, y por eso, lejos de rechazar la colaboración<sup>28</sup> de otros profesionales, los estudios de arquitectura comienzan a buscar dicha cooperación, sobre todo en proyectos de cierta envergadura, y todo ello en un proceso que no deja de ser lo que siempre fue, trabajo en equipo, con la novedad del aumento del protagonismo y profesionalidad de cada uno de los integrantes del mismo.

Se trataría, en cualquier caso, de no confundir temática con lenguaje: la especialización es un objetivo —aunque abierto, permeable—, pero para conseguirlo la arquitectura se *contamina* del crecimiento del lenguaje gráfico que no pertenece a nadie porque es de todos. En ese sentido, la propia idea de qué es arquitectura<sup>29</sup> —o de qué es arte, en general— está



Figura 3  
Círculo roto/colina en espiral, por Robert Smithson, 1971

en continuo proceso de transformación, intercomunicación o confluencia.<sup>30</sup>

### EL DIBUJO Y LA HISTORIA

Históricamente el autor del proyecto<sup>31</sup> reflexiona antes de construir, y esta reflexión lleva implícita la elaboración de la explicación posterior<sup>32</sup> a los artífices constructores o ejecutores, si bien, en el proceso de construcción de una catedral gótica, por ejemplo, es de suponer que nada tendría el maestro de obras que comentarle a los autores de las vidrieras —concedores a la perfección de su oficio—, teniendo en cuenta el reclamo publicitario que las mismas siguen ejerciendo, incluso a día de hoy, para los visitantes. El oficio de la construcción, la autoría intelectual de un proyecto —de cualquier tipo, no necesariamente arquitectónico— y la calidad del trabajo realizado, no tienen porqué estar relacionados. Un buen docente es aquel que sabe motivar a sus alumnos para que trabajen bien, pero hay alumnos cuyo talento personal funciona al margen del profesor. Lo mismo podría decirse para cualquier clase de director en relación al personal al que dirige, actores, músicos, ... La autoría y la calidad de un trabajo nada tienen que ver con el status o incluso la fama del responsable; la proeza constructiva de la catedral gótica posiblemente

te es menos llamativa o atractiva para el gran público que las vidrieras, ambos trabajos no son comparables en calidad, o, en cualquier caso, la comparación sería más sencilla con obras del mismo tipo. Así, comparar catedrales entre sí o vidrieras entre sí, o dibujos entre sí ... Le Corbusier y sus vidrieras de Romchamp ... la idea y la materialización de la idea, la arquitectura y el arte total.<sup>33</sup>

En opinión de Dorfles:

(...) ante los dibujos y los dibujos coloreados —o, si se prefiere, pintados— de un Scolari, un Cantafora o un Aldo Rossi, nuestro juicio crítico examinará su aspecto pictórico y de dibujo más que el arquitectónico, por lo que el criterio de comparación al formular esos juicios será análogo al utilizado para juzgar la obra de pintores y dibujantes coetáneos más que la de arquitectos (op. cit., 135).

Cuando se catalogó a la arquitectura como arte se estaba subrayando no sólo su posible colaboración con otras artes sino su propia autonomía creativa. Pero independientemente de su temática, el valor de un dibujo no está subordinado al valor de ninguna otra realidad. Siguiendo al mismo autor:

Por poner un ejemplo de los más sencillos y conocidos: casi todo el mundo admira los bosquejos realizados por Mendelsohn en la trinchera durante la guerra, bosquejos esbozados por su fantasía mucho antes de que tuviese la menor probabilidad o posibilidad de realizarlos (op. cit., 134-135).

### EL DIBUJO Y EL SENTIMIENTO

De cualquier modo *artista* es un adjetivo ciertamente pretencioso;<sup>34</sup> autores como Dewey defendían que cualquiera lo es cuando hace bien su trabajo, y en la misma línea Susanne Langer evidenciaba la importancia del sentimiento y la *vida interior* —hacer bien un trabajo requiere de un proceso emocional<sup>35</sup> en el que la parte intuitiva y sensitiva de la persona se coordina con su parcela cognitiva o racional—, y posiblemente este sea el objetivo a perseguir. El que los arquitectos *estrella* se interesen por formas plásticas ahora y en cualquier otra época<sup>36</sup> es debido a que se consideran hombres (y mujeres) de su tiempo, y comprenden la ventaja, e incluso la necesidad, de ser polifacéticos<sup>37</sup> —existen por ello incontables

ejemplos en la historia de arquitectos *plásticos*, como el propio Le Corbusier, curiosamente un admirador *encubierto* del Cubismo, a quien, sin embargo, cuestiona en el Purismo—<sup>38</sup> porque sólo así su obra llega a ser auténticamente contundente o completa, ya que el pretexto del arte es la educación de los sentidos unida a una cierta significación emocional del entorno que percibimos; por eso, cada era cultural supone siempre una nueva forma de experimentar el mundo. En relación con la educación artística, es especialmente valiosa la opinión de autores como Arnheim:

(...) la forma de hacer el arte educativamente respetable no es apartarse de la experiencia estética para dedicarse a la práctica de destrezas propias de otros campos de estudio, sino por el contrario armonizar las distintas áreas del saber humano para conseguir una comprensión más amplia y más profunda de lo que es específicamente artístico (Arnheim [1989] 1993, 78).

#### EL DIBUJO Y EL PROGRESO

Lo que, en el fondo, el artista genérico busca, en parte como cualquier otro ser humano, es la mejora de la calidad de vida,<sup>39</sup> pero incluida también la del espíritu —y aquí es donde entra en juego el papel del arte—, para lo cual utiliza conocimiento sabiamente acumulado y transmitido de unas generaciones a otras. Sin embargo, el artista lo revisa o cuestiona,<sup>40</sup> porque el conocimiento lleva aparejado el peligro inherente de enquistarse a veces en forma de costumbre para impedir que brote savia<sup>41</sup> nueva. Por eso necesita seguir vivo y actualizado a partir de las revisiones que periódicamente realizan la ciencia, el arte<sup>42</sup> y el pensamiento.<sup>43</sup> La producción de nuevas ideas que cuestionen las limitaciones del conocimiento<sup>44</sup> heredado (suposiciones y convenciones) es clave para posibilitar el avance de la sociedad.<sup>45</sup> El desequilibrio sólo aparente<sup>46</sup>— renueva:

Por eso, el sector menos valioso de las creaciones artísticas o pseudoartísticas es el que sigue ligado por los lazos del conformismo y de un lenguaje caído ya en desuso. Eso significa, en cambio, la oportunidad para que formas artísticas en evolución se liberen de semejantes lazos mediante lo que podríamos llamar una «desviación» que haga de saludable elemento desequilibrador y renovador (Dorfles 1989, 99).

En cualquier caso, no se produce en el devenir de las artes una sucesión de negaciones sino más bien una asimilación o superación de lo anterior; así, por ejemplo, los *render* tienen su antepasado remoto en la perspectiva lineal de Brunelleschi o Alberti y aportan un realismo aparente a la obra del hombre, un verismo<sup>47</sup> y dinamismo anhelados desde Altamira —con el aprovechamiento de las protuberancias rocosas para sugerir vida en los animales representados—. La fluidez y el dinamismo plástico de las propuestas de Zaha Hadid<sup>48</sup> se sustentan en el mismo tipo de anhelo y son continuación de los postulados futuristas: la sensación de movimiento de la imagen.

Pero conceptos tales como mimesis o expresión han servido tradicionalmente para catalogar y comprender cualquier tipo de producción artística. Sin embargo, existen diversos esquemas clasificatorios: «El arte como imitación o representación es sólo una definición parcial, no una definición total del arte. Lo mismo sucede con el arte como construcción, o el arte como expresión» (Tatarkiewicz [1975] 1988, 65).

Por otro lado, desde el punto de vista de las herramientas utilizadas en el arte puede hablarse también de una larga evolución de medios que culmina en la actual tecnología digital.

El único hecho que, en el ámbito artístico, podrá atribuirse a los descubrimientos científicos tanto de nuestros días como de los futuros es el aumento de ciertas posibilidades de realización (ya sean mecánicas o electrónicas), que, evidentemente, no podían darse antes de que dichos descubrimientos se hubieran producido (Dorfles 1989, 26).

El requisito, sin embargo, sigue siendo el mismo que desde antaño: la destreza<sup>49</sup> productiva. En este sentido, podría hablarse de la existencia de un nexo común entre el arte y la artesanía, si bien la diferencia clasificatoria radicaría siempre en la *idea*: «Existía una buena razón para que el concepto griego de arte agrupara a las bellas artes, pintura, escultura y arquitectura, junto a los oficios manuales» (Tatarkiewicz [1975] 1988, 110).

En lo que respecta a la tecnología digital que ya tiene más de tres décadas, comprobamos que está totalmente asimilada en el panorama de la producción artística y es un eslabón más de la cadena de medios «extra-artísticos»<sup>50</sup> en la secuencia fotografía-cine-

vídeo-animaciones digitales: «El arte desarrolla la creatividad que lo caracteriza en cualesquiera de los medios, soportes, y circunstancias que constituyen su contexto» (Schultz 2006, 118).

En consecuencia, la complejidad del discurso artístico<sup>51</sup> es fiel reflejo de la complejidad de nuestras sociedades actuales,<sup>52</sup> pero tanto la euforia como el pesimismo tecnocultural pueden convertirse en actitudes irreflexivas. La ciencia —con sus revoluciones conceptuales— abanderará los cambios producidos en los últimos tiempos:

(...) la llamada revolución relativista, fundamentalmente transformó las ideas newtonianas de espacio y tiempo (...) la llamada revolución del caos, cambió principalmente la manera en que pensamos el orden y la complejidad temporal y espacial (...) este nuevo caos ya no era una fuente de temor, como fue el caso del caos mítico original, sino que era liberador (...) la idea clásica de «perfección» había causado un aplanamiento conceptual, al imponer un marco conceptual estático y simple sobre un universo dinámico y enormemente rico (Schultz 2006, 98).

Cuando sólo dibujen las máquinas, con las factibilidades de las TIC's,<sup>53</sup> las ideas seguirán perteneciendo a los hombres, siempre insatisfechos en su camino hacia la consecución de nuevas utopías.<sup>54</sup>

## NOTAS

1. La idea es la vida del sentimiento creativo, y su materialización sería una especie de «aparición» que consigue emocionarnos.
2. «(...) non si deve dimenticare che il disegno di architettura e, più in generale, la rappresentazione di essa, sono parte di una più vasta civiltà del disegno.» (Contessi 2000, 11).
3. «En las artes y en el resto de la educación, el mejor profesor no es el que comparte todo lo que sabe o el que se guarda todo lo que podía dar, sino el que, con la sabiduría de un buen jardinero, observa, juzga y echa una mano cuando su ayuda es necesaria.» (Arnheim [1989] 1993, 95).
4. Se trata de un término, como se sabe, relativo o subjetivo —por ejemplo, cada generación tiene su sistema de verdades y valores estéticos—, sometido, por tanto, a variaciones y revisiones periódicas.
5. «(...) la ausencia o la presencia de lo artístico no pueden ser efectos, resultados, del uso de máquinas (hardware) o programas (software).» (Schultz 2006, 89).
6. «Lo que se suele designar como «una emoción» es en realidad un conglomerado de tres componentes: un acto de cognición, una lucha motivacional causada por la cognición y un despertar causado por ambas.» (Arnheim [1989] 1993, 44).
7. Tanto el arte como la ciencia han tratado siempre de rebelarse contra la muerte —entendida en su sentido amplio, tanto de defunción como de «dis-función» o ausencia de utilidad práctica— a partir del acto creativo. Toda «idea» nueva es un impulso para mejorar, para corregir errores anteriores, pero mantiene siempre su referente en algún aspecto de lo vivo, en aras de inmortalizar a su autor-creador. («No hay duda de que el artista hace su obra para los demás hombres. Sin embargo, sabe que nadie comprenderá y amará su obra como él mismo» Nietzsche 2004, 135). El escepticismo frente al aparente caos —el crecimiento va siempre asociado al cambio y a la revisión de principios— enmascara la vigencia de esta verdad sempiterna o acrónica: la imitación de la vida: «Que una obra «contenga sentimiento», según se emplea dicha frase por lo común, consiste precisamente en estar viva, en tener vitalidad artística, en exhibir una «forma viva».» (Langer [1957] 1966, 51). «(...) el arte es la evocación de la vida en toda su plenitud, pureza e intensidad.» (Arnheim [1989] 1993, 48).
8. Las sensaciones están mediatizadas tanto por la experiencia —conocimiento experimental obtenido de sensaciones anteriores, semejantes o desemejantes—, como por los prejuicios —esquemas mentales y culturales, ambiente o contexto, valores, miedos, rechazos, ...— de la persona. «Los principios de arte son pocos: la creación de lo que podría llamarse «una aparición» (...), el logro de la unidad orgánica o «vivacidad» y la articulación del sentimiento.» (Langer [1957] 1966, 137). «El arte, desde su perspectiva de la sensibilidad, atento a esas restricciones de la experiencia del espacio físico nacidas del uso de la computadora e internet, busca la manera de equilibrar e integrar sistemas.» (Schultz, 2006, 84). Los conceptos de «topofilia» —relativa a la afectividad del espacio real— y «topofobia» —relativa al ciberespacio—, son transferibles al dibujo a mano alzada y al infográfico.
9. «Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale.» (Benjamin [1966] 1970, 24).
10. Por ejemplo: «El aprendizaje de la perspectiva es un adiestramiento.» (Florenski, 2005, 81).
11. En su obra «Ensayo sobre el entendimiento humano».
12. Se trata de una forma de adquirir conciencia de un hecho sin que medie la razón ni los sentidos, algo así como una especie de conciencia extrasensorial.

13. «La noción de alfabetización informática se pone al lado de la de alfabetización visual o alfabetización verbal» (Schultz 2006, 55).
  14. «(...) la distinzione tra autore e pubblico è in procinto di perdere il suo carattere sostanziale.» (Benjamin [1966] 1970, 36).
  15. «El trabajo en sí, por otra parte, no es tampoco la obra, y las connotaciones accidentales del proceso de realización, que antaño formaban parte de la misma, hoy la desvirtúan.» CHAVARRÍA, JAVIER. «La necesidad de la mentira. Espacios mentirosos» (Sánchez. A. et al. 1995, 30). «La verdadera creación es un trazo mental, no un gesto, a un punto es indistinto si la obra existe o no físicamente.» (op. cit, 29).
  16. «No se puede decir que la obra de un artista determinado sea reducible a la verdad independiente (...) su obra constituye una verdad, su propia verdad válida o inútil.» (Berger [1980] 1987, 132).
  17. ¿Qué ocurre cuando el «chófer» es Fernando Alonso y el vehículo sólo su herramienta?. El arte se hace escurecido, como un fluido, ante etiquetas, geografías o razas de todo tipo, de ahí el interés de la conexión de procesos creativos de diferentes individuos. El dibujo arquitectónico es dibujo, el arte infográfico es arte.
  18. Ortega y Gasset, al referirse a la coexistencia de tres generaciones en una misma época, defendía que los contemporáneos no son coetáneos. El individuo es prisionero —satisfecho y «parásito de sí mismo»— de su generación, y sólo los precursores están dotados para «reconocer» o esforzarse en vivir el presente.
  19. La necesidad de ideas nuevas va unida a la búsqueda de la felicidad. El genio se deleita en sus hallazgos insólitos, en su contemplación-acción, porque el presente es siempre movimiento, innovación y esfuerzo.
  20. Existen casos ejemplares como el de Viollet-le-Duc: «(...) nel complesso della sua opera, progettuale, pittorica e saggistica, si propone anche come *homme de lettres*.» (Contessi 2000. 166).
  21. En su famoso mito de la caverna defiende que las cosas concretas, «apariencia cambiantes», no son más que copias del mundo de las ideas «eternas», de donde procede el alma. Más tarde, Descartes, únicamente salvará del mundo material lo medible y cuantificable, aunque otros como Locke («No hay nada en el intelecto que no haya estado primero en los sentidos»), quien a su vez es corregido por Leibniz («excepto el intelecto mismo») se encargará de recuperar la doctrina de las ideas innatas. Posteriormente Kant hablará de que el conocimiento no es empírico —fruto de la experiencia— sino trascendental —es decir, dependiente del pensamiento humano. Conocimiento, moral y estética pasan a ser las tres piezas claves de su pensamiento crítico. Hegel será consciente de las limitaciones del «espíritu de la época» y para Schopenhauer la voluntad, como deseo insaciable, es calmada por el arte, canalizador del impulso vital inconsciente. Bergson abanderará el irracionalismo y el subjetivismo y Nietzsche pondrá en cuestión el «espíritu de la época» y renunciará al consuelo del sentido de la historia. Heidegger, por su parte, defenderá que para el hombre la existencia misma se convierte en problema; la existencia como finitud es temporal y tiene su límite en la muerte.
- Por otro lado, la «caverna» platónica encuentra su contrapunto en las «caves» o cavernas digitales:
- «(...) un espacio informatizado, lugar al que se entra y del cual se sale, consciente y voluntariamente, a experimentar de manera transitoria «fantasmas» (es decir imágenes digitales) actualizados por intermedio de un equipamiento específico y generados en computadores por creadores humanos.» (Schultz 2006, 94).
22. Idea y vida pasan a ser sinónimos, y los «hábitos» se convierten en algo paralizante: «Así, al menos a nivel de los procesos intelectivos, *habituarse*, en este universo, no parece algo aconsejable» (Eco [2001] 2002, 228).
  23. Imágenes fijas, 2dimensiones, 3dimensiones o en movimiento.
  24. La meditación y el análisis son frecuentemente intentos por alejarse de la «opinión pública» e incluso del «sentido común», a fin de descubrir pensamientos insólitos.
  25. «Los pensadores de la Ilustración aspiraban a una sociedad mejor. Debían, pues, tener en cuenta el orden racional del espacio y el tiempo como prerrequisitos para la construcción de una sociedad que garantizara las libertades individuales y el bienestar humano.» (Harvey [1990] 1998, 286).  
«La única felicidad está en la creación: ¡todos debéis crear juntos y en cada acción tener esa felicidad!» (Nietzsche 2004, 64).
  26. «Al menos en un nivel superficial, parecería que el posmodernismo consiste precisamente en encontrar formas de expresar esta estética de la diversidad» (Harvey [1990] 1998, 94).
  27. «Al aumentar la división del trabajo, el arte, como todas las demás disciplinas, empezó a diferenciarse de un modo cada vez más acusado.» (Berger [1980] 1987, 180).
  28. «Para el fenómeno estético del Arte Colaborativo por Internet, la seguridad sobre el valor artístico de los resultados no estaría distribuida entre cada uno de sus realizadores, tampoco radicaría en cada uno de los eventuales productores.» (Schultz 2006, 115).
  29. «L'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione (...) Gli edifici accompagnano l'umanità fin dalla sua preistoria.» (Benjamin [1966] 1970, 45).

30. Desaparece el binomio modelo-copia, el proceso artístico se descentraliza, cobra protagonismo la virtualidad o simulacro y la metamorfosis formal, pero calidad y casualidad no son sinónimos.  
«Un historiador del arte (de cualquier arte) que no viva en contacto directo con la vida artística del momento, al cabo de muy pocos años (¿de muy pocos meses?) se encontrará ante situaciones totalmente imprevisibles, que escapan a su control y pondrán en duda todas las concatenaciones lógicas que pudiera haber previsto.» (Dorfles 1989, 172).
31. En relación al net-art, se objetivo es el siguiente: «Compartir la creación es colaborar en un proceso creativo, donde las obras propuestas por un creador-productor, son intervenidas, elaboradas, manipuladas por otros creadores-productores comprometidos.» (Schultz 2006, 112). «Porque el ingreso del sujeto creador a un proceso creativo de tal naturaleza (arte colaborativo en Internet) obliga a diluir las exigencias del ego.» (op. cit., 111). De esta práctica artística surgen conceptos nuevos como «metaimagen», «hiperimagen», «hipertexto abierto», «semiosis virtual», «inteligencia colectiva», «interactor» o «creática». La novedad más destacada de esta colaboración es que se libera de las coordenadas de espacio y tiempo, pero el automatismo o la velocidad no implican creatividad, los programas informáticos son neutros desde el punto de vista estético.
32. En cine, por ejemplo, guionista y director habitualmente no coinciden, o, en la creación interactiva de un *happening*, la obra —inestable— la generan el productor de la idea y los interactivos.
33. «Si bien Apollinaire se limitó en 1917 a reunir las diferentes artes con el objetivo de justificar estéticamente el mundo moderno en los maravillosos logros de su civilización industrial, después de la guerra este programa planteó, con la segunda oleada de vanguardias, el ensayo, aparentemente revolucionario de superar mediante la «acción directa» la separación de lo estético y lo real.» (Robert Jauss [1989] 1995, 210).
34. «El artista moderno, muy próximo a la histeria en su fisiología, se perfila también como carácter sobre ese estado morbosos» (Nietzsche 2004, 148).
35. «La obra en conjunto es la imagen del sentimiento, lo que puede ser llamado el símbolo artístico.» (Langer [1957] 1966, 134).
36. Contessi reflexiona en este sentido sobre Piranesi: «Il fatto è che, essendo quasi esclusivamente disegnatore, l'opera architettonica di Piranesi consente ampie escursioni fra generi, tecniche e stili e, alla fine, linguaggi.» (Contessi 2000, 19), pero también sobre Boullée: «L'architetto che saprà far vibrare l'architettura attraverso l'uso della luce (e delle ombre, per conseguenza) avrà conferito valori e significati pittorici all'architettura e avrà perciò agito da pittore.» (op. cit., 69), y de forma mucho más contundente en el caso de Ledoux: «Né del resto possiamo attribuiré una soverchia importanza all'esordio di Ledoux come disegnatore di battaglie oppure alla nota raccomandazione «*Vous qui voulez devenir Architecte, commencez par être peintre*».» (op. cit., 65).
37. «La abundancia de vida se revela por la abundancia de gestos» (Nietzsche 2004, 219).
38. «(...) il purismo del Le Corbusier pittore, di Ozenfant e di Léger, preparati dal cubismo sintetico di Juan Gris (...)» (Contessi 2000, 245).
39. El confort o utilidad práctica —algo muy distinto de la superioridad de carácter— es el objetivo prioritario del conocimiento experimental característico del pragmatismo científico. En palabras de Arnheim: «... a menos que el arte sea arte aplicado, no es en absoluto verdadero arte.» (Arnheim [1989] 1993, 88).
40. «Si hay en la metáfora de la vanguardia la promesa de una superación de sí, cuando se logra entusiasmar a las masas por la meta asignada, ocurre también que la vanguardia, que de modo elitista quiere escenificar el mito de la renovación total, se encuentre de repente en retaguardia, sobrepasada por la historia que negó.» (Robert Jauss [1989] 1995, 92).
41. Savia-sabia, «buen sentido» de Bergson o «razón vital» de Ortega, se trata, en los tres casos, de una razón ampliada por la intuición.
42. «La storia di ogni forma d'arte conosce periodi critici in cui questa determinata forma mira a certi risultati, i quali potranno per forza essere ottenuti soltanto a un livello tecnico diverso, cioè attraverso una nuova forma d'arte.» (Benjamin [1966] 1970, 42).
43. «El asunto es volver a mirar como si fuera la primera vez, pero sin desdeñar lo aprendido a lo largo del camino de la experiencia y de la vida.» (Berger [1980] 1987, 7).
44. La exactitud y el rigor de la ciencia son periódicamente revisados por precarios, discutibles, corregibles o ampliables. Cualquier solución científica es siempre provisional y por eso su importancia no es comparable con la del problema que la genera. La verdadera importancia de los problemas es la potencialidad de generación indefinida de soluciones mejoradas, es decir, la potencialidad del crecimiento del conocimiento y la posibilidad de superación de la humanidad.
45. «La modernidad estética vuelta sobre sí misma tiene como consecuencia que las distancias temporales se reducen a generaciones, décadas, años, en un rápido cambio de lo nuevo en viejo, y las vanguardias directoras aparecen primero sucesivamente, y luego incluso simultáneamente.» (Robert Jauss [1989] 1995, 12).



46. «En otras palabras, *no hay que confundir inarmonía con desorden*, porque muchas veces una «opción ordenada» es precisamente la que determina una condición de inarmonía y disimetría.» (Dorfles 1989, 95).
47. «(...) queda dictada la sentencia final de la pintura y, en general, de las artes plásticas, pues si éstas pretenden ofrecer un simulacro de la realidad, *el naturalismo es, sencillamente, imposible*.» (Florenski 2005, 88).
48. Con independencia de la autoría de los dibujos que presenta en las revistas.
49. «La arquitectura en la antigüedad, en la Edad Media y en el Renacimiento se hallaba incluida entre las artes mecánicas, pero la teoría de la arquitectura estudiaba en realidad únicamente las estructuras monumentales, no las utilitarias, y los tratados escritos sobre este campo trataban exclusivamente de las grandes estructuras y sus perfectas proporciones.» Tatarkiewicz [1975] 1988, 194.
50. «La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte.» (Benjamín [1966] 1970, 38).
51. «Es posible que la ficción, la fragmentación, el *collage* y el eclecticismo, todos inmersos en un sentido de lo efímero y el caos, sean los temas que dominan las prácticas actuales en la arquitectura y el diseño urbano.» (Harvey [1990] 1998, 118).
52. «Hay una nueva actitud de desentrevista frente a cualquier tradición, a la que se desmonta, pero también se renueva mediante la cita, la parodia, el «travestimiento», etc.» (Robert Jauss [1989] 1995, 245).
53. Tecnologías de la información y la comunicación.
54. «Como se sabe, fracasó esta «acción directa» de las vanguardias en la modernidad del siglo XX, y, finalmente, parece que las «postvanguardias» actuales han recobrado la visión perdida, según la cual el sólo puede

cumplir su determinación social por la «heautonomía», y su función social por la diferencia estética.» (Robert Jauss [1989] 1995, 135).

## REFERENCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. [1989] 1993. *Consideraciones sobre la educación artística*. Paidós. Barcelona.
- BENJAMIN, Walter. [1966] 1970. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Einaudi. Torino.
- BERGER, John. [1980] 1987. *Mirar*. Gustavo Gili. Barcelona.
- CONTESSI, Gianni. 2000. *Scritture diseguate*. Dédalo. Bari.
- DORFLES, Gillo. 1989. *Elogio de la inarmonía*. Lumen. Barcelona.
- ECO, Humberto. [2001] 2002. *La definición de arte*. Destino. Barcelona.
- FLORENSKI, Pável. 2005. *La perspectiva invertida*. Siruela. Madrid.
- HARVEY, David. [1990] 1998. *La condición de la posmodernidad*. Amorrortu. Buenos Aires.
- LANGER, Susanne K. [1957] 1966. *Los problemas del arte*. Infinito. Buenos Aires.
- NIETZSCHE, Friedrich. 2004. *Estética y teoría de las artes*. Alianza. Madrid.
- ROBERT JAUSS, Hans. [1989] 1995. *Las transformaciones de lo moderno*. Visor. Madrid.
- SÁNCHEZ, Ana et. al. 1995. *Entorno: Sobre el espacio y el arte*. Complutense. Madrid.
- SCHULTZ, Margarita. 2006. *Filosofía y producciones digitales*. Alfagrama. Buenos Aires.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. [1975] 1988. *Historia de seis ideas*. Tecnos. Madrid.