

## NOTAS ACERCA DEL "DIBUJO DE CONCEPCIÓN"

*Ponente: José Seguí.*

*Catedrático de la E.T.S.A. de Madrid.*

*Este escrito es una selección de comentarios realizada a partir de un trabajo más amplio que se presentó en el doctorado del 84/85 en un curso titulado "Arquitectura y dibujo" (E.T.S.A.M.). Se presenta como pretexto para una discusión de fondo de los "departamentos de expresión gráfica arquitectónica" frente al papel del dibujo en el quehacer proyectual.*

1. Bernice Rose en un artículo titulado "Une perspective du dessin aujourd'hui" (1) sostiene que en la primera mitad de este siglo el dibujo cambia de papel en relación al arte en general. Para Rose, a partir de Cézanne, el dibujo deja de verse como medio preparatorio de la obra y pasa a constituirse en la forma de su ejecución. Luego, ya en la segunda mitad del siglo presente, es fácil advertir cómo el dibujo se afirma en disciplina independiente (frente a la pintura, la escultura, el diseño y la arquitectura) y se convierte en una de las grandes preocupaciones culturales "jugando un papel clave en las re-investigaciones que están en la base de las innovaciones" (1) tardo, y postmodernas.

El hecho de esta mudanza lo sitúa Rose, como ya se ha dicho, en la figura de Cézanne para el que "la concepción no pueden preceder a la ejecución, porque las configuraciones no puede ser nunca traducciones de ideas claras, ya que sólo en la obra terminada aparece la idea con nitidez" (2). Nuestro autor entiende que, a partir de esta advertencia, toda la plástica moderna se adhiere a la misma actitud, según la cual dibujo y ejecución no son hechos diferenciables sino un único modo de proceder, ya que al ejecutar se dibuja y la armonía y la precisión, en cualquier modo, se alcanzan al mismo tiempo.

En el caso de la arquitectura/planificación y el diseño industrial, Argan sostiene puntos de vista paralelos a los de Rose, que escribe sus reflexiones mirando, sobre todo, en dirección a la pintura y escultura. Para Argan la arquitectura moderna supone una decidida y progresiva fenomenización del espacio y una relativización de la historia, que se asientan en la determinación de la forma a través de la dinámica experiencial puesta en obra en el proyecto. (3).

Argan, en otro trabajo, entiende que el dibujo, en cuanto que técnica de configuración, es siempre un proyecto, y que el proyecto, en cuanto que determinación estructural de un objeto y de las acciones conducentes a su ejecución (que se organiza interpretando configuralmente las condiciones sociales técnicas e ideológicas que soportan su posibilidad), no puede concebirse sin que el dibujo quede incluido en su misma constitución conceptual. (4).

2. En la versión de Rose, llegar al entendimiento del dibujo como componente estructural y medial de toda acción configuradora —que supone, entre otras cosas, la profundización de la comprensión humanista que asignaba al dibujo el papel primario de técnica universal de ideación, anterior a cualquier realización artística— sólo ha sido posible gracias a la ruptura iniciada por Cézanne y llevada al límite por la aparición del cubismo y la invención de la abstracción, que hacen patente en el dibujo sus dos componentes constitutivas básicas: el conceptual y la autográfica.

El nuevo entendimiento del dibujo culmina cuando se identifican la "traza, en su verdadera esencia, como una abstracción conceptual" (1) y, al tiempo, se acepta que es engendrada por un gesto físico —función de la vitalidad de la mano en movimiento— consecuente con la energía puesta en obra en el trazado.

El cubismo es de los primeros estilos del siglo que utiliza el dibujo bajo este nuevo entendimiento. Picasso es uno de los grandes maestros del dibujo conceptualizador. Dice Rose al respecto: "Con el cubismo el dibujo deja definitivamente de poder entenderse como técnica separada y anterior a la pintura para integrarse en su misma ejecución. La obra en el cubismo es un punto culminante del proceso productivo; no se trata de la traducción de una disciplina —(el dibujo) en otra (la pintura)— sino de un único acontecer. Muchas elaboraciones preparatorias son obras completas, actos concluidos en el proceso general."

El otro momento radical de esta nueva orientación acontece en la abstracción, cuando, con Kandinsky, "la línea se separa de su función específicamente descriptiva y se transforma en vehículo de la investigación configural y de la aspiración, y el color, de su lado, no se refiere ya a los objetos más que simbólicamente". Con Kandinsky la línea se convierte en símbolo de la libertad y, así, utilizando el color desvinculado de su comprensión natural, la línea se afianza para expresar el sonido interior puro de los objetos" (5).

En Kandinsky el dibujo es vivido como trazado de líneas-fuerza en un campo referencial, lo que lleva a entender las obras como alusiones directas al movimiento de las líneas y figuras hacia lo espiritual. Este mismo enfoque guía a los constructivistas y suprematistas, sólo que en estos movimientos, son las formas simples y sus modos de relación (posiciones relativas en el campo referencial), los que son tratados como figuras-fuerza y las obras son entendidas como sistemas en movimiento hacia la economía funcional (6).

Klee, estrechamente vinculado a estas corrientes, da la clave para la comprensión de estos modos de hacer: "El ojo que sigue la línea en el espacio, que sigue el camino trazado por ella en la obra, encuentra intensas aventuras ópticas suscitadas por el artista, que se aprovecha en su trabajo del poder cinético de la visión. El espectador frente a estas obras, debe de crear con el artista, recreando su proceso ejecutivo". (7).

B. Rose, repasa en su trabajo todos los estadios sucesivos de la pintura moderna hasta llegar al pop, descubriendo en cada uno el papel central del dibujo en la generación de las obras.

Cabe preguntarse, en base al trabajo de Rose y los análisis espaciales y procesuales de otros autores, si todo el arte moderno no podría explicarse como una febril búsqueda de los diversos modos de multiplicar la producción de imágenes (y las significaciones asociadas a ellas) a partir de la capacidad conceptiva descubierta en el dibujo y en la serie de diversas técnicas configurales subsidiaria de la grafiación. Y cabe responderse, que quizás la pregunta contenga en su formulación la clave para comprender y explicar, junto con las diversas actitudes y posturas sociales (consumistas) de los artistas modernos, la mayor parte de sus realizaciones. Basta recordar movimientos como el "computer art", el "povera", la nueva figuración, o la transvanguardia expresionista, en los que la aleatoriedad geométrica o simbólica y el propio énfasis en la ejecución, justifican o subrayan el manejo conceptual de la organización gráfica como fundamento de la obra.

3. La evidencia de la dimensión conceptual del dibujo alcanza también plenamente a la arquitectura moderna, aunque en un clima más complejo y sinuoso que el expuesto en el ámbito de la producción pictórica, en razón, quizás, a que el discurso disciplinar arquitectónico se distancia más convulsivamente que el pictórico de las tradiciones históricas y se inserta en una corriente "manifestativa" y crítica, más apta para transmitir intenciones ideológicas que para describir procedimientos operativos.

Propiamente la noción "dibujo de concepción" aplicado a la arquitectura, no se generaliza hasta que, en el año 1984, es difundida por P. Boudon en un artículo publicado en el catálogo de la exposición "Images et Imaginaires d'architecture" (8).

Boudon distingue en el trabajo del arquitecto dos momentos sucesivos. El primero consiste en concebir, tantear, ajustar, rectificar... El segundo, una vez precisada la propuesta, consiste en ofrecer, presentar, hacer inteligible el proyecto a los colaboradores, operarios, etc. Ambos momentos son comunicativos porque "toda configuración opera sobre los signos de una ausencia con la ayuda de un objeto sustitutivo", pero el primero es conjetural, formativo, ya que el objeto arquitectónico sólo existe virtualmente, en el modo en que se trata de configurar y en la medida en que el autor entiende la configuración como posible objeto, mientras el segundo momento es convencionalmente comunicativo, ya que cuando se dibuja para presentar, el objeto todavía ideal, ya ha sido configurado (básicamente determinado como objeto).

Para Boudon la tradición de las grandes perspectivas del XIX (incluido Wright) debe de entenderse en relación a este segundo momento representativo. "No hay duda que esta función de comunicación tiene importancia pero, sea la que sea, no es, en un plano teórico, más que una función secundaria en relación a un trabajo arquitectónico cuya finalidad no puede entenderse solo como presentación restitutiva de espacios". El momento principal del trabajo arquitectónico gravita en la concepción y "nadie tacharía un dibujo preparatorio o de tanteo de Kanh o de Dalto de falta de honradez, bajo el pretexto de que no es evocador (o evidente) para el que lo mira, ya que estos dibujos tienen más el valor de señal en el trabajo conceptual del arquitecto que de icono del objeto arquitectónico para el espectador".

Para Boudon puede hablarse de "dibujo de concepción" cuando se diferencia, en la proyectación mediada gráficamente, entre el dibujo como "efecto de realidad" y el dibujo como "generador de realidad".

El artículo de Boudon no propone respuestas, sólo plantea cuestiones básicas en la dinámica proyectual. Dice: "El dibujo de arquitectura, en tanto que mediación proyectual, no remite solamente a un referente, como una semiología superficial entendería, sino que remite, por una parte, a lo que se ha dado en llamar una representación y, por otra, a un referente. Así, la escala del dibujo remite a la realidad física, en cuanto establece una relación entre el dibujo y el medio y entre éste y la realización, pero también remite a algo similar a una representación mental". En arquitectura, el objeto realizado es, en el límite, representación del dibujo, mientras el dibujo, en vez de representar, netamente configura, presenta".

4. La acotación del dibujo de concepción en el centro de la proyección arquitectónica, plantea una multitud de cuestiones de primera importancia, relativas a la producción arquitectónica, desde diversas perspectivas históricas. En primer lugar cabe preguntarse por el hipotético paralelismo planteado por Rose entre el entendimiento y uso del dibujo en la pintura contemporánea y en el diseño del mismo período. En segundo lugar, da pie para revisar retrospectivamente la entidad, los modos y las operaciones de este momento conceptual en la historia de la proyectación. Y por fin, si fuera posible rastrear su naturaleza y operaciones básicas, podría ser un firme soporte para comprender y calibrar las elaboraciones tardo y postmodernas desde un punto de vista descontaminado de evocaciones lingüísticas reduccionistas y, por tanto, complementario de las versiones históricas críticas, ontológicas y consumistas que se describen y clasifican.

Como colofón, el acercamiento a la naturaleza del dibujo de concepción podrá permitir plantear, cabal y explícitamente, una pedagogía del proyecto basada en el dibujo, hoy universalmente aplicada en razón a la capacidad que el dibujo tiene reconocida para reproducir, contraponer y transformar formas ya realizadas, pero también universalmente infundamentada, quizás en consecuencia al dificultoso entendimiento del dibujo como lenguaje y de comprensión de imágenes.

5. Para Argan, tanto la pintura, como el diseño industrial y la arquitectura, en su dramática adaptación a la Sociedad tecnológica, han tenido que transformar sus productos, dinamizando sus técnicas de base en orden a lograr una vasta oferta, indispensable para mantener la competencia en el consumo. (4).

Argan ve en los procesos de producción de imágenes los fundamentos de esta adaptación y destaca el dibujo como la supertécnica que los hace posibles, sobre todo cuando el dibujo se utiliza sin propósitos preconcebidos, como búsqueda que formaliza conceptualmente su propio acontecer. La reflexión de Argan es compleja pero no deja de tener interés que sus argumentaciones, oscuramente pesimistas, apoyadas alrededor del concepto de "proyecto" como anticipación explicativa y propositiva frente al diseño, traten de desvelar la dinámica configurativa interna de las vanguardias y, en consecuencia, el papel y la naturaleza de la variada concepción de imágenes a la vez que se asiste desde la revolución industrial, soportada en la única técnica capaz de lograr esa diversidad: el dibujo.

Argan plantea un paralelismo estricto entre las plásticas cubistas, abstracta, constructista, etc., que llama corriente gestáltica y las arquitecturas racionalistas y, por otro lado, entre las plásticas redy-made, pop, etc., y las arquitecturas que denomina de búsqueda estilística y formal.

Refiriéndose a la primera forma de proceder escribe: "La corriente gestáltica disuelve la poética, identificándose en su totalidad con el procedimiento que simplemente la verifica; parte del proyecto pero, a propósito, no lo realiza, se limita a codificarlo como proyecto. La distinción es importante. En el modo clásico de proyectar, el artista concibe la obra como idealmente hecha y, sucesivamente, dispone el plan de las diversas fases ejecutivas —el proyecto—, que tiene una función puramente instrumental, porque la obra está ya visualmente (imaginativamente) dada. Se comporta como un viajero que, sabiendo que debe de ir a un lugar determinado, traza sobre el mapa el mejor itinerario. Pero aquel que se encontrase en un bosque o en un desierto, extraviado, no tiene meta, tiene sólo un fin; salir. Intentará orientarse según un cierto modo, teniendo en cuenta todos los indicios. Su problema no será llegar a un punto dado, sino controlar la coherencia de su propio movimiento para no regresar al punto de partida, o comenzar a girar círculos. En el primer caso, lo que importa es el punto de llegada, en el segundo, el recorrido, y de recorrido verdaderamente se trata en la gestáltica y el racionalismo, porque en ambos casos la obra y el proyecto se construyen paso a paso y lo que cuenta es sólo la coherencia y el método que guía el movimiento".

De la arquitectura racionalista dice específicamente: "En el producir, produce por sí y para sí misma: la estructura resistente o la planificación (la organización formal) es también la estructura de la función. Se inserta en el contexto urbano, o en el paisaje, como un gran utensilio de manera que todos puedan servirse de él. Sólo más tarde se produce la constatación de que estas grandes estructuras transforman el espacio practicable y que, proyectándolas, se ha proyectado una función y no una representación.

Sostiene Argan que los conceptos de base del gestaltismo plástico y funcionalismo arquitectónico, "la hipótesis formal" y la "hipótesis funcional", son sustancialmente idénticos ya que actúan como presupuestos de los que se arranca, prescindiendo de la certeza o incerteza de su valor de verdad; utilizándolos como condiciones de problematización para comenzar a experimentar y para guiar los procesos. Lo importante de tales hipótesis no es que se verifiquen sino que conserven, a lo largo del proceso de concepción, su vigor de solicitaciones configurales y su problematización, y sean capaces de justificar la coherencia del resultado.

De las plásticas redy-made, pop y derivadas dice Argan: una imagen aparece, se agiganta, produce otras como ecos lejanos, suscita todavía otras del todo diversas, debido a quién sabe qué zambullidas o saltos de la memoria: se forman mitos de antiguas emociones olvidadas y rápidamente se deshacen, sobrepasados o rechazados; asociaciones mentales se despliegan como un filme, con los cortes de la censura incluidos; signos se hacen cosas, pero también hay cosas que siguen siendo cosas flotando como corchos en la superficie de la noticia"... "El pop es el lado opuesto de la corriente gestáltica; pero la gestáltica no puede descartar el pop, ni el pop a la gestáltica. De un lado el proyecto que no hace cosas, que él mismo se codifica. Del otro, cosas hechas sin proyecto, cosas que, hechas, asumen la forma del proyecto; orden sin realidad, realidad sin conciencia de orden".

De la arquitectura paralela a esta forma de proceder dice: "La búsqueda estilística o formal, que ha recuperado el aliento después de la crisis rigorista del racionalismo, devalúa la actividad configurada y replantea la validez del edificio en sí, de la cosa ya realizada. No busca tanto determinar una situación espacio temporal laboriosamente hallada, sino que busca la forma plástica unitaria y cerrada como realidad y símbolo". "Entre racionalismo y búsqueda estilística hay una relación de antagonismo y complementariedad, como entre corriente gestáltica y plásticas redy-made y pop".

Aunque los sucesivos impulsos, estilos y modas de proyectar, estrictamente vinculados al desarrollo y destino de las sociedades industriales y postindustriales, parecen variar los fundamentos justificativos y la naturaleza de las imágenes que sucesivamente ingresan en los circuitos de consumo, para Argan, toda la producción artística del siglo se halla vinculada al juego forzoso de la multiplicación de las imágenes, basado en la reducción de las técnicas artísticas a la metódica del proyectar, llevándose al límite la situación inaugurada en el Renacimiento, cuando se instituyó, por encima de todas las técnicas artísticas particulares, el dibujo como técnica universal "en el origen de todas las múltiples especies de praxis".

6. En la polémica postmoderna, en sus numerosos intentos por clasificar sus tendencias, aparece en agosto del 83 el artículo de Jenks titulado "The perennial Architectural debate" en el que se agrupan a los representantes de las principales líneas de consumo, naturalmente desde la óptica anglosajona, en arquitectos vinculados a la



nueva abstracción" y arquitectos adscritos a su "nueva representación" (9).

Esta distinción, hecha desde el plano de las intenciones productivas, con todos los matices diferenciales que sean oportunos, recuerda a la división de Argan entre "determinación" y "representación especial" y se ajusta con cierta claridad a la posterior clasificación de la arquitectura contemporánea, también de Argan, según actitudes gestálticas o procesativas y actitudes formales figurativas que, aunque distintas, no pueden ser sino complementarias dentro del entendimiento fenoménico del espacio social.

El artículo de Jenks parte de la confrontación entre elitismo y populismo, entre periferia y centralidad, básica en la modificación de la arquitectura desde el XVIII.

Da por supuesto que la arquitectura se funda en operaciones conceptivas configurales (en el proyecto) vinculadas, por un lado, a conceptos vitruvianos abstractos (armonía, proporción) y, por otro, al empleo de tipos y elementos específicos prefigurados históricamente. Con el ejemplo de algunas obras de Jefferson viene a querer decir que el populismo de las soluciones no está tanto en los elementos empleados sino en el manejo de los conceptos (el libre juego no elitista de composición y escala).

A partir de este inicio presenta la aspiración modernista de reenfocar la arquitectura como un asunto popular a partir de la búsqueda de tipos fundamentales y universales puristas que habrían de modificar el gusto de la cultura de masas.

Vincula a esta, hoy histórica visión, lo que llama "nueva abstracción", e introduce a P. Eisenman como el personaje que recoge fundamentos operativos modernistas y muchos de sus tipos y elementos "no como decorado vital, sino como una forma superior de abstracción", al tiempo que rechaza el funcionalismo y la aspiración igualitaria en un paradójico intento por adscribirse a una ideológica nihilista que busca la popularidad de un mercado concreto (Tafuri se refiere a los abstractos actuales como personajes que han perdido el centro —el programa utópico del modernismo— y están atraídos y atrapados por la burguesía y el capitalismo, a los que conviene un estilo de grado cero, seco de evocaciones). (10).

"Mi modo de hacer, dice Eisenman en 1980, contrasta con el proceso de diseño tradicional que arranca de una imagen preconcebida... Mi proceso acaba siendo un objeto... El proceso produce un objeto... cuando no hay más pasos transformativos posibles. En este modo se produce un distanciamiento entre el objeto final y el arquitecto, porque el objeto no comienza siendo una sólida imagen, sino un simple impulso que cobra su identidad en su propio desarrollo."

El modo de proceder de Eisenman es una autorreflexivo sistema de operaciones apoyado en la conceptualización de figuras e indicaciones gráficas tomadas de la modernidad, que tiene como único problema su capacidad de audiencia (de popularización). Eisenman trata de resolver esta dificultad manipulando la escala, ofreciendo sus edificios con aire de maquetas.

Frente a la nueva abstracción, presenta Jenks la nueva representación como movimiento contaminado por el consumismo. Frampton es el crítico y Venturi y Moore los profetas. "Desde un punto de vista ideológico la actual vanguardia realista sirve para enmascarar el rostro del tardo-capitalismo. El postmoderno juega, para Frampton, un papel, respecto a la cultura del estado providencia consumista, parecido al jugado por el Kitsch en el tercer Reich..."

El realismo, como el pop, intentan utilizar el lenguaje de uso común, en la cultura en todos sus niveles, incluyendo lo vulgar, buscando mensajes anti-kitsch. Los apóstoles de este movimiento son McLuhan; el propio Jenks y Venturi (el Venturi de "Aprendiendo de Las Vegas").

Venturi es, en esta vía, el arquitecto paradigma en razón a sus reflexiones sobre el simbolismo arquitectónico a partir de la memorabilidad de las contradicciones arbitrarias, planteadas en un escrito anterior "Complejidad y contradicción en Arquitectura". En "Aprendiendo..." plantea el papel pasivo del arquitecto respecto a los sistemas simbólicos medio ambientales de consumo y propone la arquitectura como sistema de gestión del simbolismo arraigado en los ambientes.

El punto de vista de Jenks, que incide sobre su propia intención populista crítica, acaba señalando, de pasada, que a pesar de las diferencias entre la nueva abstracción y la nueva representación hay más proximidad de la que parece.

Y es que, en el artículo se bordea, sin que llegue a emerger, el invariante conceptual gráfico que está en la base de los modos de proceder de ambas tendencias.

Si Eisenman, como Hejduk, se plantea, en el inicio de su trabajo, una reflexión interpretativa configural de los principios formales y generativos del movimiento moderno, apoyándose en la transcripción y autoestimulación que proporciona el dibujo (geométrico, organizativo, etc...), Venturi y sus próximos hacen lo propio porque, entre otras cosas, es imposible explorar la complejidad y la contradicción, que es la base de su intención activa de fondo, sin la ayuda de un instrumento que permita el encuentro configural contextual de dichos conceptos.

De alguna manera, hasta ahora poco estudiada, el empleo del grafismo y sus operaciones, desde el ángulo de su dimensión conceptual, al tiempo que estimula la diversidad, unifica el significado profundo de las operaciones de proyecto. Desde la perspectiva de la cultura americana, la arquitectura no puede aspirar más que a ser fácilmente consumible y, el proyecto, a ser un procedimiento generativo que debe de permitir la consideración universal de cualquier obra, estimular la aparición de nuevas imágenes, posibilitar la coherencia del estilo (la marca), y fundamentalmente la más fácil pedagogía.

NOTAS

1. Le dessin — Histoire d'un art. — Skira 1979.
2. MERLEU-PONTY. — La doute de Cezanne/Temps Modernes/Paris 1946.
3. ARGÁN. — El espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días. Nueva Visión, 1966.
4. ARGÁN. — Proyecto y destino/U.C.V. 1969.
5. KANDINSKY. — Punto y línea frente al plano. Nueva Visión, 1959.
6. MALEVICH. — Suprematism 34 Drawings 1920. G. Wittenborn, 1971.
7. KLEE. — Pedagogical Sketchbook 1925— Faber & Faber, 1972.
8. BOUDON. — L'Echelle du Schème. Images et imaginaires d'Architecture. Pompidou, 1984.
9. JENKS. — Abstract Representation. Ad, 1983.
10. TAFURI. — L'Architecture dans le Boudoir. Oppositions, 1974.