

DIBUJO, IMAGEN, TIEMPO, ARQUITECTURA

ARRIBAS PÉREZ, Irma
BIGAS VIDAL, Montserrat
BRAVO FARRÉ, Luís
CONTEPOMI, Gustavo

Departament Expressió Gràfica Arquitectònica I. Universitat Politècnica de Catalunya

If we come to analyze the evolution of three dimensional architectural images (perspectives) which appear in diverse graphical documents such as drawings, engravings or paintings, in the context of western culture all the way from the Renaissance to the beginning of the XX century, we will find a common feature: the description -in them- always relies on the adoption of a subjective point of view which is the main reference of the composition, every other element hierarchically submitted to it: this is the image of ONE instant, as seen by ONE observer and limited by ONE specific geometrical frame. In eastern cultures, otherwise, we can find a sort of compositions which are more closed to our concept of axonometric. In these, the sensation we feel is no more that of looking through a window but through a wide opening –a big doorway- that allows us to watch at a whole of a balanced description; the hierarchic quality of the composition loses weight and so does that feeling of the observer being set aside of the representation.

At the beginning of the XX century a revolution takes place in the dominion of scientific, humanistic and artistic knowledge as it occurs as well in the realm of the political and social matters and it is also reflected in the graphic expression of architectural visions. An evolution is produced towards a kind of images which show up some new features: presence of time and movement and an overcoming of the old limitations mainly those due to the setting of a frame and a fixed and unique point of view in the representations.

If we analyze or simply observe the manner in which the architectural thought is communicated in the drawings of Mario Ridolfi, Le Corbusier, Albert Viaplana, Enric Miralles, Charles Eames, Peter Smithson, Wolf Prix, Bernard Tschumi, Frank Gehry, CJ Lim or Steven Holl and we compare them to other graphic expressions of the XX century as the cubist painting, cinema, graphic novel, video or photography, we will notice how much the new scientific and cultural paradigm is reflected as well in those architectural drawings. Those authors' graphic thought will as well contribute to set grounds for a necessary evolution in the way generative processes are expressed in contemporary architecture,

We can notice how such different arts –architecture, painting, cinema, sculpture- are mutually nourishing when they compare and experiment translating each other their creative strategies and their proceedings, so actualizing the polemical debate which Lessing's Laocoonte started trying to clarify the limits of fertile interactions between disciplines. In this sense, may –perhaps- be the way time appears reflected in these manifestations of the architect's thought and imagination, one of the most specific characteristic of its correspondence to our present time.

Si analizamos la evolución de las imágenes arquitectónicas tridimensionales (perspectivas) que aparecen en documentos gráficos diversos –dibujos, grabados, pinturas- en el contexto de la cultura occidental a partir del renacimiento hasta principios del siglo XX, veremos como tienen en común el he-

cho de que la descripción se basa en la adopción de un punto de vista principal con respecto al cual se ordena jerárquicamente el conjunto de lo representado: es la imagen de UN instante, visto por UN observador y limitado por UN marco geométrico preestablecido. En las culturas orientales predominan, en cambio, un tipo de composiciones más parecidas a las axonometrías, de manera que la sensación no es tanto la de la visión a través de una ventana sino más bien de una gran apertura –una gran puerta– que nos muestra equilibradamente el conjunto; disminuye ahí la condición jerárquica de la disposición y también la sensación de separación de lo representado con respecto del observador.

A principios del Siglo XX, la revolución que se produce en los dominios del conocimiento científico, humanístico y artístico –así como en el campo político y social– se refleja también en la expresión de las visiones de la arquitectura. Se produce una evolución progresiva hacia un tipo de imágenes en las que la presencia del tiempo y del movimiento, junto a la superación de las limitaciones tradicionales de la visión a través de un encuadre o ventana desde una sola posición, son los nuevos rasgos diferenciales. Pallasmaa lo llamará “La liberación del ojo de la epistemología perspectivica cartesiana” (Pallasmaa 2006) y resumirá en unas pocas líneas la evolución perceptiva que ha llevado a nuestra cultura hasta la concepción actual:

Los cuadros de J.M. William Turner prosiguen con la eliminación del encuadre de la imagen y la posición estratégica que arrancó en la época barroca; los impresionistas abandonan la línea fronteriza, el encuadre equilibrado y la profundidad de la perspectiva; Paul Cezanne aspira a hacer visible como nos toca el mundo; los cubistas abandonan el punto focal único, activan la visión periférica y refuerzan la experiencia háptica, mientras que los pintores coloristas rechazan la profundidad ilusoria para reforzar la presencia de la propia pintura como un artefacto icónico y una realidad autónoma. Los land-artistas fusionan la realidad de la obra con la del mundo vivido y, finalmente, artistas como Richard Serra dirigen directamente el cuerpo, así como nuestras experiencias de la horizontalidad y la verticalidad, la materialidad, gravedad y peso (Pallasmaa 2006, p. 34).

En ese mismo ensayo (“Los ojos de la piel”) se refiere a antecedentes en la arquitectura del siglo XX que aún manteniendo todavía una innegable dependencia de la perspectiva, comienzan a potenciar sus cualidades táctiles frente a la cultura puro-visualista dominante: Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto y Lo-

uis Kahn serían los ejemplos más representativos. También la obra de Le Corbusier muestra desde sus inicios esa preocupación en sus planteamientos. La arquitectura se concibe para ser vivida desde el movimiento y el transcurso del tiempo. La misma forma que tiene el arquitecto de explicar gráficamente algunos proyectos a sus clientes enfatiza esa condición y prescinde de la adopción de un punto de vista dominante para recurrir a técnicas como la narración gráfica en secuencia a la manera de los story-board (fig. 1) o a un tipo de perspectiva que nos invita a pasear la mirada durante un cierto tiempo por diferentes puntos de interés (fig. 2).

El cine, arte característico del siglo XX, trabaja principalmente con el tiempo, lo limita y lo fija de manera que la mente del espectador puede, en cambio, ser transportada a un espacio ilimitado. En la literatura, el mundo se describe con ayuda del lenguaje mientras en el cine tenemos tiempo vital directamente enlatado. En la música, de la materialidad del mundo se ha extraído una esencia, se ha disuelto y sublimado. La arquitectura, en cambio, se hace con la materia y con sus intervalos: el tiempo lo pondrá el observador, el usuario. Es un proceso abierto que se completa con la acción de habitarla. En la narración gráfica secuencial –en todas sus variedades– se combina la literatura y la imagen con la posibilidad de optar por diferentes ritmos temporales. En algunos aspectos aventaja al cine y a la fotografía: los dibujos no tienen las limitaciones de campo visual de las lentes de las cámaras, y el tiempo, el orden y la intensidad de la atención serán distintas en cada percepción.

Si volvemos a la perspectiva del Centrososoy de Le Corbusier, vemos que podemos pasear la mirada por ese espacio de la misma manera que podríamos hacerlo por un collage fotográfico de David Hockney (Fig. 3). La similitud entre ambas composiciones es aún mayor si atendemos a los numerosos espacios en blanco que pueblan el dibujo y que alejan la posibilidad de percibirlo como un encuadre fotográfico o un perspectiva monofocal convencional. No es de extrañar que detrás de ambas composiciones encontremos el rastro de los planteamientos de la pintura cubista, con su cuestionamiento de la visión convencional del espacio y del tiempo. Ese fue el origen de la crisis definitiva de la visión renacentista, que se mantuvo hasta que los avances de las ciencias y la técnica dieron lugar al establecimiento progresivo de un nuevo paradigma.

La citada perspectiva de Le Corbusier, o la de la terraza de la Ville Savoie (Fig. 4) tampoco está

muy lejos, en ese sentido, de las pinturas hiperrealistas de Richard Estes (Fig. 5), donde además de la excepcional amplitud del campo de visión, vemos como el primer plano avanza hacia el espectador con voluntad de incluirlo en la escena, superando así las limitaciones del marco. Se renuncia a la pretendida objetividad de la visión lejana y se admite la inevitable interacción del observador con el objeto observado. Tanto en Le Corbusier, como en Estes, como en Enric Miralles (Figs. 6 y 7) –quien adopta con entusiasmo el mosaico de fotografías a la manera de Hockney para mostrar sus obras y proyectos– la considerable deformación en gran parte de la imagen no supone un problema; se aprecia, en cambio, la ventaja que representa el poder incluir en una misma imagen, desde pequeños objetos cotidianos y detalles cercanos hasta la proyección de la mirada al infinito sobre el horizonte. En el caso de las fotografías de Hockney, además, el collage puede llegar a incluir macro-detalles en aproximación hasta registrar casi sensorialmente las cualidades táctiles o texturales de los materiales.

Dando un salto en el tiempo, vemos como el dibujo de CJ Lim/Studio 8 para su proyecto “World of Cow” (Fig. 8), combina en una sola imagen elementos de movimiento, narración, fases del proceso, planimetría, diagramas, vistas tridimensionales e incluso música, resolviendo la complejidad del mensaje con un diseño gráfico directo y eficaz.

El registro del movimiento se traduce, a menudo, en perspectivas que comunican una impresión dinámica de velocidad. Curvaturas, utilización de varios puntos de fuga simultáneos, deformación al límite, etc. El propio Enric Miralles y Zaha Hadid en su primera etapa utilizan este tipo de representación. Todo ello significa un cambio de filosofía, una visión de la realidad que renuncia al establecimiento de jerarquías pre-establecidas que la estructuran. Existen diferentes niveles de percepción y todos los elementos tienen, en principio, similar importancia. Cada lectura –o vivencia– de esa realidad podrá dar lugar a una nueva experiencia.

El reflejo gráfico de este pensamiento no se limita a las perspectivas. La coherencia conceptual en la comunicación gráfica engloba todos los documentos relacionados con el proyecto. Así, los propios dibujos a escala (plantas, alzados, secciones y detalles) expresan igualmente esta forma de entender la arquitectura. Se dibuja con un solo valor de línea (Fig. 9), es decir, para expresar el rechazo de la jerarquía gráfica, se acepta de buen grado la confusión que produce el hecho de igualar en el trazo elementos

tan heterogéneos como paredes, juntas de pavimento, líneas de corte o la propia tipografía de la rotulación, que difícilmente se distinguirá de otros elementos arquitectónicos o constructivos: “Hay una técnica muy elemental que a mí me gusta mucho que es la de tratarlo todo igual: considerar de la misma manera la colocación de un árbol que la de un programa específico o la de una construcción...” (Miralles 1995, p. 9).

Si rastreamos el origen de esta forma de dibujar llegaremos a Albert Viaplana (fig. 10), –en cuyo estudio trabajo Miralles en su etapa de formación– y al arquitecto italiano Mario Ridolfi (Fig. 11), cuyos peculiares dibujos comentará Rafael Moneo en uno de sus primeros escritos sobre arquitectura y representación:

“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 constructor que no puede disociar ejecución y proyecto en distintas etapas. Los detalles no serán, pues, un capítulo independiente sino que están incluidos y son tan importantes como lo sea la planta; detalles que, por otra parte, no pueden ser entendidos como en tantas ocasiones lo fueron, como fruto de un cambio de escala, sino que están implícitos tanto en la arquitectura como en la representación que de ella se hace.” (Moneo 1976 p.60).

Si de Miralles pasamos a Frank Gehry nos encontramos otra vez con un autor para quien lo importante es evitar la imposición de toda idea preliminar que pueda anticipar la visión de la obra a construir. La radicalidad de este planteamiento llevará a Gehry a trabajar directamente con maquetas de experimentación a partir de bocetos elementales tensionales ligeramente indicativos, en la misma línea de los producidos por Coop Himmelblau (fig. 12). En palabras de Moneo:

“...Gehry ignora la representación tradicional. El edificio, la arquitectura, no se piensa en términos de plantas, secciones y axonometrías. Insistíamos, al hablar de Eisenman, en cuanto la representación iba ligada a la arquitectura y en cuanto en ella hay momentos en que representación y arquitectura se refieren a la misma cosa. Gehry, por el contrario, prescinde de toda relación entre arquitectura y representación. A él le gustaría pasar directamente a la arquitectura, a la realidad última, sin atender al escalón intermedio que toda realidad supone...Hacer

arquitectura es, en última instancia, saber y poder construir una maqueta.” (Moneo 2004, p. 260)

En cualquier caso, el trabajo experimental de tanteo con numerosas maquetas a distintas escalas y en varios materiales, explorando simultáneamente diferentes opciones de configuración, responde a la voluntad de servir de soporte a la imaginación y neutralizar, con el juego imprevisible de las manos, la deriva reproductiva de la memoria. En palabras de Pierre Boulez: “La imaginación, esa facultad maravillosa, si se la deja sin control, no hace más que apoyarse en la memoria.” (Boulez 1989, p. 147)

La expresión de las arquitecturas genuinamente contemporáneas en los procesos gráficos especulativos que conducen a su ideación, presentan una serie de características que resultan de su conexión con la forma actual de entender el mundo. En estas imágenes, más que en los propios edificios ejecutados, se condensan los rasgos definitorios de la visión de sus autores. Estudiar esos rastros, profundizar en su comprensión es, tal vez, una de las formulas más eficaces para aprender de su forma de hacer.

Referencias:

COOK, Peter, 2008, Drawing: the motive force of architecture, John Wiley&Sons, Chichester.

MONEO, Rafael, 2004, Inquietud teórica y estrategia proyectual, Actar, Barcelona.

BOULEZ, Pierre, 1989 Le pays fertile. Paul Klee , Gallimard, Paris.

MONEO, Rafael, CORTES, Juan Antonio, 1976, Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales, ETSAB, Barcelona.

HOCKNEY, David, 1984, Camera Works , Thames & Hudson, London.

MIRALLES, Enric, 1995, “Alejandro Zaera. Una conversación con Enric Miralles” El Croquis nº 72-II, p. 9.





