

COMUNICACIÓN

EL DIBUJO COMO HERRAMIENTA DE CRÍTICA**ALBARRACÍN, Santiago**santiagoalbarracin@gmail.com

Cátedra Mele, FADU, UBA

Resumen

Los arquitectos y diseñadores a diferencia del resto de las personas nos comunicamos a través de nuestros dibujos y representaciones. Esto ha sido así desde hace siglos, una tradición que viene de generación en generación, con códigos preestablecidos que han posibilitado que esto llegue a nuestros días.

El advenimiento de lo digital y las computadoras han provocado un cambio radical en la manera de mostrar y presentar los proyectos. Esta presentación no pretende discutir sobre lo analógico y lo virtual, ya que la arquitectura transcurre dentro de la esfera de lo virtual hasta que se materializa la obra, un plano hecho a mano tiene el mismo grado de virtualidad que un plano hecho en computadora. Por lo cual los trabajos mostrados van a ser dibujos realizados digitalmente.

Lo que si se pretende este texto es como utilizando las herramientas de representación, que posee la disciplina, ponerlas a la orden de la crítica y la teoría. O sea, el foco va a estar puesto en el desarrollo de una crítica operativa a través del dibujo, que es la manera en la que mejor nos expresamos.

La misión de la crítica va mucho más allá, es mucho más compleja, está impregnada de problemas metodológicos y contradicciones. Constituye una actividad con el más amplio sentido cultural. Su misión es la de interpretar y contextualizar, y puede entenderse como una hermenéutica que desvela orígenes, relaciones, significados y esencias.

Por crítica operativa se entiende un análisis de la arquitectura que tenga como objetivo no una advertencia abstracta, sino la "proyección" de una precisa orientación

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa. Se puede incluso decir que la crítica operativa proyecta la historia pasada proyectándola hacia el futuro.

Palabras clave: afectos, crítica operativa, historia, representación, teoría

“La crítica es una lectura profunda, descubre en la obra cierto inteligible y en ello, es verdad, descifra y participa de una interpretación”. (Barthes, 2005)

La herramienta de comunicación primordial de un arquitecto siempre han sido sus dibujos, a través de ellos se despliegan todo un universo de sensaciones, recuerdos, vivencias que cobran vida en cada línea que traza. Así es como tenemos arquitectos que sus dibujos son una marca distintiva de sí mismo, y que representan de manera gráfica sus pensamientos e intenciones, como lo han sido Clorindo Testa, Le Corbusier, o Zaha Hadid.

Lebbeus Woods en un artículo sobre los dibujos de Zaha Hadid da su apreciación sobre ella, en la cual él remarca que Zaha en sus conferencias, más allá del poder de su carisma, no era tan reveladora y profunda. Pero destaca que a través de sus dibujos revela su punto de vista, su profundidad intelectual, y una ambición particular para poner a la arquitectura en el centro de un mundo muy dinámico. (Woods, 2008)

El Renacimiento introdujo un cambio fundamental en la percepción del espacio, de esta manera estableció a través de la perspectiva y dibujos como se representaba de forma verdadera y certera el mundo tridimensional que los rodeaba. De esta manera el dibujo, por primera vez, se vuelve esencial para la práctica de la arquitectura, poniendo el foco más bien en lo visual, en detrimento de los otros sentidos como podrían ser lo táctil.

Así es como ciertos arquitectos se van a encargar de potenciar el uso de la perspectiva, como Brunelleschi, que se servía de ciertos dispositivos para la realización meticulosa de sus perspectivas. A la par, también, va a haber otros arquitectos que se van a encargar de documentar y escribir libros referidos a todos los avances que se iban a dar en el Renacimiento, como son León Battista Alberti, Piero Della Francesca, y Giorgio Vasari. El tratado *De re aedificatoria*, son diez libros en los cuales Alberti se basa en el libro de Vitruvio *De architectura*, haciendo un revisión y crítica del mismo, con la intención de que su libro sea uno de los primeros tratados de arquitectura del Renacimiento. En los cuales ha tratado temas como la belleza y la concreción de los edificios, sus partes que lo conforman, sus materiales y el estudio de las ruinas.

En dicho tratado Alberti va a remarcar que un edificio (*aedificium*) es, ciertamente, un cuerpo (*corpus*), que, como los otros cuerpos, consta de diseño (*lineamentis*) y materia, de los cuales uno es producido por la inteligencia (*ingenio*), la otra es fruto de la naturaleza (*natura*). Pero hace foco en un dato fundamental que considera que

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

debe añadirse las experimentadas manos del artífice, capaces de dar forma a la materia mediante el diseño (*lineamentis materiam*).

La palabra italiana *disegno*, que significa dibujo también surge en esta época. Esta palabra está asociada a la asunción por parte de Platón de que las ideas son superiores a la materia, y que por lo tanto el trabajo intelectual es superior al manual o artesanal. Así es que el Renacimiento Italiano para justificar el status intelectual del arte aceptando el status que otorgaba Platón a las ideas, aunque tratando de desacreditar el argumento de que la obra de arte no siempre es inferior a la idea que representa.

Lo que trae aparejado el dibujo en la arquitectura es una inevitable relación con lo abstracto y lo virtual. Por lo cual se plantea esta situación de cómo es el traspaso de lo que está en un papel se vuelva real, se vuelva físico, se construya. Si bien a lo largo de la historia las herramientas de representación han cambiado, esta particular situación se ha mantenido estable.

Lo curioso que presenta esta situación de la abstracción es que no podemos encontrar en el mundo físico nada que se le compare y así poder aprehender el objeto más fácilmente. En la realidad, no vemos edificios en planta o secciones, ni que hablar de las axonométricas que sitúan a un observador al infinito. De esta manera podríamos determinar que los dibujos van otorgándoseles mayores grados de abstracción según la situación lo demande.

En ese sentido, el dibujo arquitectónico también adquiere una característica particular, que es propositivo, que a la hora de leerlo puede expresar algo más allá que las líneas y los códigos utilizados, recurso del cual muchos arquitectos se valen y potencian al máximo. Uno podría considerarlos a ellos como teoría plasmada en forma visual, hay ciertos dibujos que podríamos ponderarlos como manifiestos de una nueva arquitectura, de los cuales emergen nuevas consideraciones, pensamientos y una crítica condensada por un código y expresión particular.

Un detalle menor en este caso, pero que no deberíamos dejarlo pasar es que ningún edificio u objeto es realizado sin antes haber sido representado o ser dibujado, lo cual le otorga un rol fundamental a la representación, ya de una manera analógica o digital.

Con la irrupción de los ordenadores y su capacidad de manipular y trabajar con grandes paquetes de datos, la arquitectura y el mundo de la representación han cambiado. El hecho de que se haya cambiado el tablero de dibujo por la pantalla del ordenador, fue un cambio muy radical, desde la postura de como la persona lo percibe, a la manera de verlo y aprenderlo, hasta la velocidad y el nivel de detalle con el cual se puede trabajar. Así y todo, uno podría decir que el grado de virtualidad que pueden contener un plano dibujado a mano y uno en un ordenador es prácticamente el mismo.

La representación a través de medios digitales le ha aportado cierto dinamismo y rapidez, muy característicos de los tiempos que se viven, a la hora de poder reconocer y materializar objetos o edificios. Esta capacidad crece a medida que avanza la tecnología, y actualmente con los escáneres 3D ya casi que no es necesario dibujar un objeto, sino que, con solo poder leer la información, puntos en el

espacio, que el escáner recoge se puede tener una imagen de cómo es en la realidad, con un margen de error muy ínfimo.

Por eso mismo, hoy en día poder contar con tales herramientas a la hora de analizar y poder diseccionar una obra para su posterior estudio, son de una gran ayuda y potencian los resultados finales.

Cuando se lleva adelante un trabajo teórico o una reflexión crítica a través de dibujos desarrollados bajo herramientas digitales, deberíamos pasar a través de un proceso de razonamiento consciente, en el cual se vea reflejado todas esas intenciones que uno quiere transmitir a través del mismo. A través de una clara y precisa metodología de trabajo se pueden llegar a resultados muy satisfactorios, y si encima si se potencian con las ventajas que aportan los medios digitales, los resultados serán óptimos.

Dibujar afectos

“Si la percepción mide el poder reflector del cuerpo, la afección mide su poder absorbente”. (Bergson, 2006)

En este proceso del desarrollo de una propuesta crítica a través de dibujos, el trabajo discurre sobre un edificio u objeto. Para poder deconstruir ese objeto es necesario realizar análisis interiores como exteriores, situarlo en su entorno, estudiar sus diseñadores, haciendo análisis diacrónicos y sincrónicos los cuales van a arrojar una cantidad de información que es necesario editar, compaginar y sintetizar, con el afán de llegar al mejor resultado.

Hoy en día la naturaleza dinámica de la cultura exige que los edificios definan su propio territorio y desarrollen una coherencia interna. Así es que a través de esos órdenes internos que la arquitectura adquiere su capacidad performativa en relación a la cultura y la posibilidad de crear su propio sistema de evaluación. Estos órdenes no son por lo tanto una “expresión arquitectónica pura”, sino de que sean coherentes. No pretenden estar desconectados sino más bien contaminados por la cultura. (Moussavi, 2008)

En ese sentido, los ejemplos a analizar no son objetos aislados, sino todo lo contrario se los analiza por lo que son, y también por lo que significan en su entorno y su tiempo, así también para la cultura y la disciplina. Por lo cual no solo importa el objeto en sí mismo, sino también las múltiples relaciones que el mismo despliega a través de todos los medios posibles. Esos objetos no están en el vacío, no son abstracciones, son objetos físicos que son claramente percibidos dentro de su contexto de las actividades y eventos que alojan diariamente.

El afecto podríamos decir que son perspectivas virtuales sinestésicas ancladas en las ya existentes cosas particulares que las encarnan. La autonomía del afecto es su participación en lo virtual, y precisamente es en ese estado en el cual despliegan su potencial, y son identificadas en los objetos de estudio. Si consideramos en este caso al ornamento podría afirmar que se vincula con el pensamiento no figurativo y la actualización creativa de lo virtual. La decoración es contingente y genera

“comunicación” y semejanza. El ornamento es necesario y genera afectos y resonancias.

Los afectos son autotélicos o no representacionales, poseen un propósito propio y no aparte de ellos mismos, y por lo cual son como un lenguaje previo a las palabras, o una forma de discurso indirecto que es percibido por diferentes personas de diferentes maneras. El hecho de que los afectos son abiertos más que directos hacia algo en particular implica un cambio en la manera que pensamos la relación entre los arquitectos y los usuarios. Es por esa razón, que en vez de considerar a los arquitectos como “creadores de significado”, y a los usuarios como “receptores pasivos”, es necesario reconocer que no hay un paso directo entre los dos. (Moussavi, 2014)

La afección es pues lo que de nuestro cuerpo mezclamos con la imagen de los cuerpos exteriores; lo que es necesario extraer en primer lugar de la percepción para encontrar la pureza de la imagen. Entre la afección sentida y la imagen percibida existe esta diferencia: que la afección está en nuestro cuerpo, la imagen fuera de él. Y por imagen entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealista llama una representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”.

Para Deleuze, un concepto clave dentro del cambio de las lógicas del ‘sujeto’ por las lógicas del ‘devenir’ es la idea de la potencia. La misma se refiere a las cosas de las que un cuerpo es capaz y en virtud de las cuales la vida debería ser definida. Por lo cual, esto implica huir de la definición de los cuerpos basada en la especie a la que pertenecen, en busca de una descripción de los afectos de los que son capaces. Los efectos de dicha ‘potencia’ rebasan las fronteras físicas de los cuerpos, definiendo así una nueva frontera en función del alcance de la fuerza vital de cada cuerpo. A este nuevo perímetro variable de acción de la potencia particular de cada individuo Deleuze lo llamó territorio. El territorio está en modificación permanente, por eso es entendido como vector en movimiento con desterritorialización y reterritorialización constantes; Deleuze manifiesta que dichas desterritorializaciones sugieren un uso posible del cuerpo, uno que rompe el orden establecido y su organización, uno que propone un cuerpo sin órganos, sin organización. Pero las variaciones del territorio están en función de los encuentros que cada cuerpo tenga.

Hacia una crítica operativa

“La crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos”. (Barthes, 2005)

Si bien hasta ahora el foco estaba puesto en las cuestiones de la representación y como a través de ella se podría llevar adelante un análisis de un objeto u obra de arquitectura. Más aún, como a través de la deconstrucción de la misma podemos extraer sus partes significativas, además de recopilar sus relaciones con la historia, el entorno, sus partícipes, su tecnología, entre otros factores. Una vez reunida toda esta información el despliegue de una crítica se hace mucho fructífera y enriquecedora.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

¿Qué entendemos por crítica? La crítica comporta un juicio estético, Dicho juicio consiste en una valoración individual de la obra arquitectónica que el crítico realiza a partir de la complejidad del bagaje de conocimientos de que dispone, de la metodología que usa, de su capacidad analítica y sintética, también de su sensibilidad e intuición. Por eso toda información que se recolecta en torno a la obra arquitectónica es de suma importancia.

La misión de la crítica va mucho más allá, es mucho más compleja, está impregnada de problemas metodológicos y contradicciones. Constituye una actividad con el más amplio sentido cultural. Su misión es la de interpretar y contextualizar, y puede comprenderse como una hermenéutica que despliega orígenes, relaciones, significados y esencias. El crítico va mucho más allá de lo obvio, en su oficio el escarba, deja al descubierto, revela, divulga, despliega y muestra al lector aquello que yace escondido u oculto, llega al fondo de las cosas, sondea las profundidades, va más allá de la superficie, recorre todo el mundo que se esconde detrás de una foto o un personaje.

El crítico suele enfocarse en ciertos aspectos de la obra, por lo cual estos análisis no son sobre la totalidad, suelen ser sobre ciertos aspectos que le son característicos o que el crítico considera pertinente resaltar. Es por eso que no se pretende traducir tal cual la obra, ya que en ese sentido no hay nada más claro que la obra, la obra habla por sí misma. La crítica es una lectura profunda, descubre en la obra cierto inteligible y en ello, es verdad, descifra y participa de una interpretación. (Barthes, 2005)

La crítica mantiene vínculos muy cercanos con la historia y la teoría, que son fundamentales a la hora de poder expresarla. Entre ambas existe una relación casi simbiótica de alimentación continua, y podríamos afirmar que sólo existe crítica cuando existe una teoría. Toda actividad crítica necesita la base de una teoría de donde deducir los juicios que sustentan las interpretaciones. Toda crítica es la puesta en práctica de una teoría.

Si bien la arquitectura es una actividad que cuenta con una gran historia y un desarrollo a través de los siglos, la actividad de la crítica podríamos considerarla bastante joven. Es a partir del arte de vanguardia y del movimiento moderno que la actividad crítica toma un papel relevante. La ruptura con la mimesis, las diversas génesis de la abstracción, la defensa de una nueva arquitectura (racionalista, funcionalista, social, avanzada tecnológicamente), todo ello requiere de una teoría, una crítica y una historiografía que acompañen la difusión de la obra de arte y de la arquitectura moderna.

En 1964, en el encuentro de Historia, teoría y crítica de la Arquitectura organizado por el Instituto Americano de Arquitectos en Cambridge, Massachusetts, Bruno Zevi leyó su conferencia Sobre la historia como un método para enseñar arquitectura. Era una crítica directa al rechazo que las vanguardias del siglo XX habían tenido por la historia y su enseñanza: pensaron que no había razón para ver hacia atrás y seguir acarreado la pesada carga de la tradición a cuestas. Para Zevi, a la larga eso derivó no sólo en la falla de la enseñanza de la historia y la crítica, sino también de la posibilidad de encontrar un método moderno para enseñar arquitectura. La respuesta que Zevi proponía era más bien una enseñanza que abandonara lo intuitivo y lo irracional y donde la historia usaría cada vez más los métodos del diseño y, en

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

compensación, el diseño se serviría cada vez más de la historia y de la crítica. Si la crítica de diseño en las mesas de dibujo, decía Zevi, se convertirá en científica, será adoptando el método histórico en un sentido activo y operativo. De otra manera, los críticos de diseño seguirán expresando meramente sus sentimientos con un lenguaje muy pobre.

Unir historia y teoría significaba, en realidad, convertir en instrumento de razonamiento teórico a la misma historia, elegida ahora como guía para la proyección. Es a través de la historia que se construyen lazos con el presente, facilitando así análisis diacrónicos y sincrónicos que potencian la crítica, y la dotan de una mayor validez y peso. Es la crítica que tiene la función de visibilizar relaciones y lazos que pueden pasar desapercibidos para la teoría y la historia, y gracias a la confrontación de datos surgen relecturas y nuevas visiones que antes no eran tenidas en consideración.

La historia es vista como una “producción”... la producción de significado(s), comenzando con los significantes rastros de eventos, una construcción analítica que nunca es definida y es siempre provisional, una herramienta para la deconstrucción de locas realidades. Como tal, la historia es determinada y determinante: es determinada por sus propias tradiciones, por los sujetos que analiza, por los métodos que adopta; la historia determina sus propias transformaciones y esas que la realidad que ella deconstruye. El lenguaje de la historia, por lo tanto, supone y asume los lenguajes y las técnicas que ponen en práctica y produce lo que es real: ella “mancha” esos lenguajes y técnicas, y, a su vez es “manchada” por ellos. (Biraghi, 2010)

Que resulta cuando la crítica avanza, y los resultados ya obtenidos de los diferentes análisis son procesados ¿cuál es el próximo paso? ¿Cómo es que la crítica activa este “loop” entre teoría e historia que venimos describiendo? De que herramientas se vale para hacerlo manifiesto, para expresarlo de la manera más efectiva.

Por crítica operativa se entiende un análisis de la arquitectura que tenga como objetivo no una advertencia abstracta, sino la “proyección” de una precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa. Se puede incluso decir que la crítica operativa proyecta la historia pasada proyectándola hacia el futuro. (Tafari, 1977)

De esta manera es que se completa el ciclo por así decirlo, en el cual teoría e historia lo arrancan, junto a estudios complementarios, y una vez que la crítica lo toma, los procesa y sintetiza, para poder mostrarlos ya sea a través de un texto o de dibujos como es el caso de esta presentación. Así es como el pasado se utiliza para confirmar el presente, a través de la legitimación de la historia, si se quiere cumpliendo una función tranquilizadora y de respaldo al trabajo realizado.

Si la crítica es solamente una de las dimensiones del quehacer arquitectónico, tendrá que estar sujeta a dos condiciones fundamentales:

1-tendrá que renunciar a expresarse de forma sistemática, comprometerse más bien con las contingencias cotidianas. Su modelo será bastante más la capacidad recopilativa periodística que lo determinante del “ensayo” completo de sí mismo. La crítica como intervención en profundidad se ve sustituida por un proceso crítico

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

ininterrumpido válido globalmente, más allá de las contradicciones a las que puede incurrir durante su evolución.

2-el campo de la crítica tendrá que experimentar un salto de escala: del análisis del objeto tendrá que pasar a la crítica de los contextos globales que condicionan su configuración. La estructura de este contexto -leyes, reglamentos, comportamiento social y profesional, modos de producción, sistemas económicos- se confrontará con una de las obras sólo en un segundo momento; dichas obras se pondrán solamente como fenómenos particulares de una estructura más general, que es el verdadero contexto en el que la crítica pretende incidir.

Ahora pareciera que solo queda determinar cómo se complementan estos dos mundos, el de la representación y el de la crítica. Ya hemos descrito como actúan cada uno, y cuáles son sus potencialidades. La crítica se puede ver muy beneficiada a la hora de verse expresada a través de dibujos que son claros y potentes con respecto a lo que transmiten, a la par de ser un excelente complemento que acompañe un texto.

El poder de expresión con el que cuentan las imágenes no debería ser menospreciado, muchas veces hay imágenes o fotos que pueden expresar mejor que un texto. Lo cual ante una sociedad tan afectada desde lo visual en la cual estamos inmersos puede ser un gran aliado, y una gran herramienta de comunicación y expresión. Aunque también deberíamos tener precaución y que las imágenes con las que trabajamos expresen realmente lo que deseamos y no permitan dobles lecturas o ambigüedades, y eso perjudique nuestro trabajo, lo cual no es lo deseado.

Las imágenes contienen mucho poder de expresión, es por eso que no deberían ser expuestas al azar, sino más bien planificar, o si se quiere “diseñar” su disposición dentro del proyecto que se está armando. La cuestión está en poder expresarse críticamente a través de los dibujos, que sean un fiel reflejo del texto que acompañan, que sean expresiones de reflexión profunda, y pueden romper la barrera de lo superfluo y banal.

Este texto pretende ser un breve ensayo sobre la actividad que se han venido desarrollando alumnos del taller de Análisis Crítico de la Arquitectura Moderna y Postmoderna (ACAMP), a cargo del arquitecto Jorge Mele, llevando adelante esta metodología, potenciándola con sus trabajos, pudiendo hacer que sus trabajos hablen por demás, y que los resultados hayan superado toda expectativa. Los trabajos de estos alumnos han manifestado de manera satisfactoria las potencialidades que brindan las herramientas de representaciones digitales a la hora de poder desplegarlas al servicio de la crítica, la historia, y la teoría. Si bien no hemos elaborado ninguna conclusión, ya que es un proceso que sigue en carrera, los resultados que hasta ahora hemos venido obteniendo nos han dejado satisfechos y continuaremos desarrollándolo hasta el momento de recolectar suficiente material como para elaborar una conclusión de todo el periodo en cuestión.

Bibliografía

BARTHES, R. 2005. Critica y verdad. Editorial Siglo XXI

BERGSON, H. 2006. Materia y memoria. Editorial Cactus.

BIRAGHI, M. 2010. Project of crisis. Editorial MIT Press

MOUSSAVI, F. 2008. La función del ornamento. Editorial Actar

MOUSSAVI, F. 2014. La función del estilo. Editorial Actar

TAFURI, M. 1977. Teoría e historia de la arquitectura. Editorial Laia Barcelona

WOODS, L. 2008. Drawn into space Zaha Hadid. Volumen 78 Issue 4. Pag. 30-34