

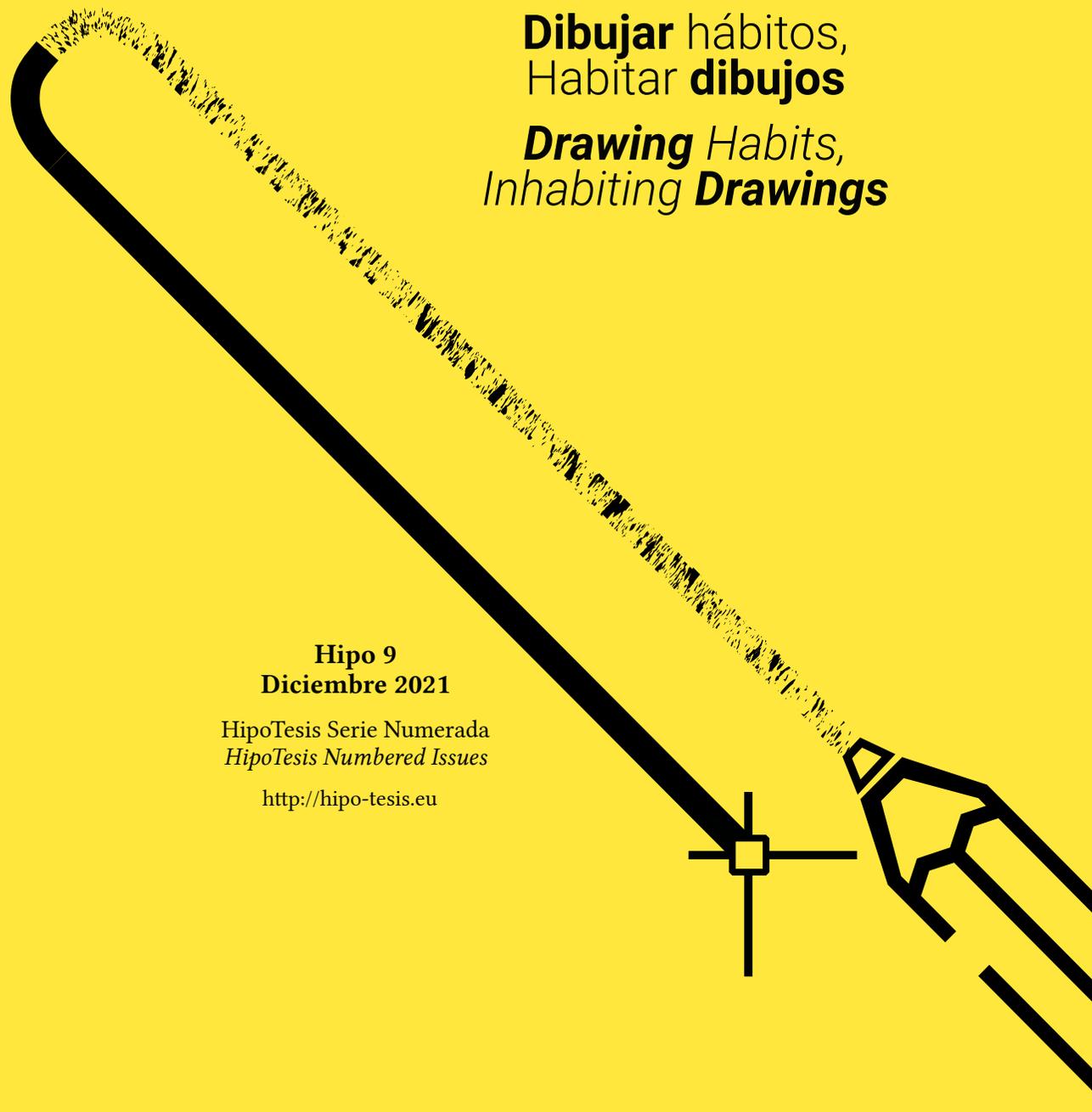
**Hipo
Tesis**

Dibujar hábitos,
Habitar **dibujos**
Drawing Habits,
Inhabiting **Drawings**

Hipo 9
Diciembre 2021

HipoTesis Serie Numerada
HipoTesis Numbered Issues

<http://hipo-tesis.eu>



Revista digital científica sobre investigación en Arquitectura y Humanidades | *Online Scientific Journal about Research in Architecture and Humanities*

Publicación anual | *Annual Publication*
Madrid, diciembre 2021 | *December 2021*

Título | *Title*

HipoTesis Serie Numerada | *HipoTesis Numbered Issues*

Número Hipo 9 “Dibujar hábitos, habitar dibujos” |
Issue Hipo 9 “Drawing Habits, Inhabiting Drawings”

e-ISSN: 2340-5147

Contacto Editorial | *Editorial Office*

Revista “HipoTesis”

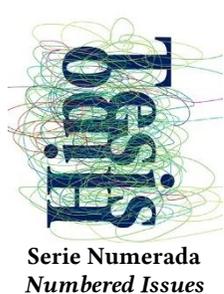
Lugar de edición | *Edited in:* Madrid

Plataforma HipoTesis | *HipoTesis Platform*

www.hipo-tesis.eu, hipo@hipo-tesis.eu

La Serie Numerada de la revista HipoTesis está registrada como revista científica en el directorio Latindex, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

HipoTesis Numbered Issues is indexed as a scientific journal at Latindex, Information System for Scientific Journals in Latin America, Caribe, Spain and Portugal.



Esta
publicación
posee el sello
“1”



Hipo-Tesis Serie Numerada; Hipo 6 “Presentes Futuribles, Futuros Presentables” se publica bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

Los permisos de las imágenes utilizadas en este número han sido obtenidos por los propios autores de los artículos. La imagen de portada es propiedad de los editores de la revista |
The rights of the images shown here have been granted to us by the authors. Artwork on the cover belongs to the editors of the magazine

Directores-Editores HipoTesis Serie Numerada | *Directors-Editors HipoTesis Numbered Issues*

Francisco A. García Triviño, Fernando Nieto Fernández y Katerina Psegiannaki

Directora-Editora invitada | *Guest Director-Editor*

Rosana Rubio Hernández

Comité Científico | *Advisory Board*

Manuel Gausa Navarro. Profesor Titular de Proyectos y Composición en el Departamento de Progettazione e Costruzione Dell’Architettura (DIPARC). Facoltà di Architettura. Università degli Studi di Genova (UDS)

Juan Herreros Guerra. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Xavier Monteys Roig. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (PA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Federico Soriano Peláez. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Consejo Editorial | *Editorial Board*

Jacobo García-Germán Vázquez. Profesor Asociado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Juliana Torres de Miranda. Profesora Adjunta en el Departamento de Projetos (PRJ). Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Pedro Urzáiz González. Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Cubierta | *Cover*

Francisco A. García Triviño

Índice | *Index*

Títulos | *Titles*

Presentación | *Introduction*

...y el palpar de las manos no puede parar. El quehacer (arquitectónico) y razón gráfica de Javier Seguí de la Riva | *...and the Palpitation of the Hands Cannot Stop. The (Architectural) Making and the Graphic Reason of Javier Seguí de la Riva* | Recepción: 20-9-2021, Aceptación: 20-12-2021

El poder del dibujo como resistencia al tiempo de espera | *Drawing as a Tool to Resist Waiting Time* | Recepción: 28-9-2021, Aceptación: 20-12-2021

¿Cómo se dibuja una colección? | *How to Draw a Collection?* | Recepción: 8-10-2021, Aceptación: 20-12-2021

Javier Seguí de la Riva: Pedagogías radicales | *Javier Seguí de la Riva: Radical Pedagogies* | Recepción: 20-9-2021, Aceptación: 7-11-2021

Autores | *Authors*

Páginas | *Pages*

HipoTesis

pp. 2-5

Purificación Bautiste Villanueva

pp. 6-15

Ona Harster Prats

pp. 16-23

Francisco Alfaro Anguita

pp. 24-36

**Roberto Goycoolea Prado
Jessica Fuentealba Quilodrán
Macarena Barrientos Díaz**

pp. 37-47

Presentación | Introduction

Dibujar hábitos, habitar dibujos

En cada etapa, la arquitectura emplea dibujos como medio para compartir información. La escala y las cualidades de estas representaciones bidimensionales se pueden adaptar para que sean puntos de vista de grupos profesionales o usuarios específicos. Pueden comunicar la intención del diseño en pocas líneas o, igualmente, integrar y visualizar información compleja basada en la investigación científica y tecnológica. En otras palabras, una de las características de la arquitectura es que tiene un medio propio de evaluación crítica incorporado que guía el proyecto a través de todas las etapas de su desarrollo. Trabajando continuamente a través de escalas que van desde 1:1 a 1:1000, el arquitecto se mueve con fluidez entre diferentes dimensiones, entre la parte y el todo, entre lo empírico y lo abstracto. (Momoyo Kaijima, *Learning from Architectural Ethnography*)

Hablar y escribir suponen dirigirse a alguien para transmitir algo. Dibujar, sin embargo, no necesita un objetivo (fin) exterior; es un hacer sin transitividad. Se dibuja por la tensión en la acción. Las artes plásticas, en su ensimismamiento inefable, se dirigen al agujero negro de su hacer, sin destinatario. Las obras de este hacer son mundos de sobra, mudos e inexpressivos, espejos de la vaciedad. ¿A quién hablan los dibujos? No dicen nada, son sólo señuelos para estimular las proyecciones interesadas de los receptores. El arte cumple su fin cuando estimula el placer de la agitación activa (conformante). El dibujar lleva a la nada. (Javier Seguí, *Ser Dibujo*, p. 65)

Enunciadas aquí estas dos reflexiones, solo en apariencia contrarias, se propone traer a debate el campo del dibujar, como acción, como vía de expresión, como método hermenéutico, de acceso al conocimiento o de comunicación, como medio que une y a la vez diversifica la arquitectura, estableciendo convenciones y abriendo vías para transgredirlas, como

proposición variable en el espacio y en el tiempo, como un modo de encontrarse y encontrarnos en el medio del dibujar. Y así, nos preguntamos:

¿En arquitectura se dibuja como estímulo o se dibuja para transmitir información? ¿Qué sentido ha tomado el dibujar y el dibujo en la arquitectura? ¿Para qué se dibuja? ¿Se dibuja para aprender? ¿Se aprende dibujando? ¿Se dibuja para nada? ¿Se dibuja para proyectar? ¿Qué se busca al dibujar? ¿Cuáles son las cualidades del dibujar? ¿Se dibuja para mediar? ¿Para evaluar? ¿Como herramienta? ¿Como fin en sí mismo?

*Este número de HipoTesis Serie Numerada surge desde las inquietudes y enfrentamientos acerca del dibujar a los que siempre nos ha invitado Javier Seguí de la Riva, amigo, maestro e importante guía en los arranques de esta revista. Queremos dedicarle este número para recordar sus infinitas aportaciones, su gran trayectoria y su espíritu rebelde y agitador.

Drawing Habits, Inhabiting Drawings

At each stage, architecture employs drawings as a medium for sharing information. The scale and the qualities of these two-dimensional representations can be tailored to be viewpoints of specific professional groups or users. They can communicate the design intention in few lines or, equally, integrate and visualize complex information based on scientific and technological investigation. In other words, one of the characteristics of architecture is that it has its own built-in means of critical evaluation that guides the project through all the stages of its development. Working continuously across scales ranging from 1:1 to 1:1000, the architect moves fluidly between different dimensions, between part and whole, between the empirical and the abstract. (Momoyo Kaijima, Learning from Architectural Ethnography)

Speaking and writing involve addressing someone to convey them for something. Drawing, however, does not need an outer goal (end); it is a doing without transitivity. People draw for the tension in the action. The plastic arts, in their ineffable reverie, betake themselves to the black hole of their doing, without any addressee. The works of this doing are worlds to spare, mute and expressionless, mirrors of emptiness. To whom do drawings speak to? They say nothing, they are only decoys to stimulate the interested projections of the receivers. Art fulfills its goal when it stimulates the pleasure of active (conforming) agitation. Drawing leads to nothing. (Javier Seguí, Ser Dibujo, p. 54)

Enunciated here these two reflections, only apparently contrary, it is proposed to bring to debate the field of drawing, as action, as a means of expression, as a hermeneutical method, for accessing knowledge or for communication, as a means that unites and at the same time diversifies architecture, establishing conventions and opening ways to transgress them, as a variable proposition in space and time, as a way of meeting and finding ourselves in the middle of drawing. And so, we ask ourselves:

In architecture, do we draw as a stimulus or to transmit information? What is the purpose of drawing and architectural drawing? What do we draw for? Do

we draw to learn? Do we learn by drawing? Do we draw for nothing? Do we draw to design? What do we look for when drawing? What are the qualities of drawing? Do we draw to mediate? To evaluate? As a tool? As an end in itself?

**This issue of HipoTesis Numbered Issues arises from the concerns and confrontations about drawing to which Javier Seguí de La Riva, friend, teacher and important guide in the beginning of this journal, has always invited us. We want to dedicate this issue to him to commemorate his infinite contributions, his great career and his rebellious and agitator spirit.*

...y el palpitar de las manos no puede parar. El quehacer (arquitectónico) y razón gráfica de Javier Seguí de la Riva

...and the Palpitation of the Hands cannot Stop. The (Architectural) Making and the Graphic Reason of Javier Seguí de la Riva

Purificación Bautiste Villanueva: pbautist@ing.uc3m.es

Universidad

Universidad Carlos III de Madrid. Escuela Postgrado de Ingeniería Industrial y Ciencias Básicas.

Breve biografía

Doctora en Historia, Dibujo y Construcción por la Universidad Politécnica de Madrid e Ingeniería Industrial por la misma universidad.

Resumen

Javier Seguí de la Riva (Madrid, 2 de mayo de 1940- Madrid, 4 de febrero de 2021) pasó por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) como el viento, formado remolinos estáticos que removieron sus cimientos y provocaron pequeños cambios en la eternidad de sus piedras¹. Desde que en 1974 obtuviera la cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas y hasta su

muerte, transitó por sus rincones *hablando y haciendo* para ir más allá de sus múltiples espacios posibles y ofrecer la experiencia de la *arquitectura*², vivencia única y radical de *lo otro* a la que pocos pueden llegar³. Su legado no hay que buscarlo; tampoco se encuentra en ninguna parte. Es algo que *pasa*. Este artículo reconstruye alguno de sus escritos para significar su *razón gráfica*, camino ininterrumpido hacia una nueva arquitectura, hacia una arquitectura que sólo puede *darse* desde un adentro no objetivado todavía, y que trasciende el recorrido del hacer del profesional de la arquitectura para ser camino de vida, significación del error humano hacia un espacio límite de existencia y experiencia.

Palabras clave

Arquitectura, configuración significativa, razón gráfica, dibujar, (no) hablar.

Abstract

Javier Seguí de la Riva (Madrid, 2 May 1940- Madrid, 4 February 2021) passed through the Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) like the wind¹, forming static eddies that shook its foundations and caused small changes in the eternity of its stones. Since 1974, when he obtained the chair of Analysis of Architectural Forms and until his death, he walked through its corners talking and doing in order to go beyond its multiple possible spaces and offer the experience of Architecture², a unique and radical experience within the reach of few³. It is not necessary to look for his legacy; nor is it to be found anywhere. It is something that happens. This article reconstructs some of his writings to signify his graphic reason, an uninterrupted path towards a new architecture, towards an architecture that can only come about from an interior that has not yet been objectified, and which transcends the architect's profession to become a way of life, visualising human wandering towards a limiting space of existence and experience.

Keywords

Architecture, meaningful configuration, graphic reason, drawing, (not) speaking.

¹ Pasar por la vida como el viento entre las piedras. Formando remolinos estáticos que remueven zonas de lo real. Y producen pequeños cambios en la eternidad. Pasar como el viento es inevitable. Ser viento es difícil, a no ser que se proclame el destino que se busca para lograr así la esencia del aire. (Seguí 1979, 30)

² Hablo y hago, pero importan poco las palabras / y las acciones y reflexiones / si no me permiten

llegar un poco más allá, / al borde del destino / en el vértigo de la nada o de la ley que ha de destruirme. (Seguí 1979, 27)

³ La arquitectura es directamente otro mundo. Tan radical en sus formas y exigencias que no es fácil que se haga patente. Universo de eternidades y condenas, de conjuros y vivencias religiosas. Pocos son los que acceden allí, a pesar de haber tantos moviéndose por entre sus perfiles. (Seguí 1979, 4)

¿Cómo no hablar de Javier Seguí de la Riva?

Kant hablaba en *El conflicto de las facultades* de una universidad regulada por una idea de razón, la de la una totalidad del saber presentemente enseñable. Sin embargo, ¿qué experiencia presente puede ser adecuada a una totalidad presente y presentable de lo doctrinal? Javier Seguí de la Riva (J.S.) encontró en el *grafiar* la respuesta que las escuelas de arquitectura en general y, específicamente la ETSAM, debían dar a esta pregunta. Asumiendo el sentido original de *theoria* como la forma más elevada de la *praxis* y el modo de excelencia de la *energeia*, llevó al límite la finalidad del oficio de hacer edificaciones para encontrar el comienzo del conocer por conocer, fundamento de todo hacer y del ser que hace, del que debe dar cuenta cualquier institución consagrada al saber.

J. S. entendió que marcar trazos para dejar huellas de un aquí-y-ahora que (re)presenten la totalidad de lo (no) conocido exige un doble gesto. Hacia atrás, hay que marcar trazos del afuera, para especular sobre la *materialidad* de la arquitectura y asegurar la competencia profesional y la traducción crítica; y hacia delante, hay que marcar trazos del adentro, para significar el encuentro con la pura presencia, con la esencia de la nada que alberga todas las formas de ser y estar juntos. Este artículo atiende a esta última postulación y pretende hablar sin hablar de la *razón gráfica* de J.S., entendida como la deriva irracional hacia lo no objetivado que fundamenta el querer-hacer (arquitectónico) como hecho constitutivo de lo humano.

Hablar porque es una forma de mantener el compromiso con la palabra dada de aproximarse a *lo otro*, al otro, a él. No hablar porque es la única forma de no agotar en un lenguaje predicativo a un arquitecto propio, a *otro* constructor de arquitecturas, a *lo otro arquitectónico* que fue su razón y ser.

Este hablar sin hablar se dirige a mantener el enigma de tres de sus grandes intuiciones: cómo hablar para dibujar, cómo dibujar para escribir y cómo escribir para no hablar.

Hablar para dibujar

Decía Aristóteles que todos los seres humanos tienen por naturaleza el deseo de saber (Metafísica, 980a). El deseo de saber por saber, sin embargo, no garantiza el saber aprender o el aprender a saber. El placer inútil de ver, imaginar e incluso recordar, pre-dispone pero no dispone un saber. La utilidad de tener saber exige dejar de ver, aprehender lo imaginado, registrar las huellas del pasar olvidado.

Hablar para dibujar es el acontecimiento de querer dibujar, saber proyectar y tener arquitecturas dentro del *alma mater* que iluminen el camino de



Img. 1. Javier Seguí. *Ser dibujo*, 2001-2010.

búsqueda de lo arquitectónico que todos que *deseantes* del saber están obligados a emprender.

J. S. asumió la exigencia (meta)física del principio de razón formulada por Leibniz de que nada es sin razón y que de todo lo que hay puede rendirse razón, para dibujar lugares de razón de los que se pudiera dar razón. Su capacidad para ver los claros y oscuros de su propio discurso, para imaginar nuevas líneas de razones o para recordar antiguos puntos de fuga, no eran menores que su habilidad para escuchar otros colores, para prender superficies de sin razones o para registrar lo borrado con un pliegue más de la lengua. Sus mejores dibujos están en el imaginario de esa *comunidad inconfesable* que fue tejiendo con su alumnado.

Se trata de una comunidad inconfesable porque anuncia y mantiene el secreto del habla, de un lenguaje informativo que da cuenta de la representación y se puede decir; y de un lenguaje pre-formativo que construye el simulacro de la realidad que no se puede decir. Toda experiencia *pasa* por una flexión interna y una reflexión externa, envolturas ambas fabricadas de razones, figuradas o no, que van configurando la existencia como propia. Un habla, pues, que da cuenta de un saber que se sitúa en el cuerpo y objetualiza la experiencia hasta hacerla piel, que aísla y envuelve, que es experiencia y permite la experiencia.

—La teoría es reflexión argumentada a partir de una experiencia comprendida.

—La teoría generaliza la experiencia hasta despegarse de ella y crear un nuevo plano autónomo de conceptos y argumentaciones.

—Teoría y experiencia acaban siendo mundos paralelos conectados por el peso y entidad de algunos conceptos que permiten el paso de uno a otro.

—Solo así, a partir de las autonomías relativas de cada mundo, se pueden modificar mutuamente.

—Los mundos de la reflexión teórica y de la experiencia no pueden coincidir biunívocamente; entre uno y otro hay vacíos de correspondencias o conflictos que son el aliciente para modificar la teoría y ajustar indefinidamente la experiencia.

—La teoría acaba siendo la condición en que es posible el pensamiento de la entidad a que se refiere tanto la experiencia como su teoría. (Seguí 1995, 45)

Piel que recubre unas manos que no pueden dejar de ver, oír y hablar. Manos que son dispositivo de extrañeza, de “desdoblamiento polar”, con las que sentir desde lo tocado (Seguí 2010, 25). Manos que dan voz a un hablar que modula sus movimientos desde la conciencia de un cuerpo pensante; y manos que significan el palpar de la existencia desde un cuerpo que sólo se materializa cuando se *da* por eso no puede dejar de hacer.

Hablar para dibujar es también una forma de decir lo innombrable, una escrupulosa manera de nombrar que va más allá del lenguaje predicativo para visualizar la génesis de las palabras, una forma de significar el aquí y ahora del hacer (arquitectónico).

—Dibujar es marcar sobre un soporte las huellas del movimiento de las manos y el cuerpo.

—El dibujo es el resultado de un proceder activo, movimental, guiado y controlado por el pensamiento visual.

—En todo caso el dibujo es el resultado de un proceso guiado directamente por las imágenes interiores transmutadas en impulsos activos movimentales.

—Aún en el caso de la copia, la iniciativa de la acción de dibujar no está nunca en el objeto, sino en la imagen inmediata y activa interior, que se obtiene de la percepción simultánea del objeto y la huella gráfica de la operación reproductiva.

—Por su propia naturaleza, el dibujo se vincula tanto a la figuralidad representativa, como a la esquematicidad activa (motora) del dibujar, descrita en la naturaleza de las imágenes.

—Por causa de esta su naturaleza, el dibujar es el medio puente por antonomasia entre las imágenes mentales y la objetividad gráfica dibujada.

—En especial es el medio específico para manipular y procesar las imágenes visuales, o mejor, los componentes visuales de cualquier imaginación, incluida la arquitectónica.

—Que el dibujo tiene este papel primordial en las artes y las técnicas ha sido repetidamente subrayado desde el Renacimiento.

—La mediación instrumental del dibujo entre la imaginación arquitectónica y la arquitectura queda absolutamente fundamentada a partir de que se asientan las reglas convencionales por las que los dibujos llegan a representar objetos concretos.

—El dibujo actúa como medio básico del proyecto porque, por un lado, participa de la naturaleza de las imágenes mentales configurables y, a la vez, es capaz de representar las características formales materiales de los objetos.

—En la medida que el dibujo se vincula participativamente a las características de las imágenes, es un medio instrumental que modula las imágenes al exteriorizarlas, y que permite ingresar imágenes nuevas en la corriente genérica imaginaria.

—En la medida que el dibujo es capaz de representar características formales y materiales de los objetos, es susceptible de llegar a constituirse como lenguaje con códigos específicos de representación.

—La naturaleza del dibujo vincula, por tanto, imágenes con objetos, jugando el papel de medio proyectual por antonomasia. (Seguí 1995, 47-48)

Hablar para dibujar es, en definitiva, la preparación imprescindible para el silencio del hacer (arquitectónico), para un proceder que sólo puede cumplirse desde la autoconciencia, desde la visión plena del ser que hace y del hacer del ser.

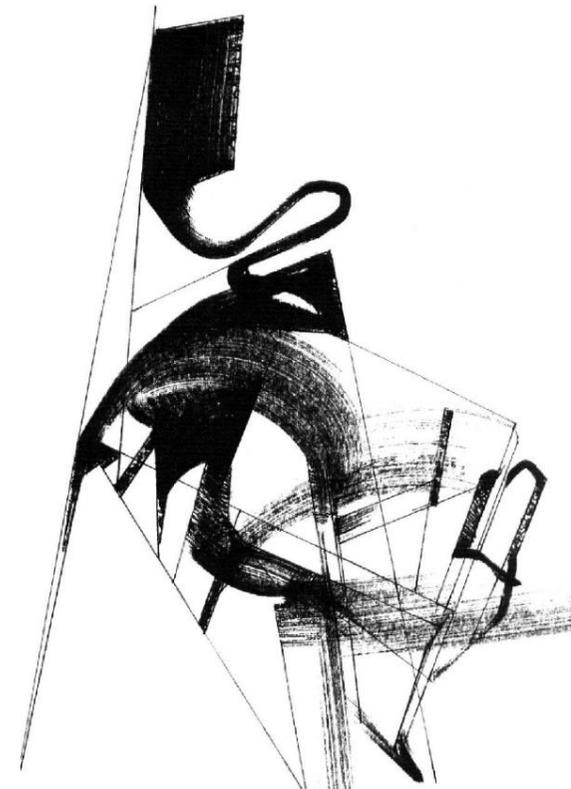
Dibujar para escribir

Dibujar para escribir es la personal manera de J. S. de abordar la cuestión abisal de dar razón de la propia razón. El dibujo como cuerpo escrito sucede siempre aquí y ahora, en este mismo momento, cuando *pasa* registrando para que lo otro pueda ocurrir. Sucede una y otra vez siempre que alguien vive la experiencia de su hacer y habita su existencia única.

Pasar la vida dibujando para sentirse como cuerpo danzante, para escucharse como arquitectura parlante, para encontrarse con la presencia del lugar, para

ser lugar, para darse como lugar; ese fue su afán. Vivir (re)construyendo huellas y escuchando las resonancias de sus vacíos.

“Graficar es dejar huellas de pensamiento vivo” (Seguí 1979,4). Es pensamiento porque ofrece una configuración significativa reconstruible: el dibujo; está vivo porque se ofrece como punto de encuentro entre el dibujar y el habitar. Todo principio/fin es arbitrario porque existir es ir dejando huellas de ese estar aquí. Así, toda configuración significativa es un cosmos que, en ocasiones, convoca la energía de la vida y permite la experiencia de la arquitectura y la arquitectura de la experiencia.



Img. 2. Javier Seguí. *Ser dibujo*, 2001-2010.

La arquitectura como símbolo universal, como presencia pura, como lugar esencial puede mostrarse, ofrecerse e incluso constatarse como existencia, pero no es objeto de reflexión sino de visión. Para ir a su encuentro J.S. traza en *Experiencias Gráficas. Arte y conocimiento* un camino de tres pasos: significar los arquetipos geométricos, explorar el afuera y encontrar el espacio interior.

Grafiar es adentrarse en un proceso de (auto)configuración que requiere del aprendizaje de una hermenéutica propia. En este sentido, la primera etapa es meditar sobre los principios de la figuración, buscar la esencia del grafismo y significar su hacer.

La marca gráfica, como el grito o el gesto, es con-formación, orden esencial del asombro y la voluntad. La imagen registrada convoca una conciencia viva que da paso a una conciencia superior, activamente conjuradora o pasivamente visionaria. Así, grafiar es el primer acto inconsciente de voluntad que anuncia una voluntad consciente de (auto)representación.

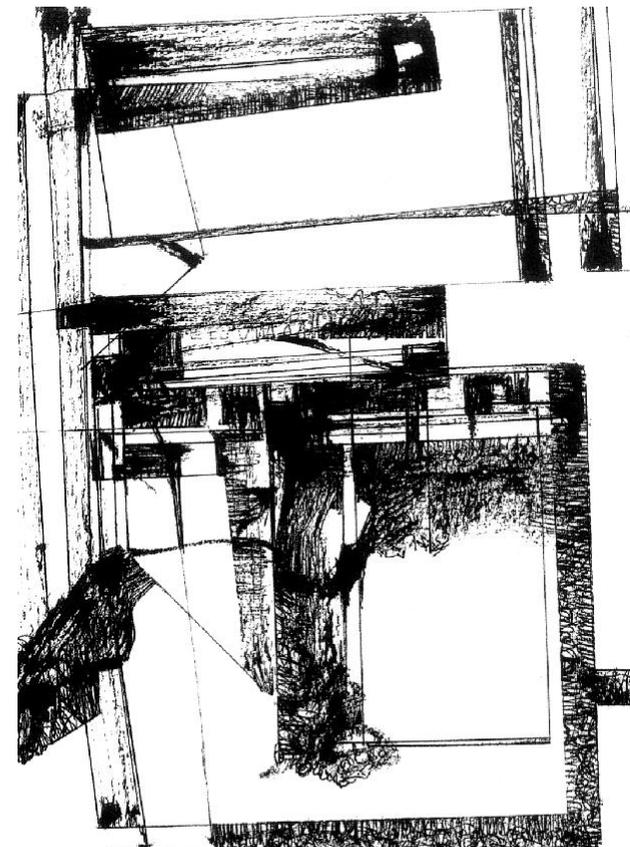
De lo que se trata entonces es de buscar la génesis de la comprensión, el salto de la conciencia, el extrañamiento del hacer (in)consciente a través de la configuración de los arquetipos geométricos, es decir, en reproducir “el orden de sus operaciones, manifiesto y oculto en su propia formalidad” (Seguí 1979,6).

Las operaciones básicas que formalizan todas las posibilidades representativas (de los números) son:

- “Trazado de puntos – iniciación, germen, contención.
- Trazado de rectas – decisión, gesto, expansión.
- Trazado de círculos - Control, delimitación, equilibrio.
- Puntos de intersección - Discontinuidad, contraposición.
- Rectas por unión de puntos - Decisión de relación, equilibramiento, figuración” (Seguí 1979, 7).

La significación de los principios de la figuración posibilita después exploración del afuera. La indagación espacial se inicia a partir una

(pre)determinada situación gráfica o forma de prever, y una (pre)determinada clave grafica significativa o forma de percibir. Esta operativa se justifica en que hecho de que el hacer (arquitectónico) es un proceso ininterrumpido que sólo aspira a cumplirse en su propio hacer, pero que exige, por ello y para ello, de un proceso de reflexión sobre la experiencia de hacer. El dibujo es imagen significativa del espacio descubierto y la meditación sobre su dibujar es el espacio como fenómeno, objetivación interior de su experiencia.



Img. 3. Javier Seguí. *Ser dibujo*, 2001-2010.

Los espacios encontrados pueden categorizarse como “germinales, generacionales, ilusorios, formativos, arquetípicos y perceptivos” (Seguí 1979, 20). Los seis corresponden a estados básicos de (auto)conciencia, esto es, a espacios aceptables de representación en la medida que responden al reconocimiento de una voluntad de hacer en base a unos criterios de generación, formación o estructuración conscientes. Niveles superiores de pensamiento, donde asumir o negar la voluntad de (auto)representación, sólo son posibles explorando el espacio interior.

El *espacio germinal* es un espacio acción, un ámbito abierto a cualquier configuración posible, un marco donde son posibles multitud de posibilidades significativas. Responde a sentimientos primarios de posibilidad de hacer. Primer orden en el que aparece el pensamiento como sentimiento de actuar.

Los *espacios ilusorios* son espacios germinales que acaban dando forma a configuraciones más o menos reconocibles. El pensamiento se manifiesta como sentimiento de (re)conocimiento, de relación entre mundos experimentados, como intuición de un adentro.

Los *espacios generacionales* hacen referencia a “campos operatorios de significación zonal y cualitativa en los que los trazos cerrados, al irse distribuyendo, van configurando ámbitos que se incluyen, cortan, excluyen o tocan, haciendo aparecer relaciones de orden, vecindad y concatenación, aceptables en la medida que adquieren una significación orgánica o categorial clara” (Seguí 1979, 21). Responde a criterios de generación aprehendidos. El pensamiento surge como sentimiento de poder simular la razón creadora de lo orgánico.

Los *espacios formativos* “son campos operatorios de significación direccional e interceptiva en que los trazos lineales, al irse distribuyendo, van configurando disposiciones de tensión, cruces y discontinuidades, haciendo aparecer dimensiones desconocidas y relaciones de coexistencia contradictorias, aceptables en la medida que adquieren una significación operativa o reflexiva previas. El espacio de la formación es el espacio de la visión del mundo. Espacio de decisiones y sentidos, de energía en obra,

dispuesta para recibir la materia” (Seguí 1979, 22). El pensamiento se descubre como voluntad de hacer.

Los *espacios arquetípicos* hacen referencia a “campos operatorios de significación configurativa figural total, en que los trazos lineales, o curvos, al irse distribuyendo, van organizando figuras cerradas o relativas a la forma del soporte, aceptables en la medida en que su evidencia geométrica o implicación lógica produce significaciones relacionales más fuertes que ningunas otras” (Seguí 1979, 23). El espacio arquetípico supone fenoménicamente algo así como el encuentro con el a priori formal que determina de forma autónoma la configuración. El pensamiento se manifiesta como voluntad de-terminación de hacer.

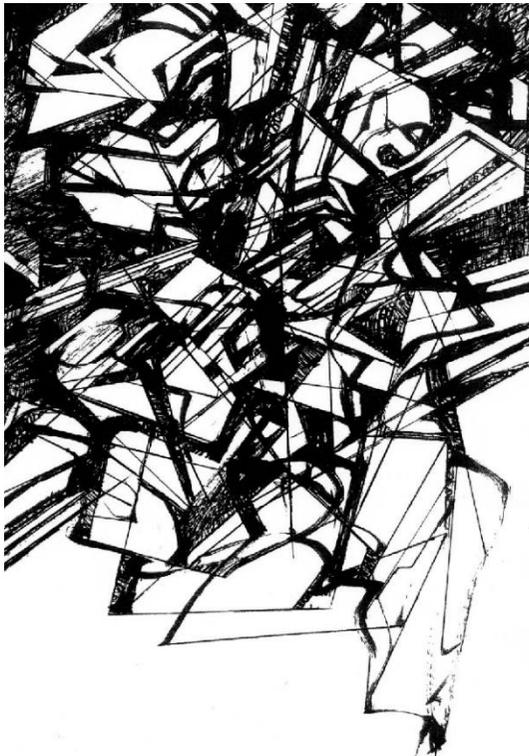
Los *espacios perceptivos* hacen referencia a los campos operatorios en que, a partir de espacios generacionales, formativos, arquetípicos, o mezclas de ellos, se van configurando otros espacios según una serie de restricciones gráficas y significativas. El pensamiento aparece aquí como voluntad de pre-determinación de hacer.

Los espacios así encontrados son manifestaciones de una razón gráfica que se descubre a sí misma haciendo y se reafirma en su hacer. La etapa siguiente requiere un estado de conciencia superior ya que explora los límites de esa razón en una búsqueda apasionada el ser.

Forma, en su más radical experiencia, es el límite, la esencia de la contingencia y, por tanto, la experiencia del límite y el límite de la experiencia. El despertar de la conciencia se produce acompañado por los bordes enrarecidos de las presencias externas e internas. La conciencia misma es un borde, un conjunto de esquinas en cuyo interior se desarrolla la propia posibilidad de existir por entre los vacíos que dejan los obstáculos indefinidos. La experiencia no es más que ir fijando ese hueco, constatándolo a golpes, a rechazos infranqueables, fijando para siempre la cáscara racional de la sucesión de límites hirientes que acuñan el tiempo y el espacio. Los rechazos infranqueables van tomando nombre, como los golpes, los huecos y los obstáculos, y van tomando figura y número del recuerdo acuñado. Y parece que nombrar, contar y figurar da

aliento y ensancha el hueco de los rechazos. Luego, poco a poco, imperceptiblemente, los nombres, las figuras, los números y el recuero se vuelven piedras, nuevos obstáculos, instalados en un lugar diferente que nunca repite su configuración, y que permite discernir los obstáculos que siempre repiten su configuración, moverse entre ellos y soñar que se puede conjurar su desaparición. (Seguí 1979, 26)

La exploración de los límites de la razón gráfica ofrece realizaciones únicas. La arquitectura como lugar esencial aparece como manifestación del ser viviente más allá de su existencia como cuerpo en movimiento y mente significadora.



Img. 4. Javier Seguí. *Ser dibujo*, 2001-2010.

Cada configuración era un hogar, un edificio insólito, un pensamiento, un abrazo y un sueño; un espacio dinámico acorde con todos los espacios posibles, en más íntima resonancia con unos que con otros. (Seguí 1979, 29)

Escribir para no hablar

La exploración del límite de la experiencia y la experiencia del límite patentiza el aquí y ahora del hacer (arquitectónico). En su voluntad de (auto)representación la razón gráfica se dirige hacia delante pero sólo puede significarse con la configuración del camino que dejó atrás. De esta forma el punto de encuentro entre el futuro y el pasado es el sin-fin del ahora del quehacer gráfico. En este lugar, la presencia del hacer es la esencia de la nada.

Primero hay que mirar al infinito, y desearlo. Así comienza a vislumbrarse un sendero. El infinito patentiza la actualidad. Y en sus esquinas se encuentran las ventanas del pasado. La actualidad es, entonces, defecto y consecuencia. Ansia y acumulación de historia, tensión abigarrada. Saltando al infinito, la actualidad se hace presencia de la contingencia. Culpa! Existencia. El pasado se transforma en esencia. En hábito. El infinito se transmuta en ser. Pero todavía no ha sido experimentado.

La voluntad de llegar al infinito propicia un cambio. El Absoluto cobra presencia y es extrañado. Anhelarlo genera entusiasmo y Temor. El presente canaliza el asombro. El pasado revienta de tensión. La culpa es Instrumentalizada y, aceptada, confronta aspiración y posesión. Solo la aceptación de la muerte pone ambos mundos en comunicación. La senda se hace camino y la actualidad realización. La culpa, instrumentalizada, disuelve el hábito. El anhelo, vocacionado, recibe iluminación. La voluntad, representada, resuelve la contradicción. Futuro y pasado se comprimen hasta desaparecer en la paz de la "visión".

A partir de entonces, la dualidad equilibrada permite el paso de la luz por un interior abierto que renuncia a la posesión. Conocido así el poder, la voluntad es aventura en busca de la trascendencia. Libertad sin referencias ni obligaciones. Dios es la atmósfera presencial. El gran riesgo del destino. La libertad misma, iluminada. (Seguí 1979, 33)

La renuncia a la voluntad de (auto)representación conlleva un estado superior de conciencia al que muy pocos pueden llegar (Schopenhauer, 2009). Javier Seguí fue uno de ellos, aunque de su extensísima producción gráfica, fundamentalmente dibujos y escritos, parezcan indicar lo contrario.



Img. 5. Javier Seguí. *Ser dibujo*, 2001-2010.

Voluntad de fragmento.

Voluntad de no hacer obras.

El libro es un reto espacial torturante, de un mundo por venir que siempre está de sobra.

O el reto por conformar un jardín de galanteos. Libro que quiere ser un nuevo

decir del placer, en el placer de leer. Un intento de decir lo neutro para gozar

de lo neutralizador.

Lo infinito es lo neutralizador.

Lo infinito es lo neutro detenido, hecho distancia.

La indiferencia de la distancia es la insolvencia de lo neutro.

Lo neutro corta. Es el estilo. Es el afuera.

Lo neutro es lo nítido, lo ya formado, lo in-útil, lo iluminado que se recorta entre

sombras. Lo obvio.

La nada y el todo son los dos polos de lo neutro (Seguí 2010, 57).

Al principio y para siempre, *dibujar para no proyectar*. La arquitectura como arte total es otro mundo (Seguí 1979, 4). Expresión del silencio del hacer, del misterio de la divinidad que se cumple haciendo.

La significación del proyectar, como fase fundamental del quehacer arquitectónico y tarea asumida profesionalmente por el arquitecto, ocupó gran parte de los escritos de J. S.

—Proyectar arquitectura es anticipar artefactos que van a reglar y obstaculizar la contemplación del medio ambiente y el comportamiento vital que están destinados a albergar.

—Proyectar arquitectura supone pues:

—Interpretar arquitectónicamente los requerimientos explícitos de los grupos que van a realizar actividades en el edificio. (Estos requerimientos son funcionales representativos y económicos).

—Ponderar intencionalmente el impacto obstaculizador y simbólico del edificio en el ambiente (social y formal).

—Definir la construcción del artefacto.

—Proyectar la arquitectura es lo anterior en el ámbito de la actitud agresiva de anticipar un futuro contra algo del presente. Es reaccionar imaginativamente en el ámbito significativo de la arquitectura.

—Para el proyecto arquitectónico nunca hay requerimientos cerrados, ni referencias univocas, ni significados estrictamente codificados.

—La propuesta o encargo del proyecto siempre contiene un grado de ambigüedad o imprevisión equivalente a la impredecibilidad de las situaciones sociales en que se encuentran los promotores.

—En el sentido de los requerimientos que se movilizan en el encargo del proyecto, el proyectar es una modalidad de conocimiento por vía de la determinación del edificio. Proyectar, desde este punto de vista, es buscar hipótesis capaces de organizar los requerimientos, entendidos como datos, en orden a anticipar agresivamente objetos edificativos.

—El proyectar nunca es la condensación de un análisis de los datos. Los datos por sí solos no generan intenciones proyectuales ni imágenes vitales.

—El proyecto arquitectónico nunca es la solución de un problema, porque los requerimientos desencadenantes del encargo son temáticos, ideológicos e históricos.

—El proyecto se alcanza cuando, probadas diversas hipótesis imaginarias y operativas, capaces de responder interpretativamente a los requerimientos y circunstancias de partida, se logra una visión imaginaria coherente con el conjunto de respuestas logradas con las diversas hipótesis ensayadas.

—El proyecto arquitectónico siempre es la respuesta al ámbito conceptual que se acaba definiendo a medida que se van encontrando soluciones configurales que responden a los requerimientos de partida. La nitidez imaginaria y significativa del ámbito conceptual donde el proyecto arquitectónico tiene sentido (también se llama espacio arquitectónico) depende de la radicalidad imaginaria y significativa de las configuraciones alternativas encontradas como posibles respuestas a los requerimientos y condicionantes de partida.

—El proyecto arquitectónico es algo más que una simple respuesta a un conjunto de requerimientos edificatorios. Es justamente ese algo más que se desprende de la reactividad crítica generada por una multiplicidad de posibles respuestas. (Seguí 1995, 49)

Proyectar arquitectura es una forma de conocer *haciendo*, esto es, tanteando envolturas que cumplan los requerimientos funcionales y económicos sin traicionar la visión imaginaria del lugar; proyectar arquitectura es explorar, (re)presentar y explicar objetos que nunca resuelven el problema del habitar porque responden a requerimientos *históricos*; proyectar arquitectura es, en

definitiva, anticipar artefactos para reglar formas de ser/estar en comunidad que hieren el lugar. En este sentido, el proceso de diseño “puede ser descrito como una cadena de actos cuyo propósito es reconciliar y armonizar las consecuencias de la colisión inicial que es el desencadenante del proyecto” (Seguí 1995, 54).

Dibujar (arquitectura) es construir lugar con el cuerpo y el alma, danzando sincrónicamente por el entendimiento (Seguí 1995, 52); dibujar arquitectura es desvelar y patentizar el sentido de la experiencia en un cuerpo; dibujar arquitectura es actualizar el primer encuentro con el lugar.

La razón gráfica construye y se construye desde un cuerpo presente que sólo puede predisponerse para el final. Toda fantasía de futuro es fantasía de muerte individual, fantasía de entrega a una totalidad más plena. Desde el dolor se puede imaginar el infierno y fabricar pieles o artefactos para protegerse de lo (in)cierto de ese lugar o hacer de él un lugar habitable: “todo edificio intenta ser un anti-infierno o, al menos, un lugar donde, por su mentalidad mortuoria se preserve la paz y el ensueño” (Seguí 1995, 54).

Al final y para el final, *escribir para no hablar*. Los últimos años de Javier Seguí de la Riva fueron años de escritura obsesiva para nadie, para nada más que para silenciar su propio discurso, para cumplirse en lo arquitectónico de esa nada. Escribió de toda la escritura que le escribió, ahondado el vacío de esos cuerpos vacíos con su propio vacío, hablando sin hablar de lo que no se puede nombrar.

El diálogo es la medida de la perdición, de la falta de unidad, de la falta de presencia. El diálogo da el índice del nivel de conciencia alcanzado (nivel exclusivo de problemática especulativa) y aclara, si es clarividente, el punto conflictivo de la esencia/existencia. El diálogo con uno mismo y con otros, a través de la “lectura” es la medida de la disociación, con dos extremos, el del monólogo (vértigo activo, o disolución en el Todo) y el de la extrañeza (vértigo contemplativo arrebatado).

Quizás sólo escuchar la vida en el silencio proporcione el sosiego de la serenidad y el desprendimiento. (Seguí 1979, 31)

¿Cómo hablar de Javier Seguí de la Riva?

El legado de Javier Seguí de la Riva no hay que buscarlo; tampoco se encuentra en ninguna parte. Es algo que *pasa*.

La arquitectura como posibilidad, saber o arte de patentizar lugares para (no) ser es una experiencia radical que sólo puede *pasar* por un desdoblamiento contemplativo o completamente enajenador. Los reactivos perceptivos y comportamentales para el extrañamiento que puso en marcha para la Escuela Técnica Superior de Arquitectura desde que se hiciera cargo de la cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas siguen todavía operativos dentro y fuera de sus estancias⁴.

La razón gráfica es una forma de visibilidad, un método de pensamiento y camino de experiencia que parte del cuerpo pero que lo trasciende. Responde a una personalísima forma de entender los pliegues y repliegues de la tradición filosófica occidental es sus formas más extremas que merecería un análisis de más alcance que el desarrollado en este artículo.

Referencias

- ARISTOTELES. 1995. *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- BRITO, María. "Imaginar: dibujar y escribir. Recorridos pedagógicos alrededor del proyectar junto a Javier Seguí". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016. <https://oa.upm.es/41484/>.
- M. BLANCHOT, Maurice. 1999. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena
- KANT Inmanuel. 2020. *El conflicto de las Facultades*. Madrid: Alianza editorial.
- LEIBNIZ, Gottfried. 2010. "Monadología". En G. W. *Leibniz, Obras filosóficas y científicas*, vol. 2: Metafísica, editado por Ángel Luis González. Granada, Editorial Comares, 2010.
- PSEGIANNAKI, Aikaterini Evangelia. "Contextualización teórica del acto pedagógico en la enseñanza y el aprendizaje del proyecto arquitectónico: el caso de la E.T.S.A.M". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015. <https://oa.upm.es/37240/>.
- SEGUÍ Javier. 1979. *Experiencias gráficas. Arte y conocimiento*. Madrid: Fundación Universidad Empresa.
- SEGUÍ Javier. 2010. *Ser dibujo*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectos de Madrid.
- SEGUÍ Javier. 1995. Consideraciones teóricas acerca del proyecto arquitectónico y su pedagogía básica. Referencias para el estudio de los componentes gráficos en los procesos del proyecto arquitectónico. *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, N°3: p. 45-54.
- SCHOPENHAUER Arthur. 2009. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Editorial Trotta.

⁴ Dibujar poesías, dibujar el espíritu de la gallina, dibujar con la mente en blanco son sólo algunos de los *recuerdos* que pueblan el imaginario de todos y cada uno de los estudiantes que han pasado por la ETSAM. (Seguí 2010, 27-29)

El poder del dibujo como resistencia al tiempo de espera

Drawing as a Tool to Resist Waiting Time

Ona Harster Prats: onaharster@gmail.com

Universidad

EINA, Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona. ETSAB, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC).

Breve biografía

Graduada superior en diseño de interiores por la Universidad Eina, Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona, y retitulación del título universitario en 2018 en la mención de Cultura del diseño. Entre 2013 y 2017 diseñadora de interiores en Marc Koehler architects, Ámsterdam. En 2020 inicio del MArch Máster Universitario en Estudios Avanzados de Arquitectura en ETSAB, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC). Actualmente ejerciendo de diseñadora de interiores en B720, Fermín Vázquez arquitectos.

Resumen

La espera es el tiempo sostenido entre dos momentos el cual se caracteriza por la negación de toda acción. A partir del concepto del antropólogo Shahram Khosravi de la espera como tiempo robado y de su potencial transformador debido a su naturaleza liminal, propongo hacer uso de la cualidad temporal implícita en el dibujo con el objetivo de resignificar la espera convirtiendo el Chronos en Kairos. Con tal de precisar sobre el papel del tiempo como nodo entre la arquitectura y dibujo, el artículo parte de los textos que se encuentran en dos números de la revista *Architectural Designed: Architecture Timed: Designing With Time in Mind* (2016) y *Drawing architecture* (2013), y los contrapongo con la experiencia personal del dibujo de una sala de espera y con la práctica del dibujo propuesta por los arquitectos Flores y Prats. A partir del dibujo de la espera se pone de

manifiesto la especificidad del dibujo arquitectónico temporal y pone énfasis en papel del diseñador como poseedor de una mirada sensible con una atención pormenorizada a la imagen.

Palabras clave

Representación, arquitectura, Shahram Khosravi, mirada.

Abstract

*Waiting is the time held between two moments which is characterized by the negation of all action. Based on the anthropologist Shahram Khosravi's concept of waiting as stolen time and its transformative potential due to its liminal nature, I propose to make use of the temporal quality embedded in drawing in aiming to re-signify the waiting by turning Chronos into Kairos. In order to clarify the role of time as a node between architecture and drawing, the article starts from the texts found in two issues of the magazine *Architectural Designed: Architecture Timed: Designing With Time in Mind* (2016) and *Drawing architecture* (2013), and I contrast them with the personal experience of drawing a waiting room and with the practice of the drawing proposed by the architects Flores and Prats. From drawing the awaiting, it is visible the specificity of the architectural drawing and it is highlighted and emphasizes the role of the designer as the possessor of a sensitive gaze with a detailed attention to the image. The essence of the whole lies in finding its elements represented next to each other. In observing their proximities, their differences, the spaces between them. So, can architectural drawing order the world? In short, how does one draw a collection?*

Keywords

Representation, architecture, Shahram Khosravi, gaze.

La comparación del dibujo arquitectónico con los nuevos modelos de representación surgidos los últimos veinte años ha abierto el debate sobre cuál es la aportación del dibujo respecto a estos otros modelos. Esta comparación sirve para detectar el papel de un tercer elemento que funciona como nodo entre arquitectura y dibujo, el tiempo. Las situaciones de espera, del mismo modo que es el dibujo, tienen la capacidad de frenar el tiempo. Estas dos operaciones de naturaleza distinta pueden contribuir a resignificarse la una a la otra precisando la temporalidad del dibujo arquitectónico a partir de las situaciones de espera. El objetivo de este texto es mostrar como el dibujo puede convertirse en una resistencia al robo del tiempo que es la espera. El procedimiento seguido es detectar las peculiaridades del dibujo arquitectónico temporal a partir del análisis de dos ejemplares de la revista *Architectural Design*, el volumen volumen 86 titulado *Architecture Timed: Designing With Time in Mind* (2016) y el volumen 83 *Drawing Architecture* (2013) confrontándolos a partir de un proyecto personal de dibujo intensivo realizado durante 4 semanas en una sala de espera diseñada por Carlos Ferrater en 1975 en una clínica dental.

“Los arquitectos no hacen edificios, hacen dibujos de edificios” (Evans, 2005), con esta frase, Robin Evans puso en evidencia la incongruencia entre lo que el arquitecto dice que hace, edificios, y lo que realmente hace, producir un complejo de dibujos, especificaciones, textos... (Clear, 2013). Esta idea es relativamente novedosa puesto que los edificios construidos anteriormente al Renacimiento se hicieron sin el uso sistemático del dibujo y fué a partir de su introducción que nacieron dos tipos de representación, por un lado, los dibujos en perspectiva en los que se distorsionaba la realidad y se empleaban para satisfacer al observador, y por el otro, los dibujos notacionales, que mediante sus instrucciones técnicas y uso de detalles exhaustivos garantizaban que la construcción de la obra fuera tal y como el arquitecto la había diseñado. Con el tiempo el dibujo arquitectónico dejó de limitarse a la representación de edificios existentes dando lugar a, como lo llama el teórico Mario Carpo, el dibujo visionario, el cual carece de un objetivo práctico, sino que su fin es transmitir ideas, como por ejemplo el de la ilustración renacentista de los cinco órdenes hasta los dibujos narrativos de Archigram, o el dibujo crítico característico de la arquitectura posmoderna a manos de John Hejduk y Peter Eisenman, entre otros. (Carpo, 2013)

A inicios del siglo XXI, los nuevos modelos de representación, como por ejemplo el modelo Bim (Building Information Modelling), cuestionan el papel del dibujo arquitectónico. En el artículo *Draw in time*, Babak Bryan y Henry Grosman, fundadores del estudio BanG ponen de manifiesto que la diferencia entre la representación gráfica y el modelo Bim es el tiempo. Para los autores, “cada línea de un dibujo es una huella tanto del cambio en el espacio como del cambio en el tiempo” de manera que el tiempo está implícito en el dibujo, como dicen, el borrado elimina la marca pero no el gesto que la ha trazado (Byran, Grosman, 2016). Esta peculiaridad temporal del dibujo es la que evoca John Berger cuando, sentado justo a su padre que acaba de fallecer, el escritor y incansable dibujante narra cómo, debido a la urgencia de ese momento, emprende la tarea de retratarle. Al dibujar, experimenta como con cada trazo, las líneas de su rostro se llenan de las experiencias que las han creado de modo que “el dibujo se conforma de momentos simultáneos que hacen aparecer todo eso que hemos aprendido previamente” (Berger, 2016). En cambio, en la narrativa Bim, el modelo es el fin en sí mismo debido a su cualidad de integrar información en él. Este sistema entiende que el proyecto existe al margen de su representación y la única finalidad de esta, es hacer posible su realización. Bryan y Grosman proponen entender el modelo Bim como el estudio del espacio mientras que, a partir del dibujo, es posible desentrañar una red de relaciones entre las partes y es por ese motivo, que es una vía para conocer, entender y desarrollar. Si para Berger la fotografía es estática porque logra parar el tiempo, en cambio el dibujo es estático porque contiene tiempo, “ante el desvanecer del momento, resurge y se re-habita, desafiando así la desaparición” (Berger, 2016). Siguiendo con esta misma línea de pensamiento podemos entonces decir que el modelo Bim es estático porque es un contenedor vacío.

En el artículo, *Inhabiting time*, el arquitecto y teórico Juhanni Pallasmaa hace una llamada a la necesidad de volver a formar parte del continuo temporal del mundo. Ante la situación en la que vivimos en la que el tiempo pasa de ser cíclico a ser lineal, y la velocidad pasa a ser el producto más valorado, el tiempo se comprime y se aplana. En este contexto, según el autor, la arquitectura deviene impaciente y en su búsqueda constante por la novedad, el endless now pierde la conexión con la historia y exclama: “Sin embargo, necesitamos más que nunca visiones de arraigo cultural y experiencial que

nos hagan de nuevo capaces de comprender la historia épica de la cultura y nuestro humilde papel en la elaboración de esa gran narrativa” (Pallasmaa, 2016). Pese a este triunfo de la velocidad y la desaparición del peso del tiempo, encontramos en arquitectura ejemplos de dibujos que vuelven a situar al sujeto y a la obra en el continuo del mundo. La obra de Enric Miralles se caracteriza por ser una arquitectura que ofrece la experiencia del tiempo. Para el arquitecto la permanencia es contraria a la existencia, de forma que sus obras están abiertas al devenir de los fenómenos naturales y a la acción humana. A lo largo de los años, las vigas de maderas incrustadas en el pavimento de hormigón del cementerio de Igualada envejecen hasta un punto que tienen que ser reemplazadas o sustituidas, así estos elementos pertenecientes a distintas épocas son huellas visibles del paso del tiempo. También vemos el tiempo dibujado en los planos del proyecto del Kolonihaven que diseñaron Miralles y Taiglabue en Copenhague, un lugar cuya función es ver pasar el tiempo y para el cual los arquitectos proyectaron una construcción que fuera un reloj. El dibujo de la planta nace de los movimientos de su hija alrededor de una mesa. La estructura de madera de la envolvente va tomando distintas alturas, desde el lugar para los niños hasta el de los adultos. Así, la casa crece con el habitante. El dibujo es en este caso un dispositivo temporal ya que la pareja dibujó la casita habitándola.

En línea con Pallasmaa, el profesor de diseño urbano en Parsons School of Design, Brian McGrath, plantea la necesidad de generar un dibujo arquitectónico temporal que, ante el momento en el que vivimos donde el tiempo se ha convertido en un bien, revalúe la experiencia de duración y continuidad histórica analizando como esta experiencia se construye a través de la arquitectura. McGrath define el dibujo temporal a partir de siete puntos: (1) es descriptivo y analítico, (2) tiene un final abierto de manera que posibilita descubrimientos no previstos, (3) entiende el presente como la superposición de hojas del pasado, (4) concibe la arquitectura como un proceso abierto al cambio y a la incertidumbre, (5) no trata el espacio como un lugar puro sino que es como una construcción social, (6) hace partícipe al público, (y 7) la producción y el proceso son autónomos respecto al producto final (McGrath, 2016). La propuesta de McGrath pone en evidencia que no todo dibujo arquitectónico es temporal. Si bien en el dibujo notacional o proyectual el objetivo es evitar la incertidumbre y para ello, el dibujo es

preciso y reduce la información al mínimo, el dibujo temporal no pretende solucionar, sino que busca añadir complejidad y abre la puerta a otros modos de representación que no son propios del lenguaje arquitectónico.

En el mismo número de la revista, Nic Clear, encargado del departamento de arquitectura y de arquitectura de paisaje en la universidad de Greenwich, plantea la necesidad de redefinir el rol del arquitecto y ampliar el marco de la arquitectura; en consecuencia, sugiere que es necesario proponer una arquitectura sin objetivos productivistas, que desarrolle proyectos que potencien las cualidades inmersivas fenomenológicas y tal y como planea McGrath, que la representación de estas obras sea un fin en sí misma liberando así la arquitectura de la construcción. Para el autor, este cambio es posible a partir de la adopción de técnicas que incluyan el tiempo. Estas nuevas representaciones, especulativas, inmersivas y temporales son lo que Clear llama Cronogramas. Sus funciones son: narrar la historia del proyecto; describir los procesos de producción, comunicar estilo gráfico y comunicar ideas espaciales (Clear, 2016).

Mediante esta selección de artículos, podemos observar la especificidad de un dibujo arquitectónico temporal cuyas características presentadas lo distinguen tanto del dibujo notacional del proyecto, como del dibujo artístico. Los diseñadores y arquitectos poseen una mirada que permite analizar el espacio más allá de lo que es aparentemente visible. A través de los artículos presentados podemos ver como el Tiempo es el nódulo entre arquitectura y dibujo, el cual se presenta de dos formas. Por un lado, el tiempo propio del mirar que es intrínseco al dibujo, es el tiempo que transcurre en el habitar y al cual John Berger hace referencia cuando escribe que la urgencia del dibujo consiste en tratar de capturar una realidad que se desvanece (Berger, 2016). Por otro lado, hay un tiempo propio en el interior del objeto mirado, el momento en el cual el objeto fue realizado y todos aquellos tiempos pasados que se encuentran en su interior. En 2004 los arquitectos Ricardo Flores y Eva Prats realizaron un trabajo conjuntamente con los estudiantes de la Universidad de New South Wales en Sydney en el que se pone de manifiesto ambas temporalidades. *Through the Canvas* es un taller propuesto por los arquitectos que consistía en trabajar a partir de pinturas holandesas del siglo XVII. Estas pinturas se caracterizan por mostrar escenas domésticas situadas

en espacios cuyas aperturas hacia las habitaciones adyacentes dejan ver la sucesión de espacios interconectados que conforman estas viviendas. El ejercicio propuesto consistía en proyectar aquellos espacios ocultos tras la imagen. La primera parte del taller consistía de la observación y el dibujo, durante los tres primeros días, cada estudiante analizaba una de las imágenes trasladando a un dibujo ortogonal aquello que le llama la atención de la obra. A partir de la mirada atenta de los estudiantes se pone en práctica lo que más adelante llamaré dibujo forénsico y es mediante esta traducción al papel que es posible revelar información tanto sobre los estudiantes mismos, como sobre la imagen. Volviendo a Berger, “Las apariencias son una construcción con una historia de modo que la imagen dibujada contiene la experiencia de la mirada” (Berger, 2016).

Este proceso de descubrimiento es posible gracias al tiempo, según Flores y Prats, “las horas que pasaron observando y dibujando los espacios representados en los cuadros les permitieron comprender qué tipo de casa ampliarán” (Flores, Prats, 2008). A partir de esta primera fase los estudiantes realizan su proyecto para la extensión. El tiempo, en la segunda parte, pasa a ser material de proyecto ya que se pide a los estudiantes que la nueva propuesta contenga rastros del espacio original y que el diseño surja del balance entre lo nuevo y lo existente. Con este ejercicio se reflexiona sobre el tiempo implícito en la arquitectura, y se pone énfasis en la importancia de la arquitectura de contener, retomando las palabras de Pallasmaa “the thickness of time” (Pallasmaa, 2016). El taller reflexiona sobre la arquitectura que es una superposición de capas de distintos momentos y distintos autores en un proceso de transformación abierto del cual solo formamos parte un instante, “tendemos a olvidar que todo lo que es visual siempre es el resultado de un encuentro momentáneo” (Berger, 2016).

Si hay una temporalidad cuya experiencia es totalmente distinta a la de habitar y su espacio se aleja de lo doméstico es la espera. Si bien vivimos desvinculados del paso del tiempo y experimentamos la novedad continuamente, la espera nos sitúa en el tiempo y es en este momento que tomamos consciencia, tanto mentalmente como físicamente, de su peso. Si el dibujo es estático porque contiene tiempo y la espera es estática porque, como lo expresa Roland Barthes, se caracteriza por la negación de toda acción. ¿Es

posible que, una vez liberado el dibujo arquitectónico de su objetivo productivista, a través de este resignifiquemos la espera llenándola del tiempo contenido en el dibujo?

“La espera es un encantamiento: recibí la orden de no moverme. La espera de una llamada telefónica se teje así de interdicciones minúsculas, al infinito, hasta lo inconfesable: me privo de salir de la pieza, de ir al lavabo, de hablar por teléfono incluso; sufro si me telefonan; me enloquece pensar que a tal hora cercana será necesario que yo salga, arriesgándome así a perder el llamado. Todas estas diversiones que me solicitan serían momentos perdidos para la espera, impurezas de la angustia. Puesto que la angustia de la espera, en su pureza, quiere que yo me quede sentado en un sillón al alcance del teléfono, sin hacer nada.”
(Barthes, 2015)

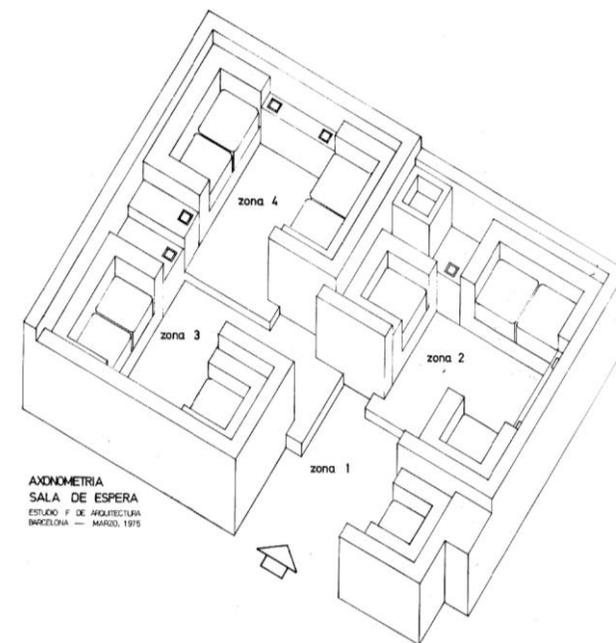
Si bien, normalmente la espera se entiende como una pérdida de tiempo, es decir, la acción recae en el sujeto, propongo tomar un punto de vista más crítico que libere al sujeto de toda responsabilidad. Esperar no es perder el tiempo, sino que hacer esperar es robar tiempo. Esta idea surge del antropólogo Shahram Khosravi, quien en su libro *Waiting: A Project in Conversation* ha desarrollado la visión de la espera desde una dimensión política y social. El autor defiende que en un mundo en el que el tiempo se ha convertido en capital, la espera pone en evidencia la diferencia entre dos tipos de ciudadanos, aquellos que tienen la capacidad de hacer esperar y los que no tienen ese poder. Como forma de dominación, la espera se establece como una relación de poder y alimenta la jerarquía de clases: “[Y]a no son ciudadanos con acceso a los derechos de ciudadanía, sino que se han convertido en personas que esperan algo del Estado” (Khosravi, 2021). Al esperar, las personas pierden las posibilidades que los que no esperan tienen con su tiempo libre, estudiar, viajar, socializar... así se convierte en una estrategia para mantener a algunas personas bajo el dominio de la jerarquía social. En base a este argumento Khosravi considera que la espera no es un tiempo perdido si no que es un tiempo robado y tomando de Martin Luther King y su “*Revolutionaty unwaiting*”, propone la posibilidad de robar de vuelta el tiempo gracias al potencial de la espera como espacio liminal.

Para entender el potencial de la espera es importante la idea de Khosravi en la que redefine la frontera. Para el autor, vivimos en lo que llama “multiterritorial border regime”, es decir, las fronteras no son líneas entre estados, sino que vienen definidas por un tipo de prácticas y una de las más relevantes es hacer esperar. Así pues, como espacio liminal, la espera puede asociarse a los pasajes rituales a los que hace referencia el antropólogo Victor Turner en el capítulo Entre lo uno y lo otro en el libro *La selva de los Símbolos*, los paréntesis suscitados entre dos estados en los que se insinúa todo un mundo de posibilidades que refuerzan la alteridad y la negación de los órdenes sociales (Turner, 2005). Los espacios de espera son lugares intersticiales que generan alteridad y diversidad ante la continuidad del tiempo y del mismo modo que las esculturas públicas del artista Siah Armenaji, su inutilidad, en cuanto a que es un espacio destinado a la no-acción, los convierte en herramientas para la transformación. Las colas son la forma en como el estado organiza los cuerpos, al encontrarse ante una situación común, las personas comparten sus experiencias deviniendo espacios de resistencia con potencial para la acción.

La espera en sí misma ofrece resistencia al sistema productivista ya que ofrece una alternativa a la inmediatez al generar un tiempo propio y permitir frenar en seco. Según Albert Camus, “la mejor manera de no perder el tiempo es experimentarlo en toda su extensión y para ello, no hay mejor manera que pasar tiempo en la sala de espera de un dentista”. Así pues, a partir de habitar la espera es posible habitar de nuevo el tiempo. ¿Cómo hacer de este habitar una fuerza de resistencia? Si retomamos a Barthes, la espera se caracteriza por su impedimento de hacer otra cosa que no sea esperar. Por consiguiente, los lugares de espera fomentan esta imposibilidad de acción mediante un diseño que no deja que hagas nada más que esperar. Pero no todos los lugares de espera son así. En el año 1975 el arquitecto Carlos Ferrater diseñó la sala de espera de la Clínica Dental Bonanova (img1). A pesar de las fuertes modificaciones que sufrió la clínica a lo largo de los años, la sala de espera se mantuvo prácticamente intacta durante el tiempo que la clínica estuvo abierta. La complejidad formal del diseño creado por Ferrater ofrecía un lugar preservado en el que, a diferencia de las otras salas de espera a las que estamos acostumbrados, no intentaba distraer a sus ocupantes de la angustia generada por la espera, sino que se trataba de un lugar en el que se invitaba

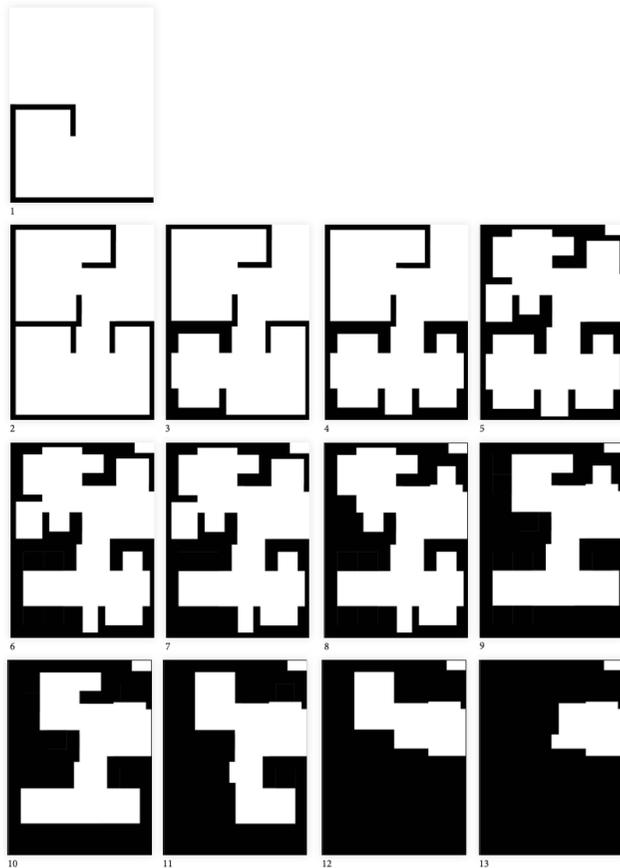
a habitarla, el arquitecto proyectó un espacio en el que experimentar el paso del tiempo. De este modo, esta sala de espera era capaz de trabajar en un plano más allá del funcionalismo, aportando un cambio real en nuestra experiencia. Aquí, se ponía en tensión la dualidad espacio-tiempo: la sala generaba, o mejor dicho liberaba tiempo y situaba a sus ocupantes en una temporalidad distendida.

A través de la experimentación de habitar este espacio se puso en práctica el papel del dibujo como herramienta para analizar la relación entre arquitectura-dibujo-tiempo mediante la elaboración de cincuenta dibujos de este espacio a partir de habitarlo, es decir, dibujos realizados habitando la espera. A partir de este ejercicio, observo como el análisis de un espacio en un tiempo prolongado genera tres tipos de dibujo. Los dibujos iniciales son de carácter analítico y parten de los sistemas de dibujo arquitectónico más convencionales como plantas y secciones (img 2). Una vez realizado el análisis

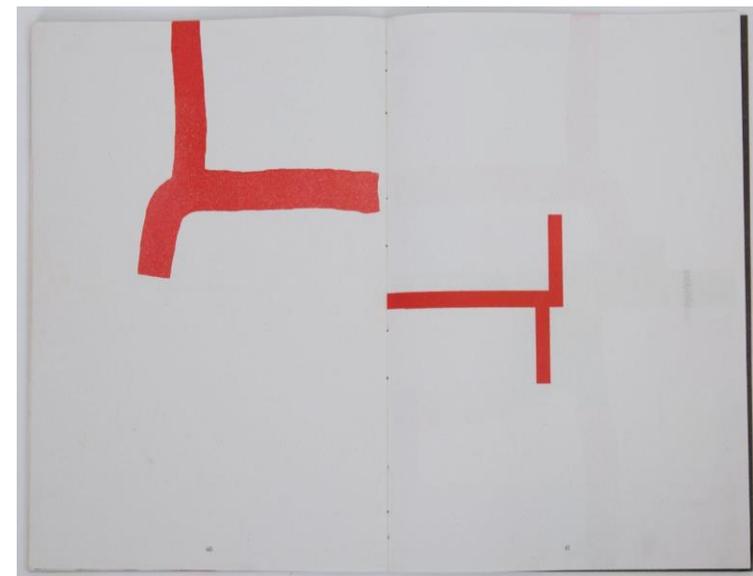
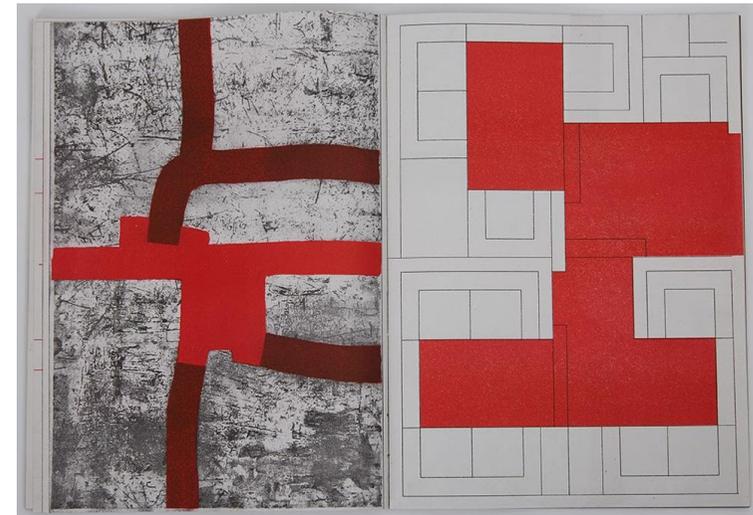


Img 1: Carlos Ferrater, Axonometría del arquitecto del proyecto de la Clínica Dental Bonanova, Barcelona, 1975.

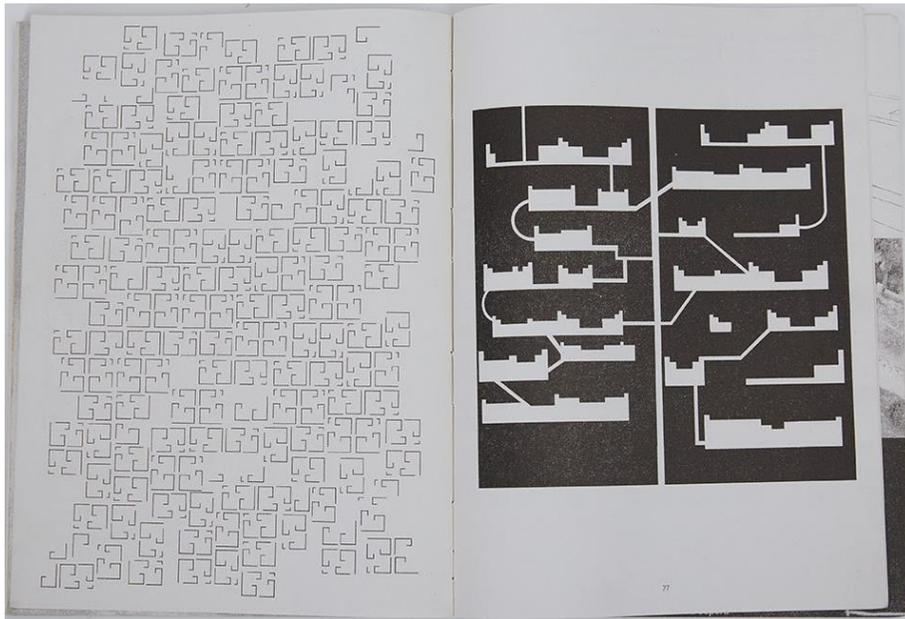
formal, es posible pasar a las analogías. El segundo grupo de dibujos consiste en comparar el espacio con otras imágenes que, al colocarlas junto al objeto de estudio, generan un diálogo con esta (img 3,4). Por último, al habitar el espacio analizado a lo largo de un periodo de tiempo largo, se pasa a un tercer tipo de dibujo en el cual el objeto estudiado pierde su forma original y pasa a representar otros mundos (img 5)



Img 2: Ona Harster, Trabajo de retitulación de Final de Grado en la mención de cultura del diseño, Eina, Barcelona 2018. El primer ejercicio, se compone de trece dibujos cada uno de los cuales es una sección horizontal del espacio cortado a la altura en la que aparece un nuevo elemento, así, el conjunto forma una secuencia.



Img 3-4: Ona Harster, Trabajo de retitulación de Final de Grado en la mención de cultura del diseño, Eina, Barcelona 2018. A partir de comparar la obra con un grabado de Eduardo Chillida que se encuentra en la misma sala es posible sacar a la luz cualidades del espacio que en un inicio son imperceptibles.



Img 5. Ona Harster, Trabajo de retitulación de Final de Grado en la mención de cultura del diseño, Eina, Barcelona 2018.

La evolución del dibujo descriptivo al dibujo expandido tiene que ver con la distancia en la que se sitúa el dibujo del modelo, como dice John Berger, es una cuestión de intimidad. Si nos acercamos demasiado, no puede haber imagen porque ya no se puede separar “no se podría resistir a la colosal atracción gravitacional del modelo” (Berger 2016), en cambio, si nos alejamos demasiado, se pierde la energía del dibujo.

Este ejercicio muestra como a través del dibujo en el tiempo es posible pasar de un dibujo que pertenece a lo que Nelson Goodman llama símbolo notacional, a un símbolo de expresión. “Dentro de estos sistemas, los símbolos pueden referir de varias maneras... La denotación es la relación entre una etiqueta y aquello que la etiqueta (ya sea verbal o no verbal) marca: tanto la inscripción «casa» como la elocución «casa», el dibujo de una casa o la descripción de una casa denotan una casa.”...”La ejemplificación es una relación no denotacional que requiere posesión y referencia: un símbolo

ejemplifica cuando hace referencia de manera selectiva a algunas de sus propiedades, pero no a todas ellas....Cuando la ejemplificación metafórica se da en un sistema artístico, entonces se trata de expresión” (Capdevila-Werning, 2013)

Para Khosravi, cualquier tipo de espera es causante de dolor, ya sea inmediato o a largo plazo y propone ejercer una resistencia contra este robo de tiempo. Entonces, ¿cuál es el poder de resistencia al habitar la espera a través del dibujo? Propongo que el potencial del dibujo está en ser capaz de transformar la sala (o lugar) de espera en sala en espera. La sala de espera es el lugar en el cual se produce el robo del tiempo, es el lugar en el que la vida pasa sin poder ser vivida. En la sala de espera, la espera, como mencionaba Roland Barthes, lo llena todo, de forma que es muy difícil realizar cualquier otra actividad que no sea esperar. Si superamos este obstáculo y nos sumergimos en su tiempo para empezar a dibujar, primero describiremos el espacio, lo analizaremos, lo recorreremos de todas las maneras posibles, lo destriparemos y lo expandiremos, así empezaran a sacar a la luz sus lógicas internas, sus estrategias de poder. Luego, desde allí mismo saldremos de la sala y nos iremos a otros lugares, a lecturas, memorias y películas, y así encontraremos otros lugares. Finalmente, proyectamos espacios, formas y sensaciones, y ya no estaremos en una sala de espera sino que estaremos en una sala en espera, un dispositivo liberador del tiempo robado. Khosravi expone la diferencia entre Chronos, que hace referencia al tiempo medido, semanas, meses...y Kairos, el tiempo que se puede destinar a hacer cambios “la gente espera el Kairos: momentos en los que puede hacer algo por su situación” (Khosravi, 2021) Habitando la espera mediante el dibujo, convertiremos en Chronos en Kairos y así, ponemos en práctica su poder revolucionario.

Este proceso tiene que ver con la metodología de trabajo de Forensic Architecture, una agencia de investigación formada en 2010 por un grupo de arquitectos, artistas, cineastas, periodistas, científicos y abogados. Su objetivo es incidir en los conflictos actuales que abarcan desde guerras, abuso de los derechos humanos o violencia medioambiental. Su propósito es “situar los sucesos en su contexto histórico e ir sacando de los detalles microfísicos los hilos más largos...para conectarlos de nuevo con el mundo que lo ha hecho posible” (Barenblit, 2017). Weizman, fundador de Forensic Architecture,

describe la arquitectura como una “plástica política”, es decir, “el producto de las relaciones entre fuerza y forma que ve en los edificios un medio a través del cual las fuerzas políticas y físicas se concretan en una forma”. Por lo tanto, a partir del estudio de la forma es posible descifrar cuales son las fuerzas que se esconden tras ella, es lo que en Forensic Architecture han llamado “estética forense”. Este es el motivo por el cual el equipo de Forensic se compone por personas provenientes de campos artísticos, su trabajo no tiene que ver con el arte en sí mismo, sino que el tipo de mirada y sensibilidad de estas personas generan el “arte de crear pruebas”.

A partir del análisis del papel del dibujo en arquitectura es posible observar la presencia del tiempo como elemento de nexo entre ambos. Esta característica propia del dibujo es lo que lo diferencia de otros medios de representación como el modelo Bim. A partir de la introducción del tiempo se produce especificidad de un dibujo temporal que se aleja, tanto del dibujo proyectual, como del dibujo artístico. El dibujo arquitectónico temporal se libera de su fin productivista abriendo nuevas posibilidades de expresión y devuelve a la arquitectura su conexión temporal con las capas del pasado acumuladas en ella y la abre a un futuro incierto y múltiple. Para explorar las cualidades del dibujo propongo situarnos en la espera. Una temporalidad cuya forma es la misma que la provocada por el dibujo pero que provienen de naturalezas distintas. Tanto en la espera como en el dibujo el tiempo se detiene, pero mientras que en el dibujo es debido a que en él se acumula el tiempo, en la espera, el tiempo se para por ser un momento vacío. En este artículo se propone la posibilidad de realizar un dibujo de resistencia para recuperar el tiempo robado a partir de la práctica de la estética forense empleada por Forensic Architecture y de su visión de entender la arquitectura como una plástica política tras la cual se ocultan poderes y relaciones y el potencial del arquitecto/diseñador en desarrollar lo que Weizman llama “estética forense” debido a la atención minuciosa al detalle, a la imagen y a la relación entre elementos.

El tiempo contenido en el propio dibujar es utilizado para liberar el tiempo robado y así, el Chronos se convierte en Kairos. Según Nelson Goodman, la arquitectura tiene un papel epistemológico en la creación de mundos ya que los edificios son a la vez símbolos (Capdevila-Werning. 2013). Así, el dibujo

arquitectónico, al poseer autonomía propia pasa a formar parte de la construcción de mundos y estos, son los que transforman los lugares de espera en lugares en espera.

Referencias

- BERGER, John. 2011. Sobre el dibujo. Barcelona: Editorial GG.
- BLOM, Philipp. 2013. El coleccionista apasionado. Madrid: Anagrama Editorial.
- DERRIDA, Jacques. 1995. Mal d'Archive: Une Impression Freudienne. París: Éditions Galilée.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010. How to Carry the World on One's Back. Madrid: MNCARS.
- MALRAUX, André. 2017. El museo imaginario. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PEALE, Charles W. 1800. Discourse Introductory to a Course of Lectures on the Science of Nature with Original Music composed for and Sung on, the Occasion. Delivered in the Hall of the University of Pennsylvania, November 8, 1800. Filadelfia: Universidad de Pensilvania.
- PEZO, Mauricio, y VON ELLRICHSHAUSEN, Sofía. 2018. Naïve Intention. Nueva York Actar Publishers.
- WARBURG, Aby Moritz; Sherman, Bill. 1924-1929. Bilderatlas Mnemosyne. Berlín: Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG.

¿Cómo se dibuja una colección? *How to Draw a Collection?*

Francisco Alfaro Anguita pa.alfaro.drm@gmail.com

Universidad

Universidad Politécnica de Madrid.

Biografía

Francisco Alfaro Anguita (Cuenca, 1992) es arquitecto graduado (March) con honores en 2017 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM – UPM). Su actividad como investigador en torno a la representación arquitectónica se combina con su práctica que deambula en torno a la condición regional de la arquitectura. De ésta como reflejo del contexto ambiental, cultural, tecnológico e histórico en el que existe y de la traslación contemporánea de estos intereses. Su trabajo ha sido expuesto en la 16ª Bienal de Arquitectura de Venecia (2018), en Matadero Madrid (2019), en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (2019) o en la Mestna Galerija (2020) de Liubliana entre otros. También ha sido crítico invitado en la University of Technology Sydney (UTS) en 2021.

Resumen

Este es un estudio de ida y vuelta sobre la cuestión del dibujo de conjuntos y del representar junto a-. Se encuentra por un lado el conjunto como consecuencia de la realidad a la que se refiere, es decir, posterior a ella. Es así la colección un ejercicio de compartimentar lo conocido para ordenarlo, para comprenderlo. Sin embargo la representación arquitectónica es proyectiva en el sentido de anticipativa. Dibujos que permitan hablar de un proyecto que todavía no se ha materializado. Se refieren a una realidad que será posterior a ellos. El dibujo de conjuntos, experimenta un recorrido en sentido contrario a la colección: el conjunto como posibilidad de aquello que representa y, por tanto, anterior a él. Esta deriva en doble sentido intentará arrojar luz sobre el dibujo arquitectónico del conjunto como oportunidad para entender, para

traducir. Así pues, ¿puede este dibujar ordenar el mundo? ¿Qué se dibuja cuando se dibuja una colección?

Palabras clave

Colección, archivo, atlas, catálogo.

Abstract

This is a back-and-forth study on the question of the drawing of ensembles and representing alongside. On one hand, we find the set as a consequence of the reality to which it refers, that is to say, subsequent to it. The collection is thus an exercise in compartmentalising what is known in order to understand it. However, architectural representation is projective, anticipatory. Drawings that allow us to discuss about a project that has not yet materialised. They refer to a reality that will be subsequent to them. The drawing of ensembles undergoes an opposite journey to the collection: the ensemble as a possibility of that which it represents and, therefore, prior to it. This two-way drift will attempt to shed light on the architectural drawing of the whole as an opportunity to understand, to translate. So, can this drawing order the world? What is drawn when a collection is drawn?

Keywords

Collection, archive, atlas, catalogue.

Introducción

Para hablar de la representación del conjunto, me centraré en las capacidades operativas del dibujo arquitectónico cuando registra colecciones o conjuntos de elementos dentro de un hacer disciplinar. Reflexionar sobre ello se ha condensado en una aproximación desde dos condiciones (el orden y el límite) que en el dibujo de conjuntos encuentro particularmente interesantes y tomando como referencia dos documentos (el atlas y el catálogo) donde más clara es esta condición respectivamente. Así, hablaremos de la noción de orden interno en la representación de colecciones en cuanto a su disposición. Esta condición se abordará a través del caso concreto del atlas como ejercicio de representación gráfica y de sus capacidades como material de proyecto. Por otro lado, se realizará un estudio sobre el papel del límite en el conjunto y su representación. El umbral por encima del cual habrá diferencia y por debajo habrá similitud. Del marco normativo que en una representación colectiva dibuja el borde de lo que contiene y lo que no. Abordaremos este estudio desde otro tipo de documento, el catálogo, donde la noción de límite es especialmente relevante.

Pero antes, un paso atrás. Para poner en perspectiva el dibujo de conjuntos como instrumento de proyección, antes conviene revisar cómo se ha entendido, cómo se ha ordenado y delimitado un conjunto. ¿En qué momento se ha necesitado recurrir a compartimentar, a parcelar la realidad para entenderla? Se construye una retrospectiva ligera con la intención clara de buscar esta capacidad proyectiva del dibujo de conjuntos en la historia del registro del mundo. Una revisión alrededor de dos momentos en los que comprender la realidad como un conjunto de conjuntos ha sufrido una evolución significativa:

- Siglo XV, las colecciones experimentan en Europa un auge clave en su historia con interesantísimas consecuencias que acentúan la pasión por el registro. Explosión, primer acto: coleccionismo y ampliación en lo archivable.

- Años 90 del pasado siglo, la era digital comienza a consolidarse y con ello la manera de archivar el mundo jamás será la misma. Explosión segundo acto: archivo y ampliación en lo *archivante*¹.

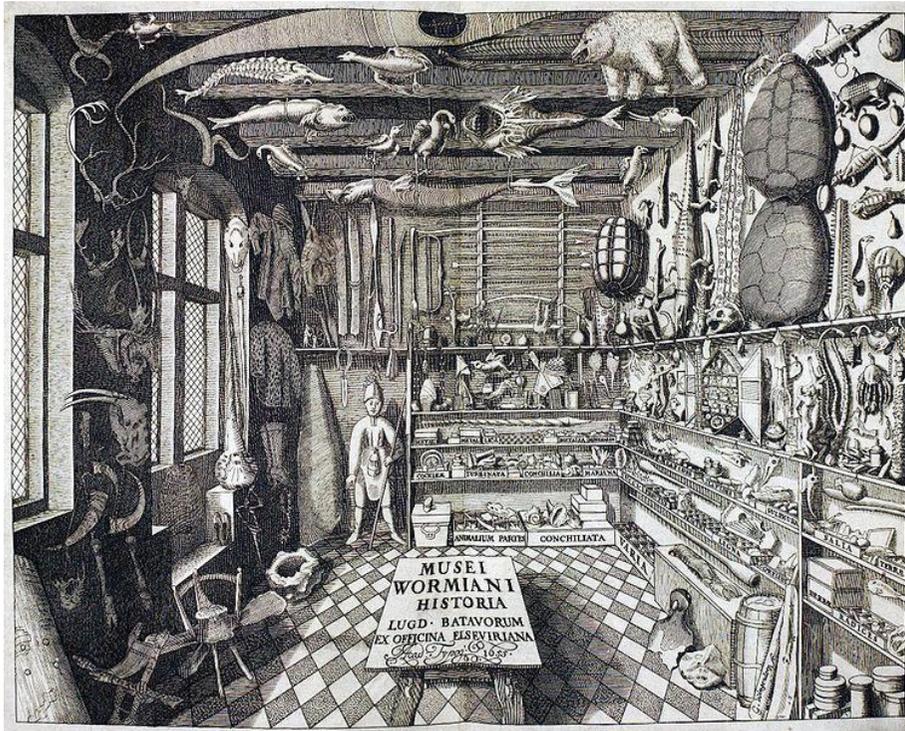
Todo lo que es extraño

Con el descubrimiento del llamado Nuevo Mundo, el Viejo contemplaba maravillado todo aquello que ante él se desplegaba. El conocimiento y la cultura que se tenía hasta ese momento experimentó una ampliación inesperada. Todo lo desconocido era literalmente nuevo. Nadie antes -ni los griegos, ni los romanos ni ningún pensador anterior- habían visto, explorado o estudiado aquella nueva realidad.

Es importante recalcar que el coleccionismo no empezó aquí. Hasta el s.XVI las colecciones no eran los repositorios de conocimiento de claro carácter científico y de investigación que serían posteriormente. Antes de que las colecciones supusieran una manera de ordenar y entender el mundo, fueron una demostración de clase. Philipp Blom relata en su libro *El coleccionista apasionado* (2013) la evolución histórica que sufrió el coleccionismo. En palabras de Blom:

“Tutankamón coleccionó cerámicas de calidad y el faraón Amenhotep III destacó por su pasión por los esmaltes azules. Los santuarios desde el Templo de Salomón hasta la Acrópolis y las cortes de la nobleza siempre han albergado tesoros famosos. La Roma de la antigüedad conoció un breve florecimiento de la cultura del coleccionismo, principalmente obras de arte griegas. Arsenales de objetos preciosos que incluso desarrollaron su propia tipología espacial: el *studiolo*, una habitación *ad-hoc* que alberga estos tesoros y reliquias acumulados a lo largo de toda la Edad Media.” (Blom, 2013, 29-30)

¹ Derrida, Jaques. 1995. *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*.



Img. 1. Worm, Ole. 1655. *Musei Wormiani Historia*, gabinete de curiosidades.

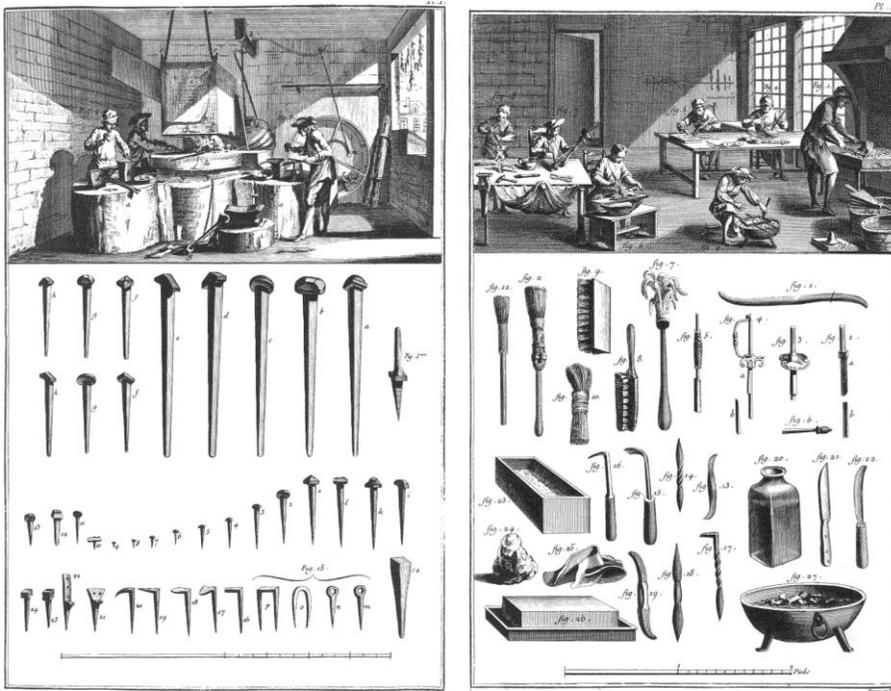
Sin embargo, esta capacidad de acopio y de dilatación patrimonial reservada hasta ese momento sólo a ciertas partes de la población, fue reorientada con el advenimiento del Nuevo Mundo. Las compilaciones dejaron de formar parte exclusivamente de una secuencia infinita de salas en los dominios de las clases altas o de la Iglesia. Un cierto equilibrio entre ostentación y erudición comenzaba a alcanzarse y sentaría las bases para entender el archivo como un formato externo a la propia colección. El Museo Tradescantiano es uno de los estandartes de esta transición.

El propio Blom recoge en su libro una carta el 31 de julio de 1625 que firmaba John Tradescant El Viejo (c. 1570-1638) con esta frase: “Todo lo que es extraño” (Blom, 2013, 76).

“A los mercaderes de la Compañía de Guinea & la Costa Dorada Mr. Humfrie Slainy Capitán Crispe & Mr. Clobery & Mr. John Wood. Las cosas deseadas de esas partes son éstas ante todo cabezas de elefante con colmillos muy grandes o cabezas de hipopótamo de las más grandes que pueden conseguirse o cabezas de vacas marinas de las más grandes o cabezas de ejemplares machos con cuernos de todas las clases raras de aves & pieles y picos y patas y plumas de aves raras o desconocidas para nosotros de todas las clases de pieles de peces extraños o las clases más grandes de conchas mariscos de grandes peces voladores & peces con otras cosas extrañas como trajes armas & instrumentos de sus largas flautas de marfil de todas las clases de pieles de serpientes y de víboras & especialmente de la clase que tiene una cresta en la cabeza como un gallo de todas las clases de sus frutos secos como bayas pequeñas rojas & negras con todas las flores y semillas que se pueden conseguir las flores colocadas entre hojas de papel en un libro secas de todas las clases de piedras brillantes de formas extrañas. Todo lo que es extraño².” (Blom, 2013, 76)

Los numerosos trabajos de Tradescant a lo largo de su vida como jardinero le permitieron confeccionar su colección particular, clasificando y catalogando sus propios ejemplares. Esta gran empresa fue el fruto de su ambición: el Arca de Tradescant (Tradescant’s Ark) o Museo Tradescantiano. Este gabinete de curiosidades se convirtió en punto de peregrinación obligada para todo coleccionista que visitara Londres, llegando a ser uno de los más famosos de Europa. La colección de los Tradescant, tras varias trifulcas familiares, idas y venidas, fue finalmente adquirido por Elias Ashmole (1617 - 1692) y donado a la Universidad de Oxford. De esta manera, las colecciones pasan a convertirse en un instrumento de transmisión de conocimiento y cultura. Esta evolución en su propósito supuso también una evolución en la manera en que se documentaban.

² Tradescant, John. 1625. *State Papers Domestic*, vol IV, cap. I, 155-156.



Cloutier grossier.
Doreur, Sur Métaux.
Img. 2. Diderot, Denis y d'Alembert, Jean Le Rond. 1751-1772. *Encyclopédie*.

La pasión por registrar alcanzaría su pico con *La Enciclopedia*³ de La Ilustración. Nace aquí un nuevo espíritu de investigación encabezado por eruditos y aficionados, no sacerdotes ni filósofos clásicos y fue entonces cuando se aceptó que para la búsqueda de conocimientos un mercado de pescado podría ser mejor que una biblioteca. Siendo éste un manual de carácter técnico y exhaustivamente detallado estaba dirigido más a la persona de a pie que al virtuoso. En este punto el espíritu del coleccionismo había recorrido un largo camino desde los armarios que habían florecido en sus inicios y cuyo fin era el de ensanchar los límites de lo conocido, documentando todo lo que era raro y monstruoso. Había llegado la época de lo común y corriente, no de lo que se encontraba fuera del conocimiento

humano. Así lo atestiguan las láminas que registraban las herramientas de los distintos oficios, cuidadosamente ordenadas y dibujadas a la misma escala para leerse tanto de manera individual como relacionadas entre sí. Además, resulta también interesante cómo el criterio de orden (alfabético) apoyaba la intención velada de crítica social en este documento, aplanando la sociedad y sus clases en una misma mesa de disección. Como cuenta el filósofo estadounidense Richard Sennett en su libro *El artesano* (2008) en francés *Le roi* (rey) tiene su sitio junto a *rôtisseur* (asador de carnes rojas y aves), de la misma manera que, en inglés, *knit* (tejer) viene a continuación de *king* (rey). Resulta que el dibujo de conjuntos es una herramienta de traducción del mundo y, a la misma vez, de crítica y especulación sobre el mismo. Una lección de cómo un dibujo deductivo (a posteriori) de los oficios de una sociedad, a la vez se convierte en un dibujo proyectivo (a priori) de lo que esa misma sociedad podría ser. Se puede hacer una lectura paralela del trabajo de Kon Wajiro (1888-1973), un enciclopedista moderno en su sentido histórico más estricto. Sus estudios a través del dibujo dieron nacimiento a la rama de la sociología llamada *Modernología*. En ellos, el arquitecto y sociólogo japonés registraba las pertenencias de los afectados por el violento terremoto que sufrió Tokio en 1923. Sus dibujos documentan la situación de un Japón a caballo entre la tradición y la modernidad y así lo revelan los dibujos de sus objetos con una vertiginosa transición de la primera hacia la segunda.

El foco de las colecciones fue basculando hacia una postura en la que la cuestión no era ya tanto generar compilaciones de objetos, sino versiones ordenadas de los mismos. Dicho orden se estructuraba según uno u otro criterio, subrayando en las colecciones su condición de archivo.

Ningún archivo sin afuera

Para apelar a esta matización según la cual coleccionar es archivar, resulta indispensable el texto *Mal de archivo* (Derrida, 1995) en el que su autor realiza un paseo por esta manera de documentar la realidad en los albores del descubrimiento de un nuevo mundo en construcción: el digital. Podría leerse en paralelo el arco de pensamiento de Derrida frente al incipiente ejercicio de

³ Diderot, Denis y d'Alembert, Jean Le Rond. 1751-1772. *Encyclopédie*.

documentación digital de los años 90 con el de Diderot y d'Alembert en los primeros compases de La Ilustración.

En aquel s. XVIII, lo salvaje, lo extraño ya no era tal y los coleccionistas se convierten en etnógrafos. Documentar y ordenar realidades ajenas hace que reflexionemos sobre lo cercano y lo cotidiano. El mal de archivo se hace presente y parcheamos el olvido y la memoria a través de la documentación. Con el nacimiento de los bytes, el mundo experimentó una ampliación inesperada similar a la que vivieron los europeos del s.XVI. Pero esta vez, en lugar de ampliar lo archivable se amplió en lo *archivante*. En sus capacidades para documentar y archivar la realidad frente al insalvable olvido de parte de él que su propia complejidad y magnitud implican. Aparece así la *pulsión de muerte* (Derrida, 1995, 17), que es intrínseca al propio archivo desde el momento en que se concibe. En el archivo se condensa una necesidad de registrarlo todo, sin que nada se pierda, una pasión arqueológica. En palabras de su autor:

“Un cierto mal radical, parece estar en obra ya desde siempre en la labor de custodia, guarda e interpretación de los archivos y en la compleja relación que en todo momento mantenemos con éstos, con nuestros modos de recordar, memorizar, monumentalizar, consignar en un lugar exterior. Este deseo por archivar no se manifestaría si no existiera una cierta finitud radical, una posibilidad de olvido que la alimente.” (Derrida, 1995, 1)

Este *poder de consignación del archivo* (Derrida, 1995, 11) da pie a la reflexión en torno a la representación arquitectónica como instrumento que va más allá del dibujo como recurso técnico. El archivo mantiene una relación lineal con lo archivado en todo momento, el criterio de archivación es y debe ser siempre continuo. En un archivo no debe haber una disociación absoluta o una heterogeneidad que venga a separar o compartimentar. Producir archivos es reunir. Producir colecciones de objetos y, en el contexto de este artículo, representarlos es reunir y buscar un orden entre ellos. De manera paralela, dibujar una colección consiste en aplanar para comparar. Así, parece claro que hay ciertas conexiones entre el coleccionista y el arquitecto, especialmente el arquitecto que dibuja colecciones. En el caso de la representación del conjunto dentro de la disciplina arquitectónica se produce un cierto sesgo entre lo archivado y lo *archivante*. Al fragmentar la realidad para entenderla, parcelamos para comparar buscando un sistema de orden,



Img. 3. Wajiro, Kon. 1925. *Modernology; Science of Everyday Observation*. Tokyo..

un afuera en palabras de Derrida, que construya un entender. De alguna manera la representación es eso, la búsqueda de un afuera. Pero, además, este sesgo separa lo archivado para darle un valor colectivo. Es difícil dibujar la línea conceptual que encierra a la representación del conjunto como documento concreto al ser un conjunto de documentos y es esta la cuestión fundamental del archivo. “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera.” (Derrida, 1995, 19).

Esta línea conceptual supone otra condición definitoria del archivo como contenedor de conjuntos: la lógica de su límite. Es una condición en ocasiones anterior al orden interno del mismo, ya que en lugar de organizar los elementos que ya forman parte de él, conforma el perímetro del archivo. Un ejemplo claro donde esto se hace notable es el *Emporio celestial de conocimientos benévolos* que recoge el escritor argentino Jorge Luis Borges en el ensayo *El idioma analítico de John Wilkins* (Borges, 1960).

- (a) pertenecientes al Emperador,
- (b) embalsamados,
- € amaestrados,
- (d) lechones,
- € sirenas,
- (f) fabulosos,
- (g) perros sueltos,
- (h) incluidos en esta clasificación,
- (i) que se agitan como locos,
- (j) innumerables
- (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello,
- (l) etcétera,
- (m) que acaban de romper el jarrón,
- (n) que de lejos parecen moscas⁴.

⁴ Borges, Jorge Luis. 1960. *El idioma analítico de John Wilkins*, 142.

Este archivo es una lista que ficciona una *cierta enciclopedia china* (Borges, 1960, 142) y persigue la paradoja en la confección de su borde. A pesar de que existe un orden claro que es la serie alfabética (a, b, c, d), no deja de ser llamativo que la propia lista se incluye en sí misma, como se cita en la posición (h). Esto conecta con la teoría de conjuntos que Umberto Eco describe en su libro *El Vértigo de las listas* (Eco, 2009, 395-396), según la cual podemos etiquetar esta lista como una lista no-normal⁵. Este ejercicio de tensión del límite revela una lección paralela sobre la ordenación proyectiva de conjuntos de manera similar a como lo hacía *La Enciclopedia* de Diderot. El orden que implica la confección de este perímetro es igualmente proyectivo: permite definir a placer el espacio común donde se encuentran todos estos elementos, hasta el punto de incluir un (l) etcétera antes de terminar.

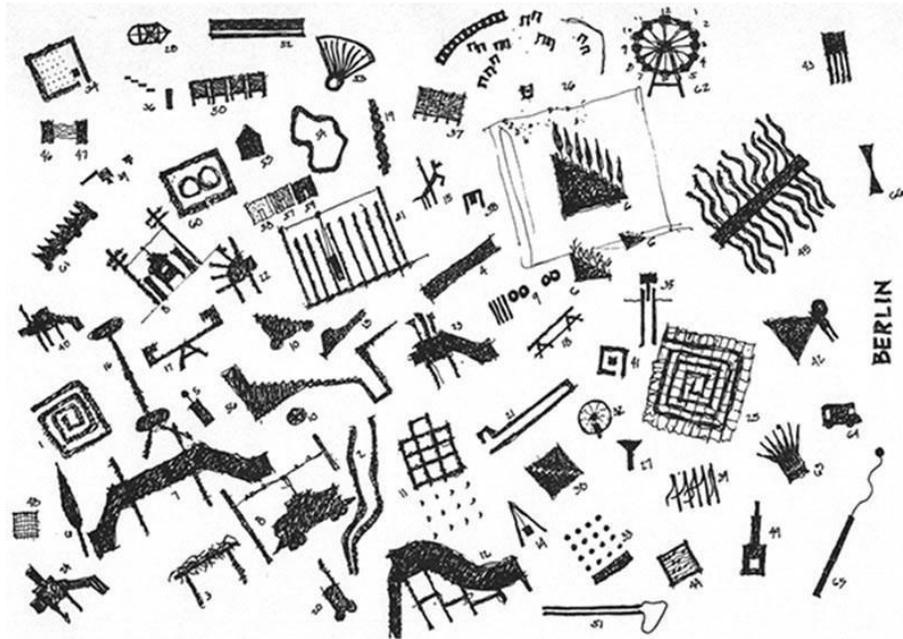
“Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas. Los animales (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe?” (Foucault, Michel, 1968, 2)

Este texto, alza la pregunta sobre cuál es la base o *espacio de identidades* (Foucault, 1968, 5) en la que podemos establecer una clasificación reflexionada. Este ejercicio de Borges revela esta capacidad proyectiva: que nada hay más vacilante, nada más empírico que la instauración de un orden de las cosas. La posibilidad de utilizar la representación para matizar o especular sobre aquello que se representa, este pulsar proyectivo del dibujo arquitectónico se encuentra ya latente en la representación de conjuntos. Siendo las colecciones un instrumento de análisis o de registro de una realidad específica, contienen cierta oportunidad de proyección en la manera que se conciben hasta el punto de transformar su lectura. Esta conexión entre lo proyectivo y lo deductivo, permitirá al dibujar arquitectónico acomodar la

⁵ Para Umberto Eco, considerando si la lista se incluye a sí misma podríamos distinguir entre dos tipos: (a) normales, es decir, una lista que no se contiene a sí misma y contrariamente existe (b) una lista no-normal.

representación de conjuntos siguiendo estos conceptos de orden y límite de lo representado. En el dibujo de arquitectura, podemos entender el atlas como una enciclopedia de una ficción. O el catálogo como un listado de *vecinos imposibles* (Foucault, 1968, 2) que sólo podrán manifestarse en el espacio imaginado del proyecto hasta que éste se haga realidad.

Geografía del atlas



Img. 4. Hejduk, John, 1986. *Victims*, Berlín.

El dibujo de la colección implica sucesivas persecuciones de orden que conllevan múltiples preguntas en torno a su contenido, su disposición o su extensión. El atlas como dibujo arquitectónico de la colección es polisémico. Siendo el dibujo de la colección un documento reconocible en su conjunto,

los dibujos que lo componen pueden variar, alterando la comprensión de lo que allí se encuentra. Es diferente la lectura de una colección de plantas que una de secciones que una de axonométricas que un conjunto dispar cuya agrupación sea independiente del formato de dibujo y agrupe a varios de ellos porque la razón de su límite es otra. Más allá de lo que pueda contar cada planta, cada sección o cada dibujo, el hecho de confeccionar una colección con ellas y de contrastarlas es donde reside la esencia del atlas, que en este texto se apellida “arquitectónico” o “de arquitectura”. En observar sus proximidades, sus diferencias, la vecindad de la que hablaba Foucault. Ese orden interno al que llamaremos geografía de la colección conecta con el afuera de Derrida donde se establecen unas reglas que ordenan los elementos de la colección. Hace que esos dibujos estén dispuestos bajo algún orden que quizá no alcanzamos a deducir, pero que de alguna manera está ahí. La geografía enigmática del catálogo de las víctimas de Hejduk.

En una de las apariciones de Francisco Javier Sáenz de Oíza en el canal 2 de la televisión pública española⁶, el arquitecto comentaba la importancia del orden poniendo como ejemplo una biblioteca, la suya, y de cómo el orden no responde a un único criterio racional. Según él, una biblioteca no podía estar ordenada alfabéticamente. Debía existir un orden subyacente y propio, decidido conscientemente. De tal manera que, en una biblioteca ordenada según un criterio alfabético, si la Biblia y la Constitución (en ese orden) están colocadas juntas al final de un estante, cuando se incorpore un ejemplar a la biblioteca anterior alfabéticamente a la Biblia, ésta desplazará el espacio de la Constitución al primer lugar del estante inferior, cambiando radicalmente de posición en el conjunto. Mientras que, si conocemos las coordenadas de ambos documentos dentro de la biblioteca, siempre sabremos dónde están independientemente del resto de ejemplares. Podría la biblioteca estar vacía y ambos documentos seguir ocupando el mismo lugar. Ciertamente, ordenar un atlas arquitectónico es similar a ordenar una biblioteca. La biblioteca es un espacio en el que los libros se encuentran ordenados y clasificados según unas reglas y no simplemente formando pilas de elementos inconexos. En ella, al menos, los libros tienen su lugar en el plan de las cosas, en el estante

⁶ La 2, Televisión Española. 2014. Imprescindibles: No te mueras sin ir a Ronchamp (Sáenz de Oíza): <https://youtu.be/3ANYzndH7dk>

que les corresponde. En paralelo, aunque varios años antes, Walter Benjamin hablaba en su artículo *Desembarco mi biblioteca* (Benjamin, 1931) sobre este orden conscientemente desordenado: “Toda pasión bordea el caos; el orden es sólo un estado de suspensión sobre el abismo”. Es a esta noción a la que nos aproximamos al hablar de la geografía de los dibujos de colecciones. Sin duda el más significativo de todos los ejemplos es el ejercicio de orden de Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte, que resumió su carrera en el *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 1929). Este archivo de archivos, tan documentado hasta la fecha que poco queda que decir sobre él, radica en las conexiones relacionales entre las imágenes que lo conforman. Representa la instrumentalización de estas para mapear desplazamientos mentales entre ellas. El conjunto como oportunidad de representación arquitectónica opera de manera similar, tomando una importancia significativa este estado de suspensión sobre el abismo que es el orden que coloca unos elementos junto a otros.

Al referirnos a la geografía del atlas, es decir de la composición y del lugar que ocupan los distintos elementos dentro de este dibujo, es cuando tensamos la capacidad narrativa de éste como herramienta de proyección. Escapando del dibujo puramente contemplativo “que no va a ningún sitio” tomando prestadas las palabras de Javier Seguí, el atlas pierde esta labor documental para adquirir un vibrar proyectivo. Una geografía que en ocasiones responde a criterios geométricos, lo que permite abrazarse a una estructura neutra para superponer sobre ella un criterio propio como la Biblia y la Constitución en la biblioteca de Sáenz de Oíza. La disposición lineal en los dibujos de la oficina de Luis Callejas: la línea de escenarios sucesivos en el desarrollo del proyecto urbano para el río Medellín (2013) en su paso por la ciudad homónima. O la línea comparativa en “Weightless” (2010), el retrato de una ciudad que se replica a sí misma en el espacio aéreo del aeropuerto de Heathrow en Londres.

Por otro lado, la más común de las disposiciones geométricas en la representación arquitectónica del conjunto es la matriz, sobre la cual cabe casi cualquier orden: cronológico, formal, geográfico... La lista es

prácticamente infinita y en esta estructura encontramos los dibujos del parque de *La Villete* que construyó Schumi en 1982. La representación de las *folies* es una versión ampliada de la posición que éstas ocupan en el parque y que igualmente se ordenan acercándose para evidenciar la vecindad que vivirán en el parque, pero de manera ampliada para contrastarlas.



Img. 5. LCLA, 2010. *Weightless*, Londres.

En ocasiones, la matriz es menos clara debido a la diferente naturaleza (formal o de cualquier tipo) de los integrantes del conjunto y ésta se desdibuja, como dibuja Humboldt en su colección *Cosmos*⁷.

Pero también existe otra clase de atlas arquitectónico que no responde a criterios geométricos, sino que los elementos encuentran su lugar por una intención subyacente como puede ser la posición relativa que ocupan en el proyecto. En esta línea encontramos los dibujos que resumen la evolución de los cambios que han experimentado los brazos de poste a lo largo de los siglos, como documentaba el zoólogo estadounidense Bashford Dean (1867-1928). Aunque quizá el ejemplo que mejor se ajusta al contexto de este artículo es el dibujo de emplazamiento del proyecto “Garden for a tree Nurserer” (2007-2010), desarrollado por la oficina belga Bureau Bas Smets.

⁷ Von Humboldt, Alexander. 1841-1862. *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*.

Este dibujo recoge el mapeo de todos los otros árboles del emplazamiento del encargo resultando un muestrario de maneras de agrupar elementos vegetales, que es en sí mismo una agrupación de árboles a mayor escala. Un atlas que podríamos clasificar como una lista no-normal: una colección de colecciones, un conjunto de conjuntos que se incluye a sí mismo.

En la mesa de disección sobre la que se disponen objetos distintos, el único valor es contrastar entre sí. La posición que cada elemento ocupa dentro del documento es clave para su lectura. Así, cuando por ejemplo los criterios geométricos de ordenación de los objetos comienzan a desdibujarse, elementos más grandes entran en contacto con más cohabitantes a su alrededor y por contraste acaban cayendo en una clara posición protagonista en un primer vistazo. Casi funcionan como la puerta al dibujo. Mientras, por su parte, los objetos más pequeños tienen un contexto más concreto, con elementos de la colección que entran en contacto sólo con ellos y llegamos a visitarlos sólo al final. Vienen a matizar y complementar el entendimiento de sí mismos y del conjunto que los incluye. Así, el atlas arquitectónico se convierte en un dibujo de lectura multicapa, permitiendo tantas lecturas superpuestas como órdenes seamos capaces de plegar sobre sí mismos al confeccionarlos.

A esta geografía como orden interno y posicional del dibujo se superpone otro orden: el orden externo o de lo externo. Es decir, aquello que concede o no el derecho de encontrarse reunido allí. El límite como la línea perimetral, desde un punto de vista conceptual, del catálogo.

Límite del catálogo

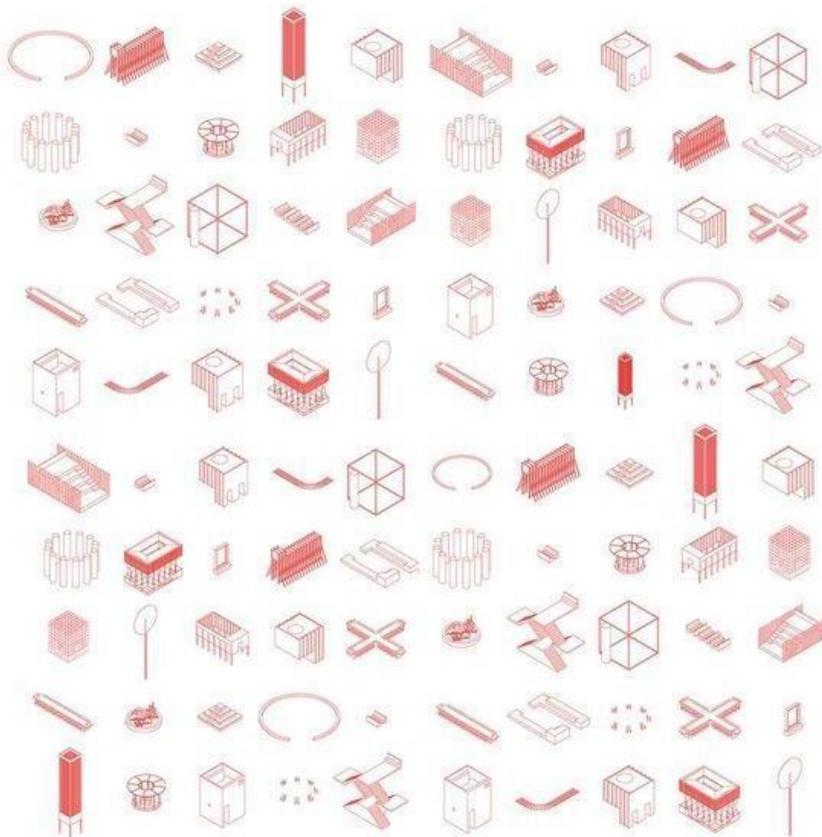
No es de extrañar que la ordenación interna de las colecciones, esta fragmentación de lo conocido y lo descubierto levantara ciertas fricciones, como elegantemente demostrara Borges en su enciclopedia china. El trazado de esta parcelación del conocimiento no es ni mucho menos inmediato. Carl Linneo (Suecia, 1707-1778), ferviente hombre de Dios estaba convencido de que todo su estudio botánico podría ordenarse de manera racional: un sistema de clasificación de las plantas según sus órganos reproductivos. A la misma

vez en otro lugar de Europa, George-Louis Leclerc (Francia, 1707-1788) estudioso y entusiasta del conocimiento holístico apuntaba a un sistema de orden radicalmente opuesto al de su contemporáneo Linneo: sostenía que el concepto de especies colgaba de un equilibrio inestable y cambiante, y que eventualmente en el futuro acabarían desapareciendo.

Con el advenimiento de la Revolución Industrial, el catálogo como archivo documental adquirió un papel protagonista. Arranca en este momento un ejercicio de inventariado ya no de lo que se encuentra en el mundo (coleccionistas) ni de lo que ya estaba ahí (etnógrafos sino de lo que se produce. Al ampliar la capacidad productiva, es necesario imponer un seguimiento y una ordenación de lo producido. Llegamos así a una pregunta ineludible que atraviesa la historia de la colección desde sus orígenes ¿se permiten elementos repetidos en la colección? Esta noción tensa la cuestión del límite del catálogo. En un momento frontera entre el coleccionismo y la industrialización que sufrió Europa a partir de finales del s.XVIII, Charles Peale comenta en el discurso de apertura en un curso sobre Ciencias Naturales en la Universidad de Pensilvania en 1800: “No deberían verse duplicados, y sólo las variedades de cada especie, todas colocadas en el punto de luz más visible para que se vean realizadas, sin tocarlas.” (Peale, 1800, 34). Es reseñable en este discurso que se recalque la noción del límite de la colección, dejando fuera los objetos repetidos, mientras que al mismo tiempo estudiaba la manera de producir colecciones de objetos repetidos cada vez más deprisa y de manera más eficiente, tendencia de la que sin duda somos herederos hoy. Al aumentar la capacidad de producción hasta tal punto que se vuelve necesario archivar, documentar, la cuestión del límite se vuelve el tema central en los catálogos. Con el tiempo, producir objetos iguales se refina hasta tal punto que catalogar similares versiones de un elemento con diferencias formalmente sutiles y funcionalmente imperceptibles se torna repetitivo y poco productivo. Los catálogos se amplían a producciones más diversas, cualquiera que sea la naturaleza de los objetos recogidos allí mientras hayan sido producidos bajo algún dato común: mismo año, mismo autor, mismo color, mismo uso.

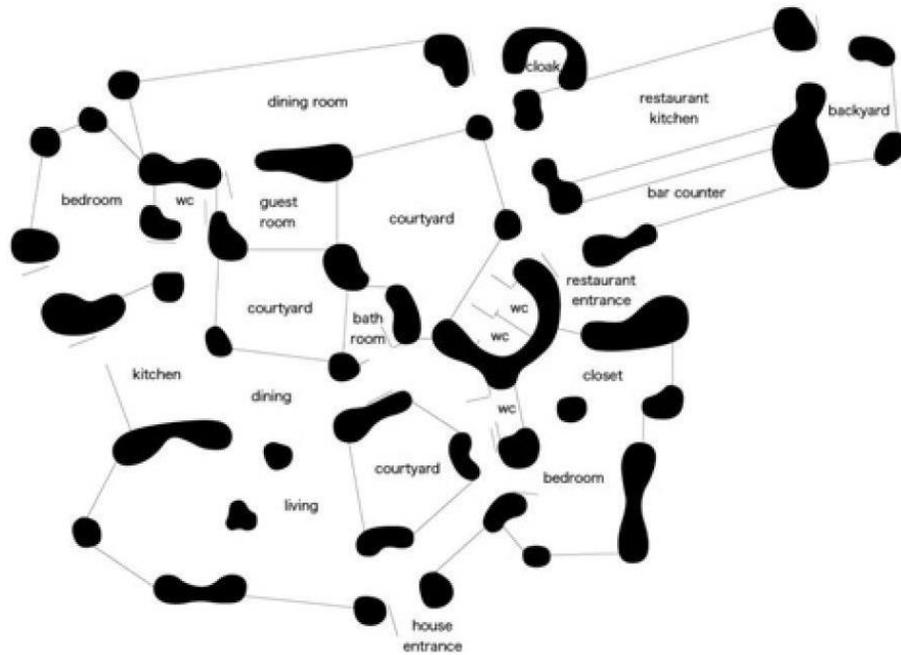
En el catálogo arquitectónico, la repetición adquiere un significado estructurante en las capacidades proyectivas del documento. La elección de

dibujar elementos repetidos en lugar de inventariarlos acompañados por un número indica que es relevante que esos objetos aparezcan dos o más veces. La oficina danesa Medium desarrolla en 2019 el proyecto “Common Forms”, una colección de intervenciones formalmente discretas y reproducibles en los espacios públicos de zonas residenciales descuidadas. Estas intervenciones se recogen en un catálogo arquitectónico de formas sencillas en el que el mismo elemento aparece dibujado varias veces manifestando que la naturaleza de este proyecto es la adaptabilidad y la capacidad de estas intervenciones para aparecer varias veces en desarrollos residenciales diferentes permaneciendo invariantes en su forma.



Img. 10. Medium. 2019. *Common Forms*, Copenhague.

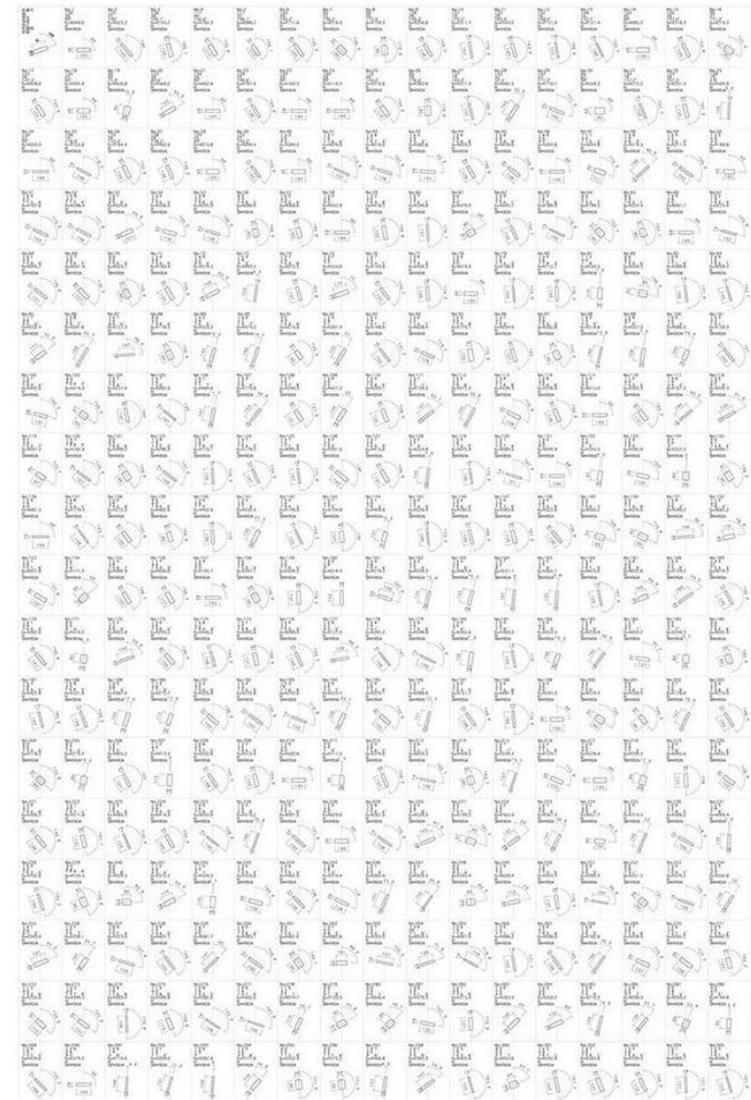
En el dibujo arquitectónico del conjunto, las leyes que estructuran su límite están directamente relacionadas con la condición de orden que es inherente al dibujar. Representar es ya un ejercicio de orden: no puede dibujarse todo, por lo que se vuelve necesario trazar un límite entre lo que sí y lo que no, un umbral en aquello que representamos. Este dibujar incompleto es otra capacidad del límite en el dibujo de conjuntos, que permite dibujar de manera parcial. Dibujar es subrayar, es destacar, es repasar. El arquitecto japonés Junya Ishigami organiza su trabajo en ocasiones en torno a la estrategia de la taxonomía de un mismo elemento con pequeñas variaciones, dejando tras de sí catálogos arquitectónicos de gran interés sobre los que resulta interesante hacer una relectura de la confección de este límite. Dos dibujos en dos extremos opuestos: la lista de 305 columnas del edificio para talleres del Instituto de Tecnología en Kanagawa (2008) y los pilares 10 años después de la Casa y restaurante cueva, en Yamaguchi (2018). El primero, aunque representa un estado del edificio que más se aproxima a la ejecución del mismo, se ha conservado como un documento proyectivo ya que transmite la estrategia de entender el espacio interior como un bosque, en el que ningún tronco tiene las mismas dimensiones ni ocupa un lugar obvio. Sin embargo, la colección de elementos portantes se describe con una ajustadísima definición y precisión, acotando sus dimensiones y una hipotética desviación respecto de aquella obviedad. Y dando un paso más, despoja a la colección de la distribución sin aparente orden del bosque, como dibujaría Bas Smets en su atlas de árboles no-normal previamente comentado, y recoge todos los elementos en una cuadrícula bien definida, pero manteniendo su desviación. Por otro lado, en Yamaguchi los pilares son un conjunto informe de masas variadas. En su informalidad, resulta un dibujo tan preciso como el dibujo de las 305 columnas, pero su naturaleza permite ser mucho más radical a la hora de ser dibujados con precisión. La línea perimetral a una determinada altura es suficiente, sin acotaciones ni desvíos. Un soporte de acero tiene espesor, uniones, tornillos, curvaturas. Pero la materialidad del restaurante cueva llega a su máximo nivel de definición con esta línea perimetral. Un catálogo estructural llevado al límite expresivo que además coloca los distintos elementos en el mismo lugar que ocupan unos respecto a otros en el conjunto del edificio. De esta manera, la lógica del límite en el dibujo de las colecciones se ve ineludiblemente afectada por el ejercicio de selección de lo representado que es inherente al dibujar.



Img. 11. Junya Ishigami. 2018. *Casa y restaurante cueva*, Yamaguchi.

Conclusiones/preguntas

Dibujar es ordenar. Dibujar conlleva una decisión: un criterio de selección entre lo que se representa y lo que no y esto es ya un ejercicio de orden. Voy más allá. El dibujo del conjunto implica una secuencia sucesiva de decisiones de orden. Lo que se dibuja cuando se dibuja una colección es una geografía y el perímetro de representación que la contiene. Se presenta así el dibujo de la colección como una oportunidad para reunir un sistema de los elementos que, en su capacidad proyectiva, consiga alcanzar vecindades imposibles pero plausibles. Como dice Foucault: “El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras (...); y sólo en las casillas blancas de este tablero se manifiesta en profundidad como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado”.



柱詳細図

Img. 12. Junya Ishigami. 2008. *Edificio para talleres del Instituto de Tecnología*, Kanagawa.

Referencias

- BERGER, John. 2011. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial GG.
- BLOM, Philipp. 2013. *El coleccionista apasionado*. Madrid: Anagrama Editorial.
- DERRIDA, Jacques. 1995. *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*. París: Éditions Galilée.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010. *How to Carry the World on One's Back*. Madrid: MNCARS.
- ECO, Umberto. 2009. *El vértigo de las listas*. Madrid: Lumen.
- EVANS, Robin. 1986. *Traducciones del dibujo a la construcción*. Londres: AA Files.
- FOUCAULT, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: SIGLO XXI.
- HSIEH, Lisa. 2017. *Architecture's Disquieting Ghosts*. Revista Log, No. 41.
- MALRAUX, André. 2017. *El museo imaginario*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PEALE, Charles W. 1800. *Discourse Introductory to a Course of Lectures on the Science of Nature with Original Music composed for and Sung on, the Occasion. Delivered in the Hall of the University of Pennsylvania, November 8, 1800*. Filadelfia: Universidad de Pensilvania.
- PEZO, Mauricio, y VON ELLRICHSHAUSEN, Sofía. 2018. *Naïve Intention*. Nueva York Actar Publishers.
- SENNETT, Richard. 2019. *El Artesano*. Madrid: Roca Editorial.
- WARBURG, Aby Moritz; Sherman, Bill. 1924-1929. *Bilderatlas Mnemosyne*. Berlín: Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG.
- YOUNG, Michael. 2014. *Drawing, Painting, Photography*. The Economy Magazine / Symmetry Series, No. 3.

Javier Seguí de la Riva: Pedagogías radicales

Javier Seguí de la Riva: Radical Pedagogies

Roberto Goycoolea Prado¹: roberto.goycoolea@uah.es

Jessica Fuentealba Quilodrán²: jfuentealba@ubiobio.cl

Macarena Barrientos Díaz³: macarena.barrientos@usm.cl

Universidad

¹ Universidad de Alcalá. ² Universidad del Bío-Bío. ³ Universidad Técnica Federico Santa María.

Breve biografía

Roberto Goycoolea Prado. Dr. Arquitecto. Profesor Titular de la Escuela de Arquitectura, Universidad de Alcalá, España. Áreas de interés: Concepción, configuración y utilización del espacio habitable, Turismo y Cooperación al desarrollo. Tiene investigaciones, docencia y publicaciones sobre estos temas en diversos libros y revistas científicas de Europa, América y África.

Jessica Fuentealba Quilodrán. Arquitecta (2004) y Magíster en Didáctica Proyectual por la Universidad del Bío-Bío (2009), Chile. Doctora en arquitectura por la Universidad de Alcalá, España (2021). Desde el año 2007 desarrolla docencia e investigación en el Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, Chile.

Macarena Barrientos Díaz. Doctora en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad del Bío-Bío (Chile) y por la Universidad de Alcalá (España), Máster en Programación Urbana por la Universidad de Ferrara (Italia), y Arquitecta por la Universidad Técnica Federico Santa María (sede Valparaíso, Chile). Ejerce la docencia y es parte del Área de Profundización en Territorio y Gestión de la USM desde el año 2007.

Resumen

En 1974, la llegada de Javier Seguí de la Riva como catedrático de Análisis de Formas Arquitectónicas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid supuso un cambio radical en la manera de concebir y enseñar el dibujo en arquitectura. Sus planteamientos traspasaron los límites de su escuela influyendo en distintos grados en las del resto del país. Más de 40 años después, Seguí participó en el Seminario “Contextos y desafíos de la enseñanza de la arquitectura” en la Universidad de Alcalá. El encuentro fue organizado por los autores del artículo en el marco del desarrollo de dos tesis doctorales sobre la enseñanza de la arquitectura en Chile y España. En este contexto, el objetivo del artículo es desentrañar a partir grabación y transcripción del seminario y de diversos textos de su radical postura ante las Escuelas de arquitectura, la profesión, la enseñanza (de la arquitectura y el dibujo), el dibujar y el ser profesor.

Palabras clave

Javier Seguí, pedagogía radical, Escuelas de Arquitectura, dibujar.

Abstract

In 1974, the arrival of Javier Seguí de la Riva as professor of the Shape Analysis Architectural Studies class, at the Higher Technical School of Architecture of Madrid implied a radical change in the way of conceiving and teaching drawing in architecture. His approaches went beyond the boundaries of this architectural school, influencing other institutions in various ways across the country. More than 40 years later, Seguí participated in the Seminar “Contexts and challenges for the teaching of architecture” at Alcalá University. The meeting was organized by the authors of the article within the framework of two doctoral theses that developed around the topic of teaching and learning architecture in a changing world. In this context, the objective of the article is to unravel, from records and transcriptions of the seminar and other texts, Seguí’s radical position before the situation of architecture schools nowadays, the profession, the ways of teaching (architecture and drawing), being a teacher and drawing.

Keywords

Javier Seguí, radical pedagogy, Architecture Schools, drawing.

Introducción

Las primeras décadas de la segunda mitad del siglo pasado de la Escuela de Arquitectura de Madrid estuvo marcada por las leyes de Ordenación (1957) y Reordenación (1964) de las Enseñanzas Técnicas. Ambas normas intentaban responder a la demanda de técnicos superiores requerida por los Planes de Estabilización y Desarrollo del país. Los cambios más significativos fueron facilitar el ingreso a la carrera (fin del *numerus clausus* y del examen de ingreso¹) y en su tecnificación, bien reflejada en los Planes de estudio de 1962 y 1964. (Álvarez, 2020) El cambio no fue fácil. Los testimonios de quienes estudiaron arquitectura en la época presentan una enseñanza de corte academicista ajena a las nuevas tendencias del entorno norte europeo y de países emergentes como Brasil, México o India. (Capitel, 2013)

En este ambiente, algunos de los nuevos profesores contratados para atender a un alumnado creciente comenzaron a reivindicar, no sin tensiones, la incorporación de los nuevos movimientos plásticos y una educación más crítica y cercana al ejercicio libre de la profesión. El desarrollo económico y la esperanza de que la previsible muerte de Franco produjese un cambio político, ayudaron a impulsar una escuela más acorde al momento histórico.² Nada rompedor comparado con otras iniciativas contemporáneas -como las propuestas pedagógicas de Sao Pablo, Valparaíso o Tucumán-, pero en pleno franquismo lo parecía.

Entre los nuevos profesores que reclamaban otra manera de entender la arquitectura y su enseñanza se encontraba Javier Seguí de la Riva. Ingresó a la universidad en 1956 graduándose en 1964 y doctorándose en 1966. Tras realizar en 1968 un diplomado en psicología, obtiene la cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas en el curso 1974-75 (a una edad, por cierto, que hoy sería impensable por los “méritos previos” exigidos hoy por la Agencia de

Acreditación de la Calidad Universitaria). No tenía publicaciones en revistas indexadas, patentes ni investigaciones competitivas, pero sí una postura clara y distinta sobre la enseñanza del dibujo y del proyecto. Al año siguiente se hizo cargo de un curso de dibujo milenario (por el número de alumnos), aplicando unas prácticas que rompían con lo conocido tanto a nivel práctico como de discurso.

Su llegada trajo aires renovadores, que terminarían asentándose. La radicalidad de alguno de sus planteamientos y, sobre todo, de algunos de los ejercicios planteados terminaron dándole un protagonismo inesperado. Especialmente famoso, casi mítico, fue un ejercicio donde se pedía “dibujar el espíritu de la gallina” mientras unos cuantos plumíferos deambulaban asustados entre los caballetes. Se buscaba grafiar lo que se mueve frente a la copia de estatuas y detalles que dominaba la enseñanza del dibujo. Estudiantes de la época siguen recordando el buscado desconcierto que tuvieron. (Hernández, 2014) Pero, más allá las anécdotas, sus propuestas teóricas y docentes traspasaron pronto los límites de la escuela madrileña, influyendo en distintos grados en el resto de las escuelas del país, bien para seguirlas, bien para oponerse.

Más de 40 años después Javier Seguí -jubilado a su pesar³- participó como ponente invitado en el Seminario “Contextos y desafíos de la enseñanza de la arquitectura”, celebrado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá (curso académico 2017-2018). El encuentro fue organizado por los autores del artículo en el marco del desarrollo de dos tesis doctorales sobre la enseñanza de la arquitectura en Chile y España; una con énfasis en el ciclo inicial y la otra sobre la habilitación profesional. (Barrientos, 2019; Fuentealba, 2020) (Img. 1).

¹ Para iniciar los estudios de arquitectura se debía acreditar estudios preparatorios en ciencias básicas y bellas artes para luego someterse a un selectivo examen de ingreso. Hasta el Plan de 1957 se debía acreditar 2 o 3 años de cursos preparatorios en materias científicas (aritmética, álgebra, geometría, trigonometría, elementos de física, geodesia, cálculo diferencial...) y artísticas (dibujo lineal y lavados de estatuas elementos ornamentales, dibujo

de flora y fauna, modelado en barro...). El examen de ingreso se elimina en Madrid en el Plan de 1956 y los cursos preparatorios en el Plan de 1964. (Fuentealba, 2021)

² Para entender el ambiente del momento véase Fernández Alba (1967).

³ Con otros profesores presentó una demanda judicial, que no prosperó, contra su jubilación alegando que era un derecho y no una obligación.

Seguí comenzó su intervención explicando su etapa de formación y la obtención de la cátedra. Insidió luego en cómo las acciones dibujar y proyectar habían sido el eje de su quehacer docente, para concluir con una larga reflexión sobre cómo veía la situación actual de la enseñanza de la arquitectura. Al llevar unos años retirado de la docencia, pero atento al devenir académico, sus reflexiones fueron de largo alcance y desligadas de las urgencias y justificaciones de la cotidianidad. El debate fue pausado, extendiéndose en una larga sobremesa. Días después nos envió un texto que había escrito en 2011, *Declaraciones radicales respecto al aprendizaje de la arquitectura*, donde, según apuntó, recogió lo expuesto en el seminario.



Img. 1. Javier Seguí y Polyxeni Mantzou en la Universidad de Alcalá. Fotos y montaje: M. Barrientos, 2017.

Luego vino la pandemia y, con ella, su inesperado fallecimiento. En este contexto, atendiendo a la convocatoria de Hipo-Tesis y a modo de homenaje a nuestro maestro, dos son los objetivos de este artículo: (a) intentar desentrañar la postura de Seguí sobre la profesión y enseñanza de la arquitectura, tomando como base la grabación y posterior transcripción del seminario y el artículo enviado y (b) contrastar sus opiniones con las de

diversos académicos y directivos de escuelas de arquitectura españolas y chilenas recogidas en el marco de las mencionadas tesis doctorales.

Para simplificar la lectura en los apartados del texto, todas las citas que indican minutos corresponden a intervenciones transcritas del seminario de 2017, las extraídas de textos y entrevistas se citarán en el formato establecido por la editorial. Con el mismo fin, se ha agrupado lo tratado por temas, lo que explica los saltos temporales de las transcripciones.

Visión retrospectiva

Seguí comenzó su ponencia con una declaración rotunda destinadas a centrar el discurso y captar la atención: “Soy una reliquia. Lo he vivido todo.” (12’) Se extendió luego en explicar cómo fue su carrera para enmarcar su visión de la pedagogía. “Entré a estudiar en 1957 en una cosa que no era universidad.” (13’) “Tuve una formación clásica que recuerdo con consternación. Aquello era el Renacimiento.” (16’) Una enseñanza de marcado tradicionalismo tanto en su concepción como en la práctica. “Los estudios de la época tenían una estructura propia de la Academia, una estructura organizada donde había que saber dibujar, pero no se enseñaba a dibujar.” (16’) A dibujar se aprendía fuera, en el Círculo de Bellas Artes, en academias privadas o con profesores particulares. Lo mismo ocurría con las materias de “exactas”. Luego tenías que hacer un examen de ingreso. “Lo que se pedía era tan preciso y técnico que se tardaban años en superarlos. (26’) [Img. 2]

“Terminé la carrera en 1964, cuando en España se decide que todos los estudios tienen que ser universitarios.” En 1971 se crea la Universidad Politécnica de Madrid y, con ello, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Seguí dio mucha importancia a esta decisión administrativa, que transformaron unos estudios tan especiales como los de arquitectura en universitarios. Esta decisión administrativa obligó a una serie de transformaciones de urgencia, destacando cuatro aspectos: (a) creación de las áreas de conocimientos, realizada por “afinidades epistémicas” y no por una lógica docente o profesional; (b) segregación de conocimiento que se impartían de manera conjunta, siendo lo más significativo la aparición de proyectos como materia autónoma y una denominación confusa de las

nuevas asignaturas⁴; (c) paulatina profesionalización de la docencia, comenzando por dar el doctorado a quienes aportaran una obra reconocida y (d) exigencia de “investigar”, obligando a dejar de hacer para “reflexionar sobre lo que hacíamos”.



Img. 2. Dibujo de J. Seguí donde se aprecia su formación académica. Fuente: <https://tinyurl.com/9jvarn6y>

Estos son para Seguí los mimbres sobre los que se han urdido las escuelas actuales. Ninguno de los aspectos apuntados se resolvió de manera convincente, por más que la enseñanza surgida fuese mucho más adecuada a los nuevos tiempos que la que le tocó vivir. Es más, dado que “la mayoría pensaba que las cosas se estaban haciendo muy bien, que éramos los mejores de la tierra”, se siguió haciendo lo mismo, pero en otras circunstancias. (14’) Y “seguimos igual”, como muestra la frustrante Reforma de Bolonia. (15’) Más que resolver los problemas generados por la situación que vivió en su época, los ha acentuado. El sistema sigue anclado en la academia: “No se enseña. Se examina”. Vivimos, agregó Seguí, “la convivencia de un sistema antiguo en una situación inédita”. Una época dominada por “fantasías arquitectónicas de exquisita expresión gráfica”. Frente a esta “falsedad gráfica”, reivindica los planteamientos de Giulio Carlo Argán en *Proyecto y destino* (Universidad Central de Caracas, 1969): el proyecto es una mediación contra algo [que no funciona], es un posicionamiento crítico ante una realidad siempre inacabada. (15’) Esto supone oponerse, también radicalmente, a la arquitectura entendida como producto [de mercado], contra las soluciones generales y las imposturas.

Seguí no sólo era crítico a las transformaciones en las estructuras universitarias que trajo consigo la adaptación de las enseñanzas universitarias en arquitectura tras el cambio de milenio. En las mencionadas entrevistas realizadas a docentes y direcciones de varias escuelas de arquitectura españolas y chilenas⁵ la apreciación es compartida: las estructuras se han rigidizado a tal punto que dificulta la integración de los contenidos y áreas de conocimiento fragmentando la formación; las políticas de contratación del profesorado en el sistema universitario español está encausando un perfil homogéneo de profesores ligados a la investigación y

⁴ Proyectos no siempre tuvo la centralidad que tiene hoy en primer año. Aparece en el Plan de 1957, para luego desaparecer hasta 1996. Dibujo no se ceñía al ciclo inicial, como ahora, dándose en toda la carrera en sus distintos modos: artístico, técnico o analítico. Los nombres de algunas asignaturas de dibujo dan cuenta de sus objetivos: “Principios de delineación y grabado” (Plan 1864), “Copia de Conjuntos Arquitectónicos” (1896), “Dibujo y Composición

de Elementos” (1957), “Análisis de Formas Arquitectónicas” (1964-96), “Dibujo, Análisis e Ideación” (Desde 1996). (Fuentealba, 2021)

⁵ Escuelas españolas: Politécnica de Madrid, Alcalá, Politécnica de Cataluña (Barcelona), Politécnica de Valencia, Alicante y Sevilla. Escuelas chilenas: Católica del Norte (Antofagasta), U. de Chile (Santiago), Católica de Chile (Santiago), Valparaíso, Católica de Valparaíso, Federico Santa María (Valparaíso), Talca y Bío- Bío (Concepción).

con productividad académica demostrable, donde las competencias docentes y profesionales tienen escasa valoración.

“La implantación de Bolonia que está claramente relacionada con la optimización del mercado. Dicho de otro modo, cuantos recursos se pueden dedicar a un estudiante para que salga con conocimientos capaces de integrarle en el mercado laboral. Lo cual tiene que ver más con un mundo que en realidad no es propio de la universidad en su sentido profundo. El mundo del mercado que lleva aparejado Bolonia es seguramente más condicionante en el sentido económico que en el sentido real de transformación de la docencia.” (de Molina, 2018)

Es más, la filosofía derivada del acuerdo de Bolonia ha promovido que las competencias mejor valoradas provengan del mundo profesional, buscando la optimización del mercado (competencias mínimas que un egresado requiere para integrarse rápidamente al mundo laboral). La mayoría de los entrevistados concuerda en que la estandarización de los aprendizajes promovida por Bolonia va en contra de la flexibilidad curricular deseable en tiempos actuales:

“Pero entre las muchas cosas que puede haber habido en Bolonia -que también es un resultado del fenómeno de la comunidad europea que también está en crisis de alguna manera- está esta idea de medir los tiempos. Y yo creo que medir los tiempos es una cosa que escapa a Bolonia; es un fenómeno de la universidad de hoy. La universidad de hoy ha estado bajo el fuego de la *accountability*, del dar cuenta y razón de los recursos y de las tareas que recibes, sea como sea su sistema.” (Pérez, 2018)

Sobre la profesión

No fueron muchas las referencias a la profesión en el Seminario que nos ocupa y las que aparecieron se dieron al final de manera indirecta. Más en concreto, en un momento en que se hablaba sobre los derroteros de la nueva arquitectura Seguí interrumpió la conversación para criticar la forma en que se explica la arquitectura.

“Los arquitectos no cuentan nunca la complejidad de los edificios. Los edificios no se hacen solos. Tampoco cuentan cuando tienen que bajarse los pantalones. El discurso, en cambio, es la obra genial. Esto es una enfermedad. Demencial. No se asume la nobleza de ser mediador, organizar. En cambio, hablamos de las megalópolis como si fueran obra, consecuencias, de los arquitectos. Basta ver los proyectos finales [de las escuelas] para comprobar esta visión comprensiva de la profesión, donde es imposible comprender o manejar lo que se dibuja.” (94’)

Para recalcar su postura citó el artículo “No son genios lo que necesitamos ahora”. Un texto de José Antonio Coderch (Revista *Domus*, 1961) que causó bastante polémica porque alguien tan reconocido y “genial” criticaba con dureza la búsqueda de la originalidad que dominaba la enseñanza de la arquitectura, “cuando lo importante era formar gente que sea capaz de hacer las cosas bien”. (67’) La base para hacer las cosas bien es el oficio, recalcó Seguí. “Vivimos en la falsedad histórica. Palladio, fue un gran arquitecto porque fue antes albañil.” (100’) “Hay que insistir en los procesos de las técnicas operativas. Hablar de metodologías en el arte es demencial”. (121’) La visión endiosada que el arquitecto tiene de sí mismo le impide renovarse y profundizar en la transversalidad que le es propia. “El arquitecto es un mediador, el conector. Eso es ser arquitecto y obliga a tener agilidad mental”. (103’)

Los entrevistados españoles para las citadas tesis doctorales, concordando con la percepción de Seguí, entendía que a menudo los arquitectos olvidan su capacidad de ser mediadores o “de hacer encajar cosas que pueden ser materiales o pueden no ser materiales, y encajarlas bien.” (Aroca, 2017) Ahondando en el tema, Juan Pablo Urrutia (2018) se pregunta hasta qué punto la crítica situación de la profesión se debe a la insistencia en asociar el valor o éxito profesional exclusivamente a la obra construida, menospreciando otras formas de servir desde la disciplina a los requerimientos sociales. En términos generales, los entrevistados consideran que es necesario avanzar por sobre el conservadurismo tan propio de la profesión. (Monedero, 2003) Y, con ello, poder sintonizar con los desafíos que emergen de un mundo en

transformación, con otras formas de ejercer y con los intereses de las nuevas generaciones.

Finalmente, así como Seguí también apunta a no sólo resaltar el acierto y el éxito personal y autónomo de los arquitectos y del ejercicio de la arquitectura, cabe resaltar una idea que subyace en las entrevistas realizadas. Se refiere a la necesidad de volver a pensar y a hacer colaborativamente. No sólo en términos de procesos y resultados (es decir, de proyectar integralmente) sino también en términos de una comunidad disciplinar más interconectada, que no entienda profesión y educación de forma aislada, sino codependiente. (Nieto, 2017)

Sobre la enseñanza de la arquitectura y del dibujo

La adecuación de las enseñanzas en España en la década de 1960 obligó a definir cuál era el objeto de estudio y cómo encajaba en las estructuras universitarias. Aunque dibujo tenía su encaje lógico en el área de Proyectos, se opta por crear un área propia (Expresión Gráfica Arquitectónica) para que los profesores de dibujo no terminaran fagocitados al momento de configurar los departamentos. Seguí recuerda, como hecho remarcable, que los profesores de proyecto terminaron copando más de la mitad del Plan de estudio. “Esto se hace sin ninguna teoría, sin ningún fundamento, sin ninguna teoría del proyectar [...] Nadie había reflexionado sobre qué era el proyectar, salvo [Antonio] Fernández Alba y más tarde [Daniel] Fullaondo.” (21’)

El dilema era que nadie tenía claro cómo se enseñaba a dibujar o qué suponía enseñar a dibujar para aprender a proyectar, pero sin proyectar. Ni siquiera, agrega Seguí, se sabía si dibujo “pertenece a proyectos, a geometría o debía convertirse en una asignatura autónoma.” (21’) La solución fue circunstancial. Dependiendo más de las influencias y aspiraciones de los profesores que de una reflexión docente o disciplinar. El Plan de estudio de la época da buena cuenta de esta situación, que se intenta resolver a través de asignaturas de nuevo cuño como *Análisis de Formas Arquitectónicas* o *Elementos de Composición*, una herencia del academicismo, que perduró sustentada por “profesores que no tenían idea qué era dibujar.” (22’)

Otro tema para destacar agregó Seguí: “Todas las denominaciones que estamos empleando en las escuelas de arquitectura son confusas; complicadísimas [...] ¿Qué quiere decir proyecto? En otros sitios se habla de composición o *design*, que no es lo mismo, porque proyectar es *estar vivo*; no se puede vivir sin estar proyectando lo que va a pasar [...] proyectar no es exclusivo de los arquitectos”. (22’) Lo propio de la arquitectura no es proyecto sino lo arquitectónico, en el sentido aristotélico del término: “la organización, el fundamento y *tekné*, es el fundamento de lo político, de la convivencia.” Resulta *inquietante* que consideremos lo arquitectónico como exclusivamente nuestro. “Todo es proyectar y arquitectónico [...] no sé por qué nos llaman arquitectos cuando nos ocupamos de inventar edificios.” (22’)

Estas ideas sobre el proyectar aparecen más desarrolladas por Seguí el texto enviado tras el seminario. Según escribe, ante la imposibilidad de fabricar un marco sistemático para la enseñanza de nuestra disciplina, parecía más fácil conformarse con señalar atenciones o conjeturas radicales que ayudaran a tomar conciencia del hacer (Seguí, 2011, 3):

“Proyectar es un existenciar, no se puede ser-en-el-mundo sin proyectarse en él... sin cuidar de él.
Proyectar es arrojar... salir al exterior... verse en las cosas...
Proyectar, como anticipar cambiar, es una operación compleja.
Cuando se proyecta anticipando, se hace contra algo, para que cambie”.

Responder a estas problemáticas fue lo que intentó con éxito Seguí cuando obtuvo el rango de catedrático. Su postura fue radical. En los estudios de psicología que realiza tras terminar la carrera porque “Necesitaba saber de qué estábamos tratando [...] qué estaba ocurriendo [...] Aprendo que es mucho más importante la acción que los resultados, el hacer, que incluye el proyectar, que incluye lo arquitectónico, todo.” (253’) “Entiendo, entonces, que hay que centrar la docencia en el dibujar y advierto, también, la dimensión autopoietica del dibujar. Es terapéutico”. (27’)

Frente a una universidad centrada en la repetición memorística y la mimesis, Seguí propone centrar la docencia en el hacer, en el aprender haciendo. No se trata de transmitir conocimientos. “Nadie puede enseñar a nadie, Pero

todos pueden aprender.” La clave está en conjugar la voluntad de conocimiento: “Sólo se aprende cuando se quiere aprender.” (Seguí, 2011:4) Para que esto ocurra, es fundamente la configuración por parte de la escuela y el profesorado de “un marco donde se pueda inscribir la buena práctica del aprendizaje del dibujar y del proyectar.” (Seguí, 2011, 1) Se trata de crear situaciones donde se “*provoca el posicionamiento de los discentes,*” que aprende mediante el hacer y la reflexión crítica sobre lo que hace. (Seguí, 2011, 4)

Sobre el dibujar

“Por dibujo se entiende toda figuración en la cual la imagen es obtenida por medio de un trazado, más o menos complejo, sobre una superficie que constituye su soporte.” (Seguí, 1993, 11) Las figuras dibujadas nacen en consecuencia a movimientos coordinados que dejan sus huellas marcadas en algún soporte. Dibujar es, pues, una forma de acción, una respuesta registrada más o menos controlada por el intelecto y, por lo tanto, sometida a la destreza, interés e intenciones de quien dibuja. El dibujo es un objeto gráfico que no puede dejar de verse como resultante del dibujar. (Seguí, 1993, 11)

Seguí, como toda su generación, tuvo una formación clásica de dibujo. Las duras pruebas de acceso y las asignaturas de la carrera tenían como finalidad aprender a representar con fidelidad objetos de diversas escalas mediante distintas técnicas. La exigencia era tan alta que se podía tardar años en superar los exámenes. Dibujar un capitel romano, una estatua o la maqueta de un edificio patrimonial eran ejercicios cotidianos. A esto se opone Seguí insistiendo en que era una práctica sin sentido, que el dibujo tenía más de acción que de mimesis: “Dibujar es marcar trazos en superficie. Trazar, acariciar, fluir por el diseño dibujante.” Aunque no queden testimonios, podemos imaginar lo que pensarían de esta definición los profesores de corte académico. No eran pocos y algunos continuaron hasta su jubilación exigiendo rigurosos levantamientos delicadamente coloreados de edificios patrimoniales propios de una época anterior a la fotografía. Paradigma de esta postura fue el magisterio de Helena Iglesias, la otra catedrática de Análisis de Formas Arquitectónicas que exigía minuciosos levantamientos de corte decimonónico. [Img. 3] Con ella, con razón, Seguí mantendría seculares disputas sobre la enseñanza del dibujo.

Pintar con las manos o los ojos entreabiertos, seguir la música dibujando, captar lo que no vemos, dibujar el miedo, entre otras prácticas, tenían como finalidad crear un espacio “de fluencia” donde el dibujar creaba un ámbito radicalmente opuesto al de la representación.



Img. 3. Javier Murat, Detalle de axonométrica, Palacio Real de Madrid. Acuarela, lápiz de grafito y tinta roja. DIN-A1. Fuente: Iglesias, 1991: 78-9.

“Cuando algo está quieto se puede tener un procedimiento para buscar una cierta analogía, pero cuando las cosas se mueven: ¿qué haces? ¿cómo se dibuja lo que está vivo? Comenzamos con un perro y conejos, pero se sentaban. Las gallinas funcionaban. ¿Cómo la pinto [preguntó un alumno]? ‘Pinta lo que quieras, pinta el espíritu de la gallina’. Así nació el mito.” (38’)

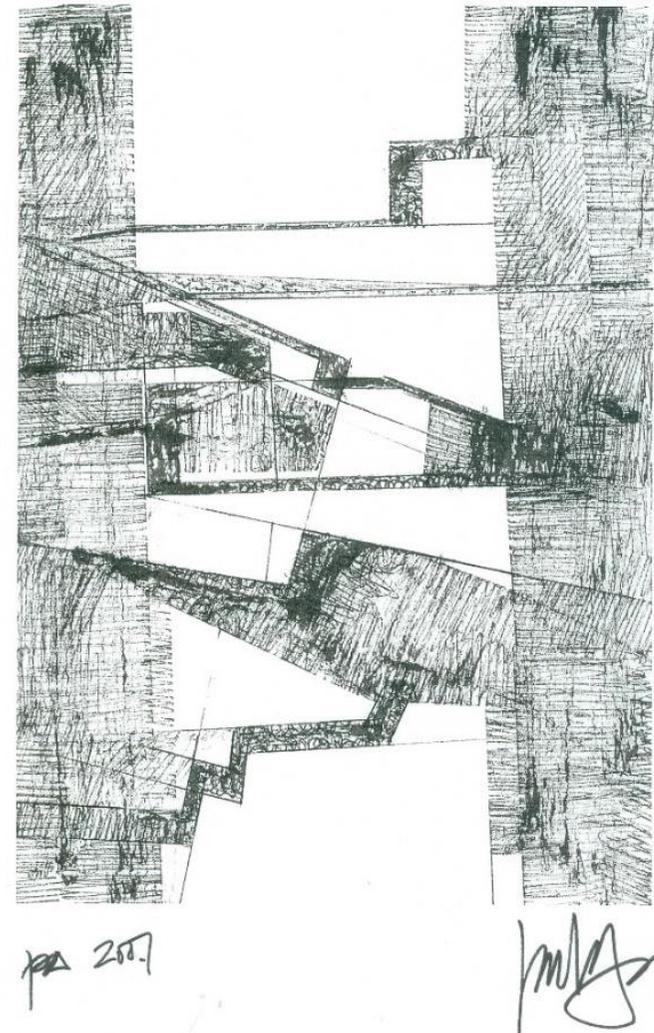
Esto no significa que Seguí no reconociera el valor del dibujo de representación, pero lo distinguía de la función creativa, de la ideación. “Hay un dibujar que busca la apariencia convencional y otro que se asienta en la extrañeza.” (Seguí, 2011, p.5) En otras palabras: “En la tradición arquitectónica, se atribuye al dibujo un estatuto central, con dos misiones diferenciadas. De un lado se subraya su papel descriptivo, una vez que el objeto arquitectónico ha sido totalmente definido o, al menos, posee un cierto grado de definición. De otro, se destaca su función ideadora, comprensiva y definidora en cuanto que objeto arquitectónico que está siendo configurado” (Seguí, 1993, p.10). Lo que no entendía (no soportaba) era que se considera el dibujo como un fin en sí mismo. Lo significativo es el dibujar. Renegaba de quienes piensan (utilizan) el dibujo como fotografía. Seguí entendía que ningún dibujo es representación porque dibujamos lo que sabemos: “El dibujo del dibujar, a veces, se parece a lo que recordamos (consignación de lo que vemos es el dibujo representativo).” (Seguí, 2011, p.5)

En términos docentes, los dibujos basados en la extrañeza o “dibujos de extrañamiento” producían en el estudiantado un estado provocado y dominado por la sorpresa, lo inesperado, la ruptura de lo convencional, constituyéndose en una herramienta provocadora que buscaba potenciar la imaginación, huir de lo cotidiano, para tratar de comprender y proyectar la arquitectura. [Img. 4]

Dibujar es una actividad que obliga a discriminar en lo percibido aquellos aspectos que por algún motivo nos interesa plasmar porque no se puede ni tiene sentido dibujarlo todo. Pero no se trata sólo de seleccionar. El dibujo permite ir más allá de las apariencias consignando lo que no vemos, incluir elementos ocultos, agregar otros que podrían estar, borrar lo que estorbe, etc. Libertad crítica que difícilmente pueden tener otros medios de expresión. (Goycoolea y Fuentealba, 2019)

En una sociedad que tiende a eliminar o recortar al máximo posible actividades que requieran dedicación de tiempo y que generen “pocos” beneficios (Bauman, 2009), dibujar se opone a lo instantáneo. Por eso, insiste Seguí, es una actividad insustituible en los primeros años de formación;

cuando es necesario dejar atrás los vicios memorísticos de un aprendizaje centrado en los exámenes adquiridos en el bachillerato.



Img. 4. Javier Seguí, Sin título, 2007. Archivo: R. Goycoolea.

Ser profesor

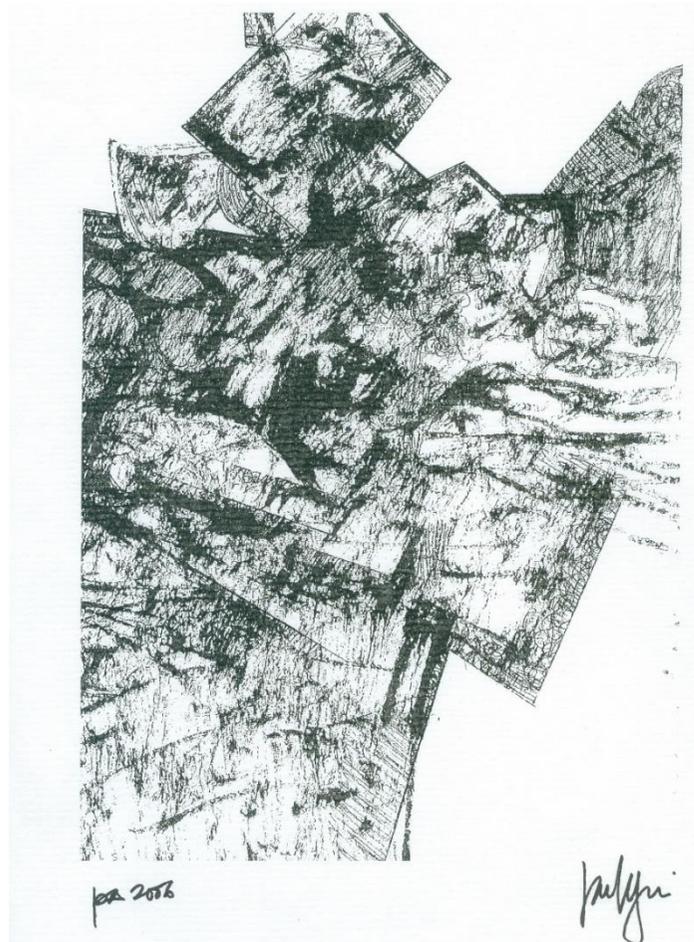
Terminamos esta reseña de las pedagogías radicales de Seguí recogiendo dos oportunas acotaciones sobre lo que para él es ser docente. “El buen profesor no dice al alumno qué hay que hacer. Ese es un autoritario y un imbécil, como mostró Jacque Rancière en “El maestro ignorante.” (Ed. Fayard, 1987) El profesor tiene que acompañar al alumno es su descubrimiento. Hay que saber asombrar, inventar papeles para asombrar. El teatro debería ser parte de la docencia. Tiene que haber un sitio donde cada uno tiene que “inventarse” porque están ahí. “Algo difícil hoy porque los alumnos vienen machacados, con un futuro incierto. Hay que seducir a través del asombro.” (142’)

Vinculado a lo anterior, el texto de declaraciones radicales enunciaba: “Un profesor es un acompañante o un entrenador (*puching*) aceptado por el estudiante.” (Seguí, 2011:4) En el seminario agregó: los oficios son hábitos disciplinados practicados entre otros. Sennett (2009) habla de 10.000 horas de trabajo para que se asiente un saber. Para lograrlo, además del trabajo, es necesario crear un ámbito pedagógico genuino, “aquel en el que no se discrimina la potencialidad de los discentes”. (Seguí, 2011, 4)

No veo esta actitud por ninguna parte. “Hoy a los profesores la docencia no les importa un carajo. Sólo le preocupa hacer artículos que le publique un amiguete.” (186’) Con un profesor así es imposible despertar el asombro y la pasión en los alumnos. “Hay que buscar la complicidad, la pasión, si el alumno no se lo pasa bien no hay nada que hacer.” (182’) Ser pasional no quiere decir frenético sino crítico, en el sentido positivo del término. Es algo que no veo en los alumnos actuales, pero no creo que sea por su propia dejación. “Hoy los alumnos no son críticos porque los profesores no lo son.” (186’) Finalizó la idea planteando una tarea que a todos nos incumbe: “Esto es algo que habría que afrontarlo.” (187’)

Lo cierto es que afrontar esa realidad obliga a atender otras aristas de la docencia que tienen que ver con lo que planteaba Fernando Pérez (2018) y las exigencias de las estructuras universidades chilenas hacia sus académicos y el sistema de contratación. Hoy la docencia es una más de las infinitas tareas sobre las cuales el profesorado debe dar cuenta. Atxu Amann (2018), también

apuntaba lo mismo sobre el contexto español, subrayando que el sistema de control ha hecho que los/as docentes estén todo el día llenando papeles, impacientes con la productividad y los méritos que les dará puntaje en los procesos de jerarquización y evaluación, dejando poco tiempo (o nada) para ejercer la docencia con la absoluta responsabilidad, preparación y pasión que se requiere. [Img. 5]



Img. 5. Javier Seguí, Sin título, 2006. Archivo: R. Goycoolea

Adenda

Resulta interesante observar que, a 40 años de estas experiencias docentes radicales desarrolladas por Javier Seguí, los dilemas de fondo se mantienen, pero con la dificultad añadida de que la estructura universitaria no ha evolucionado hacia una mayor flexibilidad y que la aparición de los nuevos instrumentos informáticos plantea problemáticas impensables unas décadas atrás. Nuestras investigaciones en las escuelas de arquitectura españolas y chilenas muestran que la enseñanza del dibujo es uno de los puntos en que se pueden encontrar mayores diferencias. El abanico es amplio. Hay escuelas que mantienen la representación clásica -académica y mimética, casi fotográfica a veces- como base de la enseñanza del dibujo. Otras insisten en los aspectos expresivos -creativos, artísticos- del dibujo; mientras algunas se han centrado en el dibujo asistido.

Frente a estas discrepancias, otra consideración común es la falta de tiempo. La enseñanza actual se ha acelerado y no hay tiempo para la asimilación de contenidos, afirmación que Seguí sostuvo apoyándose nuevamente en Sennett (2009). Problema que se ha acentuado con la “tallerización”, como llaman en Chile a una de las consecuencias más claras de la formación por competencias: cada asignatura se ha transformado en un taller, en una asignatura que requiere un trabajo cotidiano que antes no tenía para ser aprobada. En la práctica, Proyectos, en principio el eje vertebrador de la carrera se ha transformado en una asignatura más y no en la aglutinadora.

Entendemos que la revisión presentada de lo que fue y en qué ha derivado la enseñanza del dibujo y el proyecto pueden resultar hoy oportunas. Un momento en cierto sentido parecido a los vividos con la crisis de la modernidad de las décadas de 1960-70, donde somos conscientes de que las cosas tal como están no funcionan, pero que no tenemos claro cómo deberían ser o cómo deberían implementarse. Para Seguí las escuelas de arquitectura eran lugares de ficción donde se juega a dibujar edificios construibles con criterios simulatorios enmarcados en discursos diversos. “Las escuelas de arquitectura son ámbitos de la fantasía convivencial configurante y santuarios donde se adoran edificios señalados como ejemplares.” (Seguí,

2011, 5). Una visión retrógrada de la disciplina que sólo puede transformarse a través de pedagogías radicales.

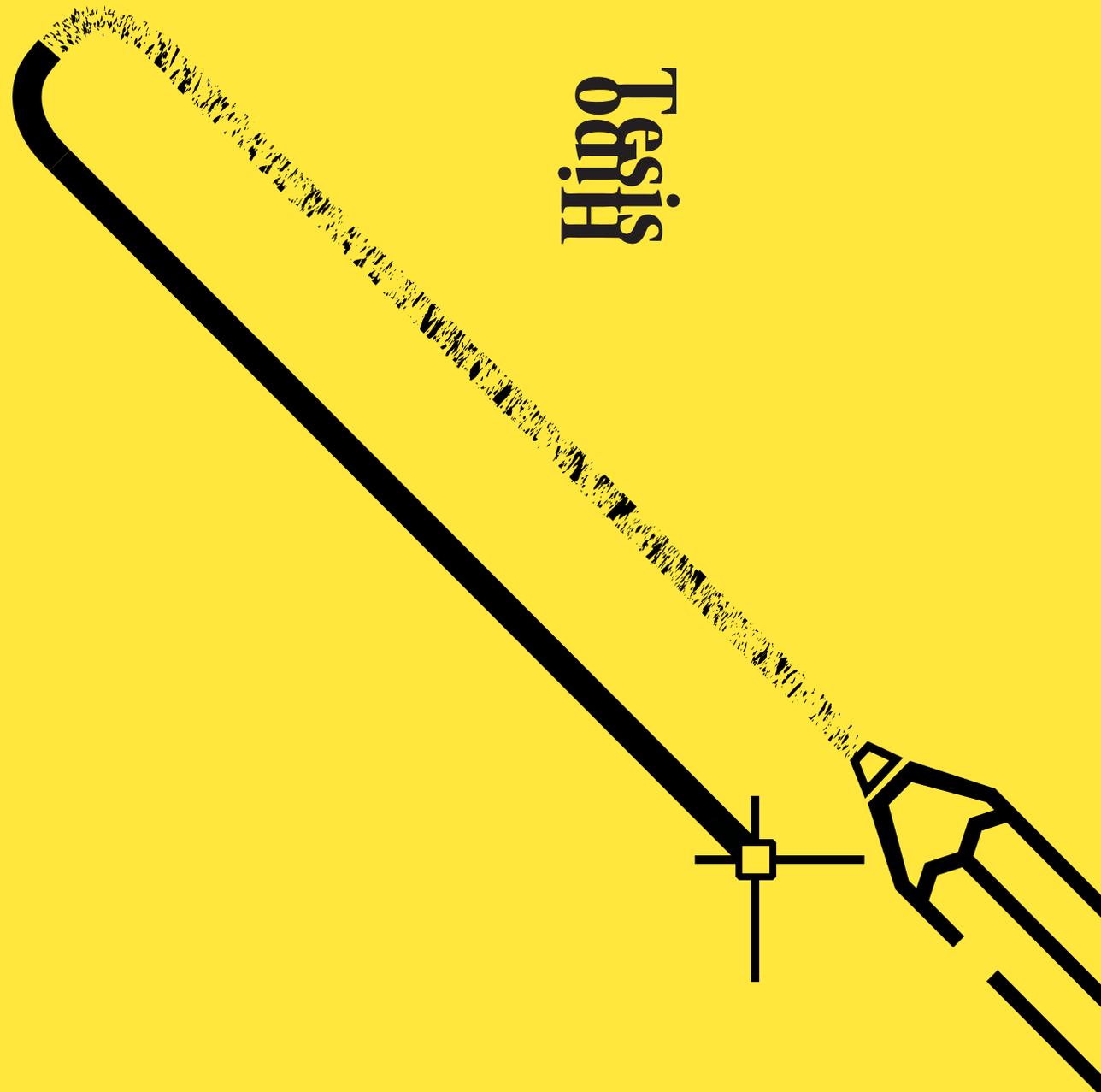
Probablemente necesitamos que otro “espíritu de la gallina” comience a deambular.

Referencias

- ÁLVAREZ, María. 2020. Una escuela débil. La recuperación del ‘dibujo académico’ en las escuelas de arquitectura españolas 1970-1990. *RITA. Revista Indexada de Textos de Arquitectura*, N° 13, pp. 94-101.
- AMANN, Atxu. 2018. Entrevista con Jessica Fuentealba. (Fuentealba, 2021, Anexos)
- AROCA, Fernando. 2017. Entrevista con Macarena Barrientos. (Barrientos, 2020, Anexos)
- BARRIENTOS, Macarena. 2019. Titulación y habilitación profesional del arquitecto en la era post Bolonia. Revisión y análisis comparativo de dos modelos representativos: Chile y España. Tesis doctoral en cotutela, Universidad del Bío-Bío, Chile, y Universidad de Alcalá, España. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=265108>
- BAUMAN, Zygmud. 2009. *El arte de la vida: de la vida como obra de arte*. Madrid: Paidós.
- CAPITEL, Antón. 2012. “Mis memorias de la Escuela de Arquitectura”. *VAD Veredes. Arquitectura y Divulgación*. (03 de agosto) <https://veredes.es/blog/mis-memorias-de-la-escuela-de-arquitectura-anton-capitel/>
- DE MOLINA, Santiago. 2018. Entrevista con Jessica Fuentealba. (Fuentealba, 2021, Anexos)
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. 1967. “Consideraciones sobre una Pedagogía de la arquitectura”. *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, N° 21, pp. 67-71.
- FUENTEALBA, Jessica. 2021. La formación inicial del arquitecto. Tensiones y reacciones en un escenario de cambios en España y Chile. Tesis doctoral Universidad de Alcalá, España. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7320194>

- GOYCOOLEA, Roberto; FUENTEALBA, Jessica. 2018. "Visitas dibujadas: He dibujado la Alhambra, la recordaré para siempre". *Mouseion*, n. 29, pp. 265-86. DOI <http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i29.4700>
- HERNÁNDEZ, José. "El espíritu de las gallinas". *VAD Veredes. Arquitectura y Divulgación*. 60/10/2014 (2014). <https://veredes.es/blog/el-espiritu-de-las-gallinas-jose-ramon-hernandez-correa/>
- IGLESIAS, Helena. 1991. *Arquitectura en el Palacio Real. Dibujos realizados en la Segunda Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid*. Madrid: Reales Sitios Españoles.
- MONEDERO, Javier. 2003. *Enseñanza y práctica profesional de la arquitectura en Europa y EEUU*. Barcelona: Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, ETS d'Arquitectura.
- NIETO, Enrique (2017). Entrevista con Macarena Barrientos. (Barrientos, 2020, Anexos).
- PÉREZ, Fernando (2018). Entrevista con Jessica Fuentealba y Macarena Barrientos. (Barrientos, 2020, Anexos).
- SEGUÍ, Javier (2011). *Declaraciones radicales sobre el aprendizaje de la arquitectura*. Texto inédito enviado por el autor.
- SEGUÍ, Javier. 1993. *Dibujar, proyectar I. Escritos acerca del dibujar y el dibujo y del proyectar y el proyecto arquitectónico*. Madrid: Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, Universidad Politécnica de Madrid.
- SENNETT, Richard. 2009. *El artesano*. Madrid: Anagrama.
- URRUTIA, Juan Pablo (2018). Entrevista con Macarena Barrientos. (Barrientos, 2020, Anexos).

Tesis bairn



Plataforma
HipoTesis
www.hipo-tesis.eu