

Viaje de ida y vuelta: del ojo a la arquitectura y viceversa

Francisco Granero Martín

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

Abstract

To travel with students who are enthusiastic about investigate the architecture, the city, the landscape, is an enriching experience for them. This learning tool is more than complementary and an essential point in the training process of the future architects. This is an educational work about perception, analysis and architectural language as well as expression and communication of thoughts and ideas created by the students through "telling" process experience. In addition, this vital learning process is fully focused on architect's mind building. For all the above reasons, it's a delicate docent assignment defined with responsibility by the teacher.

Keywords: *travel notebook, drawing of architecture, teaching of drawing.*

Palabras claves: *cuaderno de viaje, dibujo de arquitectura, enseñanza de dibujo.*

Intenciones de la comunicación

Viajar con alumnos ávidos por escrutar la arquitectura, la ciudad, el paisaje, resulta una experiencia rica y, más que complementaria, fundamental en la enseñanza, para la formación del futuro arquitecto; misión educadora de la percepción, del análisis y del lenguaje, así como para la expresión y la comunicación del pensamiento y de las ideas que de él surgirán en el proceso de "contar". Experiencia abocada decididamente hacia la construcción de la mente del futuro arquitecto (formación). Labor importante y delicada del profesor que, como docente, decide dicha responsabilidad.

Esta Comunicación se elabora como consecuencia a algunas de las experiencias de su autor sobre diversos viajes realizados con grupos de alumnos de curso

primero de arquitectura a Berlín, Praga, Oporto-Lisboa, Roma, Ámsterdam-Rotterdam, etc., durante varios años, donde el "cuaderno de viaje" resulta ser un compañero inseparable, a través del cual el alumno expresa, comunica y desarrolla un proceso intelectual que le acerca a sus primeros contactos directos con la arquitectura, componedor de su propia biblioteca de imágenes memoriales de ella, experimentando, a través de sus dibujos, "el viaje de ida y vuelta desde el ojo a la arquitectura y viceversa", activado el pensamiento gráfico arquitectónico en ese proceso de *feed back*. Para lo cual, considero que es el profesor quien debe dar el primer paso, a modo de ejemplo, e iniciar los dibujos sobre el cuaderno de campo y, a continuación, los alumnos siguen con dicha tarea en consecución de acto.

Entre el dibujo y la imagen mental que provoca la acción de la existencia de ese dibujo, resultan diferencias derivadas de su falta de coincidencia por sus propias desvinculaciones entre sí, al quedar el dibujo objetivado en el proceso de aprehensión de la imagen conceptual, su retención memorial, su interpretación, abstracción-simplificación y su representación gráfica. Actos que se conjugan en el mundo de las diferencias: la *ambigüedad*.

Ambigüedad entendida en la participación de la expresión de la idea (bien desde la percepción de la realidad o bien desde la creación de la imagen en el pensamiento) y no en la espiral de los distintos significados que se le otorgue a dicha idea. O sea, en el sentido de emisión y no de recepción, entendiendo que tratamos sobre la percepción, representación y su interpretación, pues si así fuera, tendría sentido echar una mirada hacia el mundo de la ambigüedad interpretativa de la misma idea expresada.

La comunicación se completa con algunos dibujos de cuadernos de viaje, como aportación gráfica y resultados de las experiencias.

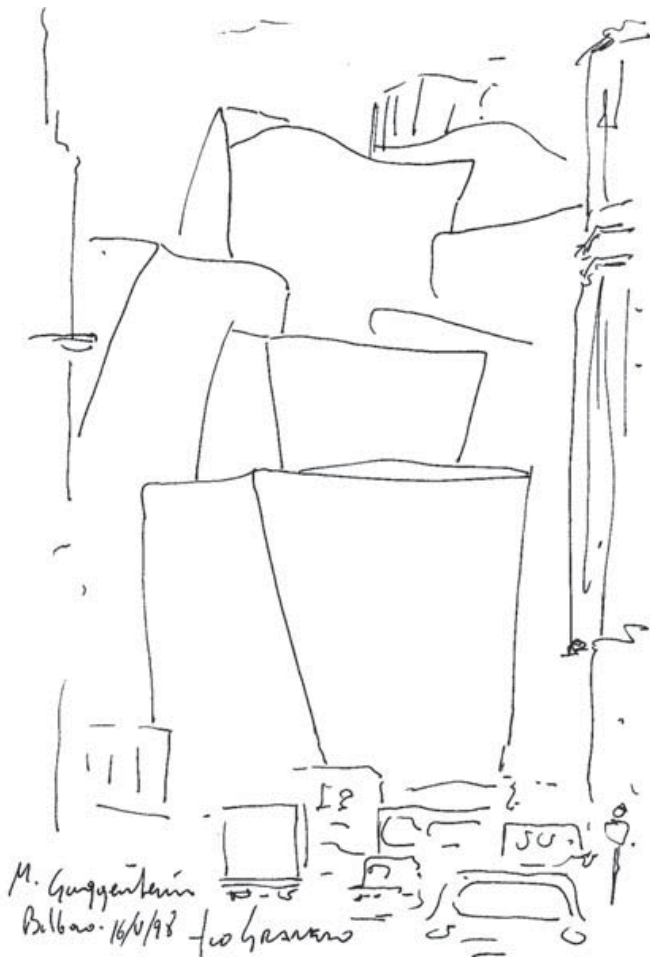


Figura 1. Roma. Plaza de España. Rotulador. 30x21 cm

Selección de la mirada

Expectación ante la sorpresa. La primera situación ante un nuevo lugar o un nuevo escenario urbano, produce el consecuente sentimiento sorpresivo dirigido hacia el acto de la aprehensión de su conocimiento (reconocimiento si ya no fuera esa primera vez). El alumno que afronta esa experiencia de aprendizaje en la toma de contacto ante la arquitectura, la ciudad, el paisaje, establece sentimientos aflorados que pasan a formar parte de su equipaje cultural, el cual no se le borrará de su memoria. Esto se magnifica en una situación experimental del acto del viaje de formación como práctica realizada durante años los alumnos de Dibujo de curso primero de arquitectura.

Cada primera vez ante la arquitectura histórica ya estudiada, o ante la arquitectura contemporánea muchas veces analizada desde las publicaciones, produce el asombro envolvente en el alumno cautivado. A diferencia de cualquier otro espectador que



Figura 2. Oporto. Rivera del Duero. Rotulador. 21x15 cm

tratará de anteponerse en la fotografía a dicho escenario que se relega como fondo del testimonio presencial del personaje, el alumno de arquitectura, en dicha situación, abre los ojos más grandes que puede y no es capaz de centrar la mirada ante cualquier punto, intentando, mediante recorridos, poder abarcar todo y cada una de las partes en el menor tiempo posible, con un afán infinito de aprehensión y emoción conjuntamente, sabiendo que en cualquier instante posterior tomará la decisión de la selección de su mirada para hacer su primer dibujo sobre ello.

Pronto decide tomar el cuaderno de viaje y plasmar (lo mejor que puede y sabe) sus primeros trazos sobre él que le permitan conseguir adivinar los rasgos esenciales de aquel escenario y conseguir su dibujo. Aquel dibujo, parecido o no a la realidad, le proporcionará a él siempre el recuerdo memorial de toda aquella arquitectura.

Hablado muchas veces con antiguos alumnos, ya arquitectos, que han vivido dicha experiencia lo recuerdan con fruición y son capaces de evocar aún



Figura 3. Lisboa. Praça do Rossio. Rotulador. 21x15 cm

cada detalle de aquellos escenarios o paisajes urbanos y/o arquitectónicos, a través de aquellos dibujos que nunca lo hubieran podido hacer si de una fotografía de recuerdo se tratara.

Sócrates, hablando del precepto del arquitecto Eupalinos, donde defiende que no hay detalles pequeños en la ejecución de las obras de arquitectura, dice:

Y yo que hablé tanto, con afán insaciable de convencer, me convencí a la larga de que los argumentos más graves y las demostraciones mejor conducidas, medrado efecto alcanzaban sin el apoyo de esos detalles, al parecer baladíes. Y de que, en cambio, ideas mediocres, convenientemente asidas a palabras llenas de tacto o doradas como coronas, seducen por largo tiempo la oreja. Esta alcahueta (la palabra) se halla a las puertas del espíritu (Valéry 1923).

Paul Valéry desarrolla una teoría de la arquitectura como la forma artística más afín a la música. Historia

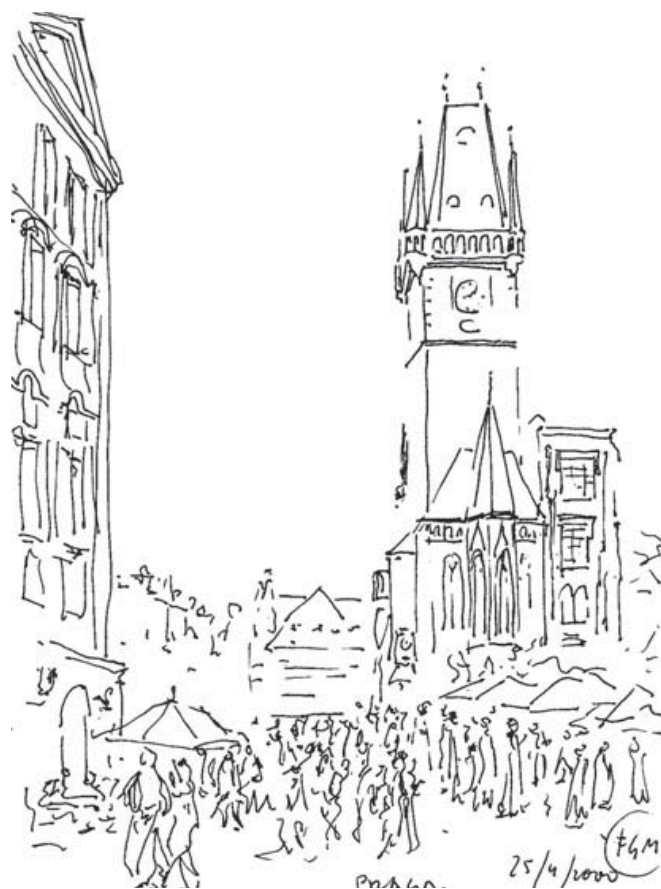


Figura 4. Barcelona. Sagrada Família. Rotulador. 21x15 cm

y creación, arte y reflexión sean conjugados; se inspira en el diálogo socrático *Fedro o de la belleza*, el más antiguo compuesto por el filósofo griego. En el prólogo a la primera edición de esta obra de Valéry, Francisco Treviño escribió:

La conversación entre Sócrates y Fedro tiene lugar en verano, en un marco que reúne los encantos de la naturaleza, ambos muertos departen a la orilla del arroyo Ilysus en Ática, donde el joven Fedro reclama a su maestro no haber sido arquitecto, sustentándose sus argumentos en referencia a lo que decía Sócrates: ¿No has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la componen, algunos son mudos, los otros hablan y otros en fin, los más raros, cantan? No es su destino, ni siquiera su forma general lo que los anima o lo que los reduce al silencio. Eso depende del talento de su arquitecto, o bien del favor de las Musas.

Dibujo y misterio

La forma real determinada por sus límites y su contornos no tiene por qué ser coincidente con la forma conceptual. La primera es invariable, dependiente sólo de su inalterabilidad en su medio y en el tiempo; la segunda, resulta del proceso de transformación de la idea conceptualizada desde el pensamiento hasta la formación de la imagen de sí. La producción del dibujo de dicha forma conceptual es un hecho que se podría decir perteneciente a un proceso misterioso, en el que a través de unos trazos se representa la imagen de aquella mediante la teúrgia que hace de la nada un documento intelectual capaz de representar, expresar y comunicar.

El lenguaje, en el campo de la expresión gráfica, nos va a permitir la transmisión inteligible del contenido y conocimientos, a través de la gramática gráfica en su sentido representativo inteligible, en la utilización de los sistemas convencionales y los procedimientos de expresión, donde el signo gráfico adquirirá su sentido, en el contexto de la frase narrativa, a través de la huella figuracional de una imagen trazada que confiere el dibujo.

La expresión de la forma puede quedar determinada con la sola organización estructural y el dibujo de límites y así ser captada y reconocible al margen de otros efectos dimanantes de la propia forma.

En estas operaciones gráficas conceptuales, no es relevante la propia representación real del referente arquitectónico, sino los efectos que fluyen y se perciben a través del dibujo.

El trazo, como gesto gráfico convertido en marca significativa, adquiere la esencia del signo y procura, con su forma, la prosecución de su significado. En el dibujo de arquitectura a través de indicios intencionales, el arquitecto otorga un significado que se rige en los ámbitos culturales de la sociedad que los interpreta. Sin embargo, a veces, estos indicios intencionales se convierten en provocadores instrumentales del lenguaje convencionalizado y desarrollan cambios en los modos de la propia representación del proyecto y en sus dibujos resultantes.

El dibujo nos permite una información visual que provoca en su intérprete una reacción simulada de la percepción directa de la arquitectura. Arquitectura y su representación gráfica proporcionan una información equivalente de sus cualidades y cantidades,

no necesariamente coincidentes, diferentes por los modos de configuración entre lo real y lo abstracto o imaginario. Entre la arquitectura y su dibujo media el pensamiento, mejor dicho, la imagen de aquella en el pensamiento capaz de ser transportada al papel mediante el dibujo a través del citado misterio puesta en escena por el arquitecto.

El dibujo, al ser un acto del pensamiento, sigue el mismo proceso en la ejecución-interpretación de cualquier resultante de un lenguaje. “La relación entre pensamiento y traza no es un hecho, es un proceso” (Fernández Alba 1990, 28). En dicho proceso intervienen transformaciones desde que el pensamiento codifica la imagen visual y se traduce mediante el acto de dibujar, a través del cual el pensamiento va a encontrar una forma arquitectónica con mayor grado de definición que la propia imagen primigenia de la idea y, sobre todo, con poder de comunicación. Por tanto, aquel dibujo, resultado del pensamiento, no va a ser una simple representación del referente; las huellas figurales producidas extralimitan al contenido de la mera información. Entre el pensamiento que motiva el acto de dibujar, y dicho acto que realiza el dibujo se produce un proceso en el que resulta posible aprehender el significado de la imagen primera motivacional.

La imagen arquitectónica, aún en el pensamiento, instantes anteriores a que quede grafiada mediante el incipiente dibujo de los dibujos de arquitectura, resulta ser esencia de arquitectura, que puede modelar el arquitecto aún en su mente, variando y barajando entre las múltiples posibilidades, a fin de conseguir la respuesta más acertada al problema planteado. Esa imagen memorial, una vez traspasada al hecho de ser, o sea, hasta el acto de la realización del dibujo de dicha imagen, ha necesitado de un acto de transposición capaz de producirse mediante algo parecido a la magia o misterio con la comunicación de las esencias del pensamiento.

Dibujo y ambigüedad

La ambigüedad entendida en la participación de la expresión de la idea y no en la espiral de los distintos significados que se le otorgue a dicha idea. O sea, en el sentido de la emisión y no de la recepción, entendiéndose que no estamos tratando sobre la representación y su interpretación, pues si así fuera, tendría

sentido echar una mirada hacia el mundo de la ambigüedad interpretativa de la misma idea expresada; algo así como la opinión sostenida por Hirsch sobre crítica literaria, cuyo objetivo es justificar la vieja idea que una obra significa lo que su autor pretendió que significase, y que es esa intención la que el intérprete debe hacer lo posible por averiguar; para ello, Hirsch, introduce otros dos términos: *significación e implicación*. Pero mientras que la interpretación del significado puede dar por resultado una afirmación sencilla, la cuestión de la implicación siempre queda abierta (Gombrich 1990, 16). Debe quedar aclarado que lo tratado aquí no es una cuestión de ambigüedad en la interpretación: “Una persona puede pensar que un garabato bastante irregular constituye una imagen suficientemente exacta de la forma recordada, en cuyo caso los detalles de sus dibujos no se podrán tomar literalmente” (Arnheim 1979, 80).

Sobre el valor de la ambigüedad profundiza Carlos Montes, y confirma la labor primigenia de Ernst Kris

en su ensayo *Esthetic Ambiguity*, derivada de los estudios de Sigmund Freud, y afirma que las imágenes o formas ambiguas estimulan y avivan la imaginación creadora: “La ambigüedad sería uno de esos cauces de regresión, similares a los estadios de relajación onírica, o al acceso a actividades primitivas o infantiles”. (Montes, 2007).

La percepción y la memoria de un esquema no es un proceso aislado, sino que está influenciado de recuerdos activos de la mente del sujeto, por lo que las tendencias subyacentes se manifestarán ambiguamente. Con el término *proyección* Gombrich denomina la capacidad expresiva de las formas ambiguas; y Carlos Montes determina que “al igual que sucede con las formas borrosas o con ciertos caprichos de la naturaleza, el hombre es capaz de proyectar en ellas las imágenes o formas almacenadas en su memoria”. O sea, se produce el proceso recíproco en dicha secuencia de producción de estímulos: la imagen ambigua, estimula para la formulación de otras imágenes



Figura 5. Bilbao. Guggenheim. Rotulador. 21x15 cm



Figura 6. Praga. Staroměstské. Rotulador. 21x15 cm

que, incluso, pueden alcanzar formas más detalladas que la imagen originaria.

No cabe el único resultado al dibujo de una misma idea; es un proceso anterior en el que tienen cabida: la imagen de la arquitectura referente; las representaciones internas posibles de su conocimiento que capacitan la producción de formas y figuras inherentes al pensamiento en el proceso imaginativo; las respuestas registradas y controladas sometidas al mundo de intenciones del dibujante; la capacitación informativa-cultural del dibujante para seleccionar, tomar decisiones y criterios para desarrollar los sistemas de convenciones figurativos, de signos y símbolos; y la puesta en acción de la dinámica mediadora entre los fenómenos anteriores y los movimientos coordinados capaces de producir los impulsos figurales de aquel pensamiento imaginativo (codificación memorial-creativo-ilusión-proyecto), que provocan la existencia de una marca intencional objetivada con entidad de dibujo.

Dibujo y fruición

Kahn refería que para un arquitecto el mundo entero existe según la óptica que le es propia: la de la arquitectura y que todas las actividades del hombre se orientan hacia la propia profesión. Dibujando Albi, decía Kahn:

Sentí la presencia de la fe en la elección de los elementos arquitectónicos, sentí cuánto entusiasmo y cuánta paciencia habían cooperado para iniciar y completar la obra. Dibujé Albi desde abajo hasta arriba, como si la construyera. Sentí lo que era el entusiasmo. No necesitaba la paciencia necesaria para construirla pues yo la dibujaba sin preocuparme de correcciones ni de proporciones exactas. Sólo quería captar la embriaguez mental del arquitecto. Así como las notas en música revelan al oído estructura y composición... (Norberg Shulz y Digerud 1981, 77).

Esa fruición que refiere Kahn por el acto de dibujar la expuso anteriormente cuando comentaba que: Una vez, siendo niño, estaba copiando el retrato de Napoleón. El ojo izquierdo le resultaba algo difícil. Su padre se inclinó cariñosamente para corregir su dibujo. Entonces, tiró el lápiz y el papel al suelo diciendo:

"Ahora es tu dibujo, no es el mío". No se puede hacer un dibujo entre dos. Estaba convencido de que la más hábil de las imitaciones podría ser descubierta por el autor original. El puro placer que sentía en el acto de dibujar se reflejaba en el dibujo mismo, y ésta es una cualidad que el imitador no consigue nunca imitar. El alumno, ante su cuaderno de viaje dibujando cuanto observa, experimenta un hecho de imborrable memorial, y aunque su dibujo bien poco pueda parecerse a la realidad, sería capaz de identificarlo ante cualquiera de sus compañeros, convencido de las cualidades que él ha sido capaz de producir en dicho documento.

Ni se puede imitar la personal abstracción, ni la relación entre el sujeto y el pensamiento. En toda forma dibujada, aunque en el estadio de mayor ambigüedad, su autor la relaciona en identidad absoluta con la idea originaria en su mente. Kahn rechazaba el interés de su padre por hacer que su dibujo se pareciera al referente, pues, aunque así fuese, ese resultado no coincidía con su idea ambigua pero identificativa, la que le proporcionaba la fruición del acto de dibujar, de expresar.



Figura 7. Venecia. San Marcos. Rotulador/acuarela 21x15 cm

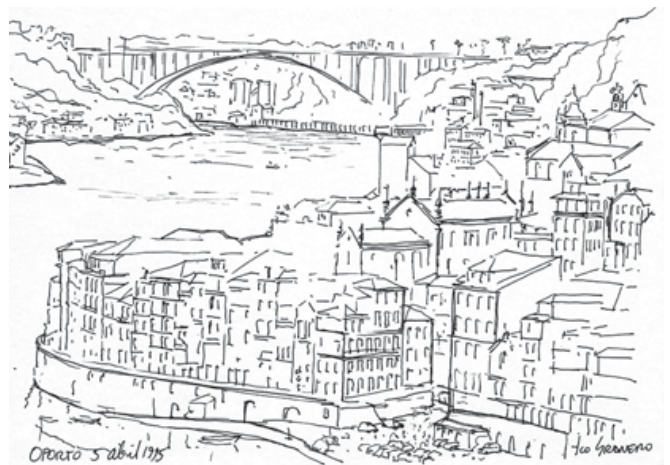


Figura 8. Kobe. Viviendas en monte Rokko. Rotulador papel arroz 15x10 cm

Viaje de ida y vuelta

Evocar la idea, configurar su imagen y memorizarla resulta posible hasta cierto punto. ¿Se podría memorizar la obra literaria? ¿y la obra musical?, todo hasta el punto que mantiene el límite de la capacidad memorial. Recordemos el mito de Eurídice, la dríade que se casó con Orfeo y que en el acto nupcial fue raptada por Aristeo; en su huida una serpiente le mordió, muriendo. Orfeo desesperado bajó hasta los infiernos, donde, entre cantos, convenció a los dioses para liberar a Eurídice y regresar al mundo de los vivos; así fue pero con la condición de no girar la cabeza para mirarla durante el trayecto, so pena que se esfumara para siempre. Al no resistir la tentación, Orfeo la miró y perdió a Eurídice para siempre. Fijar las imágenes para recordarlas necesita de ese viaje hasta lo profundo; por un lado, evocarla y por otro moldearla antes que se esfume. Para ello, tanto en el mundo de las estrategias para poder contar y transmitir los pensamientos, como para poder configurar sus propias inquietudes, se dibuja como una necesidad para evitar que se esfume la imagen ideada. La primera línea sobre el papel en blanco, es cruzar el abismo y descender hasta la profundidad para rescatar a Eurídice, siendo ya trayecto como parte del viaje; a ello sigue la tenacidad para la consecución en el acto de la figuración, y trazar las marcas que verdaderamente evoquen y expresen la idea que hace posible el acto, el dibujo, sin que se esfume la imagen.

El dibujo debe poder ser descifrado, interpretado, al menos, por su autor. No todo trazado gráfico es un dibujo. Para ello se necesita evocar una imagen, pero que a su vez sea descifrada por su autor, aunque solo sea por él mismo, puesto que no estamos centrado en problemas de comunicación-interpretación exclusivamente.

El dibujo como acto de dibujar. Dibujar, como acción debe tener un comienzo, pero aunque hay quien dice que su inicio parte de la primera línea o mancha sobre la superficie, no creo que ni siquiera sea ese. El dibujo es consecuencia de una acción, su inicio es incierto y su final es abierto, por cuanto da una respuesta en un proceso ilimitado y desconocido. Y digo esto, porque entiendo que el dibujo se inicia en el proceso mental, en el pensamiento gráfico arquitectónico. Evidentemente la destreza y la capacitación, mediarán con potencia en la consecución del proceso desde



Figura 9. Hong Kong. Pico de la Victoria. Rotulador/acuarela 35x15 cm

la idea hasta el trazado gráfico, y con ello la calidad del dibujo, pero en sí, el inicio del proceso estará en la mente, en el pensamiento no, siquiera, en la primera línea. Con la primera línea se inicia, o se provoca, un proceso de resultado de la imagen; algo irrevocable. La primera línea condicionará un resultado abierto pero definitivo procedente de una intención. Es por ello, que con la primera línea (que ya es dibujo, posiblemente) se esté determinando un proceso de consecución de resultados; con ello se inicia el principio del final, pero existe todo un principio inicial en el proceso de las intenciones de querer dibujar, de desear y necesitar dibujar, fijar la imagen, retener la idea modelada.

En el cuaderno de viaje del alumno, cuando se produce la primera línea se está replanteando la arquitectura, o el paisaje, en esa hoja de papel, introduciendo la imagen en la escala del tamaño del formato soporte. Quizás le sea lo más difícil de todo el proceso, los ajustes primeros que necesitan de la ca-



Figura 10. La Habana. Pza. Catedral. Rotulador 30x21 cm

pacitación de mayor abstracción y un complejo proceso intelectual. A partir de dicho momento se inicia ese viaje del ojo a la arquitectura, a través de las continuas miradas, en la conformación del dibujo y viceversa, con tantos trayectos de ida y vuelta como el dibujante estime necesarios en su viaje de búsqueda de su Eurídice.

Podemos así determinar que el momento del inicio del dibujo es incierto y su final se mantiene abierto, flexible, indeterminado.

Todas las figuras pertenecen a Cuadernos de viaje de Francisco Granero Martín.

Referencias

- ARNHEIM, Rudolf. [1979] 1992. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza. Madrid.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. 1990. *Velada Memoria: de las intenciones del enigma en el arte y la arquitectura*. C.O.A.M. Madrid.
- GOMBRICH, Ernest. 1990. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza. Madrid.
- GRANERO MARTIN, Francisco. 2012. "Conversando con Álvaro Siza. El dibujo como liberación del espíritu". 2012. En *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 20: 56-65.
- GRANERO MARTIN, Francisco. 2013. "Viaje a través de la mente. La idea". En *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 22: 60-67.
- HIRSCH, Eric Donald. 1967. *Validity in Interpretation*. Yale University press. New Haven.
- MONTES SERRANO, Carlos. 2008. "Le cose confuse destano la mente. El valor de la ambigüedad en el dibujo abocetado". *Actas XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. 599-605. Universidad Politécnica Madrid. Madrid.
- VALERY, Paul. [1923] 2001. *Eupalinos o el arquitecto; el alma y la danza*. Antonio Machado. Madrid.
- tituladas entre sí e hibridadas mediante el Dibujo como elemento principal de integración: Dibujo y pensamiento gráfico. Agua-territorio-arquitectura. Patrimonio histórico arquitectónico y restauración. Espacio urbano, levantamiento gráfico y restauración.
- fgranerom@us.es
- Entre otras publicaciones en las respectivas vertientes de investigación:
- "Viaje a través de la mente. La idea". 2013. En *EGA*, nº 22.
 - "Conversando con Álvaro Siza. El dibujo como liberación del espíritu". 2012. En *EGA*, nº 20.
 - "Entre la forma y la idea: dibujar". 2004. En *Actas X Congreso Int. EGA. Granada*. Univ. Granada.
 - "Provocar a dibujar". 2002. En *EGA*, nº 7.
 - "Ideas and architectural graphic thought". 2001. En *VIA Arquitectura nº 10*.
 - "Geometría, agua y arquitectura: de la antigüedad y de la modernidad". 2012. En *Agua y sociedad en la Edad Media hispana*. EUG. Granada.
 - *Agua y ciudad. Análisis de Estrategias y procesos de Planificación*. 2002. Universidad Sevilla. Sevilla.
 - *Agua y territorio. Arquitectura y Paisaje*. 2003. Universidad Sevilla. Sevilla.
 - "Arquitecturas del Agua en el diseño de fortificaciones italianas del siglo XVI". 1997. En *Il Disegno di progetto delle origini a tutto il XVIII secolo: Storia e sviluppi*. 75-85. Gangemi. Roma.
 - *Patrimonio y lugar: El Baratillo. Análisis sinóptico a través de la arquitectura y de lo urbano*. 2010. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla.
 - "Propostas projectuais parta Cidadela, Judiaria, rossio e seus arredores, en Castelo de Vide". 1996. *Arquitecturas Raia/Raya 96*. Arco Agüero. Badajoz.
 - *El Corral de los Olmos de Sevilla. Antiguos Cabildo Secular y Eclesiástico de Sevilla*. 1992. Coaac. Sevilla.

Francisco Granero Martín. Arquitecto (1980), Doctor por la Universidad de Sevilla (1992), Profesor Titular en la misma Universidad (1994). Profesor de doctorado en las Universidades Moderna de Lisboa y Oporto y Villa Clara de Cuba. Director del Grupo de investigación de la U.S. "Patrimonio arquitectónico y territorio: análisis, teoría y metodologías aplicadas". Línea de investigación con diversas publicaciones en artículos de revistas, libros, capítulos de libros, actas de congresos, etc., que gira en torno a cuatro vertientes ar-