

## La creación y pre-figuración del espacio

Alejandro Abaca

La idea central de estas reflexiones es comprender que el dibujo como sistema de (pre)figuración y (re)presencia del espacio es el instrumento esencial en el momento de la proyectación y diseño de cualquier forma, ya sea un objeto o un espacio.

El dibujo como práctica proyectual expresa y manifiesta la habilidad y la poética del arquitecto, las pone en evidencia para desplegar una serie de relatos y discursos que desembocarán en la forma que adquiera el *espacio arquitectónico o urbano*. Quien proyecta sabe que todo espacio sólo es posible de crear, de entender, de transmitir, a partir de un sistema de imágenes dibujadas. Todo intento de describir la imagen de un espacio en palabras le hace perder aquello que lo convierte en arquitectónico, cuyos atributos tienen cierto valor estético.

Pensar el dibujo como una escritura de imágenes, será en cierto sentido reflexionar acerca de lo arquitectónico. El texto teórico verbalizable (decible y racional) no puede traducir al texto de imágenes (indecible e imaginario). El texto dibujado no tendrá como objetivo ilustrar al texto verbal, no se pondrá al servicio de conceptos verbalizados sencillamente porque habla de otro modo. Comprender que aquello que reconocemos como espacio habitable, es un efecto pautado y determinado por los registros gráficos, por la imagen dibujada. Entonces la escritura arquitectónica y la imagen dibujada, no serán entendidas como instrumentos que expresan un contenido que se ubica en otro lugar llamado arquitectura, sino que se constituyen en el fundamento de la arquitectura.

Delimitado así el lugar de los dibujos arquitectónicos, de los sistemas de registro del proyecto, habrá que revisar simultáneamente ciertas nociones ocultas tras el concepto de espacio en la arquitectura, redefinir el espacio arquitectónico como objeto y como objetivo.

El hábitat social entendido como escritura sería (pre) escrito como práctica social en otro lugar. Ese otro lugar en el que se (pre)figura al objeto y al espacio como figuras, en el que se inscribe la arquitectura construida, se llama proyecto.

### Arquitectura: lo que está antes, lo que precede a la concreción

Esta precedencia es temporal. Arquitecto es aquél que antes que el constructor, diseña y dibuja el proyecto. Es quien con el proyecto fija las reglas de conformación que materializará el espacio dibujado.

Según Denise Najmanovich, “La noción de espacio es tan básica que impregna buena parte de nuestras categorías cognitivas y modos de concebir el mundo. Su influencia es decisiva para la determinación de lo exterior y lo interior, y por lo tanto, para establecer una frontera entre el sujeto y el mundo...”

Diseñar, prefigurar, dibujar, no sería sino escribir modelos experimentales donde la anticipación (el proyecto) construye retrospectivamente su causalidad (el hábitat).

Esta experiencia repetidamente renovada por el arquitecto o diseñador podría ser entendida como la *puesta en espacio* de los requerimientos de una poética arquitectónica traducidas en un lenguaje de imágenes dibujadas.

Además si la actividad proyectual precede a su materialización, no debería desentenderse de ella. Por el contrario, su valor como proyecto crecerá en tanto contenga indicios más precisos que prefiguren las etapas técnicas de su realización.

Retomando la idea de “texto arquitectónico” llamado proyecto, conformado por imágenes dibujadas del espacio en cuestión, contendrá tanto indicios y datos del espacio u objeto a construir, como los lugares desde donde el sujeto (intérprete del espacio) leerá la dimensión poética de su hábitat. No es el dibujo el que copia al espacio, es el espacio el que copia al dibujo.

La práctica del proyectar dibujando, se podría considerar como un ejercicio de doble modelado. Por un lado la construcción de una serie de registros bidimensionales y por otro la construcción anticipada de un espacio.

Por ejemplo cuando un diseñador proyecta un mueble no manipula los materiales del mismo, sin embargo la ilusión de operar con aspectos constructivos se da solamente mediante el dibujo que aparece como un hecho natural. Esta posibilidad de (pre)figurar en un papel graficando la transformación del medio sin que sea detectable el mecanismo que lo permite, es uno de los grandes objetivos a conseguir.

El texto dibujado llamado proyecto contiene el fundamento del espacio: sus líneas son el origen desplazado de lo construido, porque lo antecede y sobre todo porque lo (pre)escribe o (pre)figura.

El papel dibujado es la materialización de los sistemas de recortes conceptuales que guían el conocimiento del entorno y su transformación. Estos textos se dibujan a través de métodos que permiten expresar el espacio en el plano, como lo son la perspectiva y los geométrales. Los ejes conceptuales sobre los cuales trabajarán los estudiantes son:

- La perspectiva clásica como constructora de percepciones espaciales.
- La perspectiva paralela como constructora del espacio como objeto.
- Las estrategias de representación del espacio en términos de materialidad.

El dibujo ya no es solamente el conjunto de signos y líneas sobre un papel, sería también el lugar donde se materializa el pasaje de un universo a otro. Definida la imagen dibujada, nos interesa ahora acceder a la lógica proyectual que permite *poner en espacio* (poner en escena), los deseos y la poética del arquitecto, más las necesidades, el programa de requerimientos, los usos, y las apropiaciones.

La lógica del dibujo no limita su acción al proceso de proyecto, sigue actuando en todo el conjunto de prácticas que giran alrededor del hábitat, indicando como se materializará el objeto-espacio.

Lo que hace al dibujo como materia significativa se encuentra replegado en el mismo dibujo, entendiéndolo como una serie de capas transparentes, donde cada lí-

nea y cada superficie, cada límite y cada forma se superponen sin dejarse distinguir. Pensar al dibujo y tratar de ver sus líneas como pliegues que dan cuenta de estas capas y que a su vez también superponen sucesivas significaciones que se leen en el efecto único del dibujo.

Finalmente el proyectista va desplegando a partir del dibujo, una serie de imágenes en una espiral creativa, que en su (des)plegar, (des)pegar y (des)proyectar esas imágenes dibujadas nos permitiría entender la lógica que subyace en el dibujo.

El hombre va transformando su entorno y va colocando hitos materiales sucesivos que lo hacen comprensible, inteligible. La transformación del medio implica acotarlo, donde cada hecho espacial producido por un grupo social servirá de mojón, de marca, que hará interpretable su mundo. Por eso entender a los hechos espaciales que señalan tanto los procesos que los constituyeron como los que desencadenan, llevará a encontrar en el espacio arquitectónico construido las claves que lo convierten de objeto de la experiencia en objeto de un conocimiento. Un espacio será, al mismo tiempo que un objeto físico, un sostén de significaciones.

Durante el *quattrocento* después de un período de pruebas y aproximaciones, el hombre renacentista, centro del universo, finalmente construye el método de la perspectiva de carácter sistemático, en el sentido de definirse como un conjunto reglado de operaciones. La perspectiva implica una métrica abstracta del espacio, la aparición de un patrón de equivalencia absoluta.

El espacio será entendido como una entidad homogénea, mensurable, particionable, según leyes abstractas, según los principios racionales de la geometría. Las divergencias notables que existen entre las imágenes retinianas y los dibujos perspectívos demuestran que la perspectiva no es una copia del campo visual, sino una codificación social impuesta como conceptualización del espacio.

Nos cuenta Doberti que “la perspectiva se genera en las ciudades italianas de la región de la Toscana hacia el año 1400, en ese lapso se pueden destacar tres nombres: Uccello, Donatello y Brunelleschi; un pintor, un escultor y un arquitecto. Se trata, a la vez, de un modo de dibujar y de un modo de proyectar, un modo de mencionar que determina lo mencionado. Entendida la perspectiva como un instrumento para la generación de formas espaciales no es extraño que la acción codificadora la realice otro arquitecto: León Battista Alberti”

La perspectiva privilegia lo visual, la visión perspectíva insta una correlación específica entre lo visualizado y el observador: su operatoria consiste en ubicar el lugar del observador para definir lo visto.

Doberti remata diciendo: “instalar al sujeto, establecer el objeto y para el caso, determinarlos como sujeto observador y objeto visualizado. Sujeto y objeto puestos, deslindados e interrelacionados en y por la perspectiva; el espacio perspectívo los une y los distingue, construye una lógica que los diferencia y los enlaza. Sujeto y objeto ejercidos y simbolizados por el sistema gráfico transitan por el pensamiento, los edificios, los contactos personales: se vive en perspectiva”

### **Visión cónica y visión paralela: la posición del observador**

No se trata meramente de una geometría proyectiva: sus reglas proyectan en el plano los cuerpos tridimensionales, mientras que en su trabajo el diseñador proyecta el espacio tridimensional en dibujos bidimensionales. De ahí que no se dibuja lo que se ve, sino que se ve lo que se dibuja.

Los geométrales o dibujos de proyecciones concertadas se constituyen a partir de las huellas que los límites espaciales de un objeto espacial dejan inscritas en un papel, de acuerdo con una serie de secciones. Pero cuando la forma precede a aquello que la provoca, nos encontramos con inscripciones cuyo objeto debe constituirse a partir de sus formas. De allí que los registros de los geométrales (plantas, cortes y vistas) deben ir organizándose mutuamente unos con otros. No hay observador.

La perspectiva paralela contiene la simultaneidad en un solo texto de los geométrales. El uso de la axonometría sería la *puesta a la vista* de ese proceso de simultaneidad, de fijación de verosímiles, de calificación de las líneas.

Las axonométricas no son las que buscan una visión exterior como una maqueta del objeto arquitectónico, son aquéllas donde se transparenta el interior, o donde se secciona una parte para mostrar las reglas que anclan en cada caso las plantas y los cortes entre sí.

El dibujo resultante de las perspectivas paralelas es objetual, no porque sus productos sean objetos sino porque asigna calidad de objeto a lo que dibuja.

Todo lo que se dibuje en este sistema, una silla, un edificio o un cuerpo humano, toma la categoría de objeto, al no ingresar en dialéctica alguna con el sujeto. Los escorzos no presentan variaciones que dependan de la posición relativa de algún sujeto observador, definen la estructura misma de la ortogonalidad espacial representada en ese dibujo. El observador está en el infinito.

El dibujo objetual será entonces, instrumento adecuado para el reconocimiento, para el análisis, para el estudio; instrumento creado por una mirada que se quiere objetiva, escrutadora, insaciablemente técnica.

La perspectiva clásica o cónica se caracteriza porque en ella el sujeto se inserta o se incorpora a la espacialidad que dibuja, simulacro de la experiencia perceptual, se construye a partir de algunas líneas de los geométrales. Una línea se irá alejando aludiendo a un límite que se aleja. Se trata de la inscripción de una forma en la retina del observador, que en el método se materializa en una hoja dibujada.

Ese cúmulo de simulaciones de la perspectiva tiende a recrear la experiencia perceptual del espacio contenido entre los límites que tiene nuestra visión estereoscópica. Entonces la visión perspectíva crea un sistema de recortes de lo real, una lectura.

En los primeros usos de la perspectiva los tratados muestran sin ambigüedades las reglas de constitución del simulacro, es decir del método. Se podría rescatar a través de la justificación del artificio, su estrecha relación con el proceso de proyecto.

Reconocemos a la perspectiva como lugar en el que se desarrolla el proceso de diseño y no como una imagen fotográfica del proyecto terminado.

En la actualidad es posible construir perspectivas a partir del método de las visuales, utilizando plantas y cortes. No sería una indicación pedagógica novedosa, ya que la perspectiva estaba presente desde el Renacimiento, donde no sabían dibujar plantas, corte y vistas.

Finalmente, la perspectiva debe ser entendida como un sistema que posibilita la (pre)figuración de la forma en el espacio y del espacio. Será un instrumento destinado a manifestar lo sensible, a dar cuenta de la escala humana y a reconocer el contexto que incluye al sujeto y al objeto que (re)presentan al mundo como ámbito visual.

#### Referencias bibliográficas

- Doberti, Roberto. (2005). *La cuarta posición. Laboratorio de morfología*. Buenos Aires: FADU. UBA.
- Koyré, Alexandre. (1979). *Del mundo cerrado al universo infinito*. Siglo XXI editores.
- Panofsky, Erwin. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets editores.

### En busca de las claves y las señales Una agenda para abrir los cerrojos y orientarse en las encrucijadas

Edgardo G. Abramovich

*Por creer que las palabras son cosas y no están cargadas de sentimiento... decimos cosas que no significan nada... Deberíamos hablar como Shakespeare. Enseñarlo en las escuelas... Si nos enseñaran a sentir no seríamos tan violentos...*

Comentario de un mendigo a la cámara de Al Pacino, en el Central Park de Nueva York, durante el rodaje de *En busca de Ricardo III*.

#### El invierno de nuestro descontento

La comunicación no está de parabiesnes. Contrariando los augurios – y la pereza conceptual – de quienes pregonaban olas de futuro promisorio y ascendente, la llamada *sociedad de la información* no llegó a constituirse en sociedad del conocimiento y, si bien el conocimiento es hoy un capital económico tanto o más sólido que los recursos naturales y la capacidad de manufactura, su control es aún más monopólico y su acceso cada vez más restringido.

A pesar de ello, la comunicación sigue siendo la más humana de las herramientas, la más transversal y multívoca de las conexiones, el recurso – al menos potencialmente – más distribuido y el de más rápido acceso. En la crisis, la comunicación es oportunidad y desafío.

Justamente por estos rasgos privilegiados, el estudio, el ejercicio y la reflexión autocrítica de la comunicación como profesión – en los medios, las instituciones y las organizaciones – se perciben hoy como demandas más severas, como exigencias impostergables.

En un mundo fragmentado, plagado de argumentaciones falaces para explicar lo injustificable, sobrecargado de recursos tecnológicos que aíslan a los individuos en lugar de integrarlos en proyectos colectivos, saturado de velocidad y vínculos efímeros, sumido en un grado endémico de desigualdad y exclusión social, privado de

ciudadanía y con los derechos degradados a niveles que no conocen precedente, el arte de comunicar eficazmente enfrenta problemas nuevos, originales. Entre ellos, el de revisarse a sí mismo como oficio; sus métodos, sus recursos, sus parámetros éticos, su anclaje transdisciplinario, sus marcos teóricos, su rol como un agente de cambio social y cultural.

Los *cerrojos* que mencionamos en el título son aquellos núcleos, impenetrables en apariencia, cuya rigidez obstruye el avance de la comunicación como herramienta de cambio, tanto en el aprendizaje como en su aplicación real y efectiva. Las *encrucijadas*, a su vez, constituyen los puntos y momentos de decisión para asumir saltos de calidad, cambios de paradigma, elección razonada de los caminos que nos permitirán salir del estancamiento.

Philippe Breton<sup>1</sup> nos advierte sobre el riesgo de convertir a la comunicación en una palabra que no quiere decir nada, “un coloso terminológico con pies de arcilla”.

En este borrador de agenda propositiva esbozamos algunas líneas de reflexión para que, desde el ámbito académico, empecemos a conjurar ese riesgo. A encontrar las llaves que abren los cerrojos y las señales que descifran las encrucijadas.

#### La indigencia lingüística

El primero de los cerrojos es bastante más complejo que la evidente pérdida de vocabulario y de capacidad expresiva que hoy afecta a la mayoría de los estudiantes y se extiende a graduados y poseedores de postítulos y maestrías.

Quienes no hablan bien, no pueden pensar bien ni comunicar bien. Y tienen limitada, también, su aptitud de comprender, porque la que está vulnerada, junto con el lenguaje, es la capacidad de *relato*. Esa condición natural del humano – bio-psico-social – como un ser capaz de articular una historia con tiempos –antes, durante y después-, y con actores – sujeto y objeto -, ese privilegio de la especie que garantiza su libre albedrío, se desarrolla aún antes del aprendizaje de la escritura y se manifiesta en la musicalidad del relato, claro y ordenado, que cualquier niño que concurre al jardín de infantes puede hacer de un episodio cotidiano.

La capacidad de narrar anticipa la de construir una visión del mundo, un imaginario de los deseos colectivos y la suma de las representaciones que van configurando los pactos de convivencia. El mundo humano, a diferencia del natural, es un hábitat de significados. La pérdida del relato, el sacrificio del habla en aras de la imagen, la onomatopeya, el acrónimo o la gesticulación, constituye un envilecimiento mucho más grave que un conjunto de malos hábitos: es pérdida de identidad y soberanía personal, degradación de la condición de sujeto para sumarse a una difusa maraña de objetos que no significan; tan sólo se usan o desechan.

Técnicamente, el punto de partida – pero no el de llegada, hacemos la advertencia – para considerar el problema cae en la categoría de aquellas cosas que, de tan obvias, no se tienen en cuenta: *quién no sabe leer tampoco sabe escribir*.

¿Qué significa, para alguien que ha cursado al menos estudios secundarios, no saber leer? Significa mucho: