

tectónica de ocupación

anotaciones en figura

tectónica de construcción

cerdos distos y ridos en la junta de encofrados



DIBUJAR *IN SITU*: ESTUDIO DE UNA EXPERIENCIA CORPORAL PARA INVESTIGAR EL ESPACIO VIVIDO

DRAWING *IN SITU*: STUDY OF AN EMBODIED EXPERIENCES FOR RESEARCHING LIVED SPACES

Lucas Javier Bizzotto; orcid 0000-0003-4290-8298

FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL, ARGENTINA

doi: 10.4995/ega.2024.19792

Este trabajo analiza el acto de dibujar como una experiencia corporal situada de percepción, comprensión y comunicación del espacio vivido. Es sabido que las experiencias son la base para renovar el examen, la interpretación y la teoría arquitectónica. Numerosos estudios han señalado que dibujar juega un papel central en la naturaleza de la cognición y conceptualización arquitectónica. Así, los dibujos son herramientas no solo para proyectar, sino también para generar nuevos conocimientos. Se sostiene aquí que dibujar, como un acto de consciencia corporal, encarna lo percibido por el dibujante y se presenta como relato de experiencia. Las conclusiones sugieren que dibujar

in situ favorece una serie de encuentros y, como investigación del espacio vivido, es una forma peculiar de cognición corporal que se externaliza para comunicar una experiencia singular.

PALABRAS CLAVE: COGNICIÓN ENCARNADA, ENCUENTROS, FENOMENOLOGÍA, PERCEPCIÓN

It is widely acknowledged that experiences serve as a foundation for a renewed recognition and interpretation of architecture, fostering a sense of unity. Numerous studies have highlighted the pivotal role of drawing in the cognitive process and conceptualization of architecture. Consequently, drawing has emerged as a disciplinary tool

that generates new knowledge. This paper argues that drawing, as a mindful bodily act, embodies perception and serves as an experiential report. This study examines drawing as a situated action, involving the entire body in perceiving, comprehending, and communicating lived spaces. The findings suggest that in situ drawing facilitates a series of encounters, enabling a profound exploration of lived spaces. This act of drawing, serving as a means to question and engage with the environment, represents a form of embodied cognition that is externalized to convey a unique experience.

KEYWORDS: EMBODIED COGNITION, ENCOUNTERS, PERCEPTION, PHENOMENOLOGY



Introducción

A partir del Renacimiento la arquitectura, como disciplina, experimentó un gran cambio; con el descubrimiento de los principios geométricos de la perspectiva y las teorías desarrolladas por Alberti, las imágenes comenzaron a ser parte de la naturaleza del proyecto –se proyecta y se comunica a través de dibujos–. La labor del arquitecto devino un proceso intelectual fijado en imágenes, separado de los constructores quienes, por su parte, realizaban una copia física del edificio siguiendo las instrucciones de esos documentos gráficos. Los dibujos son clave en la creación, la educación y la teoría de la arquitectura, pero además, sirven para explorar y reconocer el espacio construido. El uso de bitácoras es un método para aprehender algo acerca de la arquitectura, para descubrir –también representar y poner en práctica– cierto conocimiento tácito (Polanyi 2009) del espacio vivido **1** y del cuerpo propio. Ese conocimiento latente se devela a través del acto de dibujar y se manifiesta a partir de una técnica corporal especial del dibujante. De hecho, dibujar es un modo particular de cognición corporal que reúne un conjunto de habilidades y movimientos perceptivos especiales (Bizzotto, 2022). En la actualidad, las aceleradas transformaciones globales, movilizadas por la *hipercentralidad* **2** tecnológica, han implicado la producción de nuevas formas de almacenamiento, procesamiento y comunicación, que repercuten, indefectiblemente, en la manera de relacionarnos corporalmente con el espacio-tiempo. Dichas transformaciones pueden notarse en

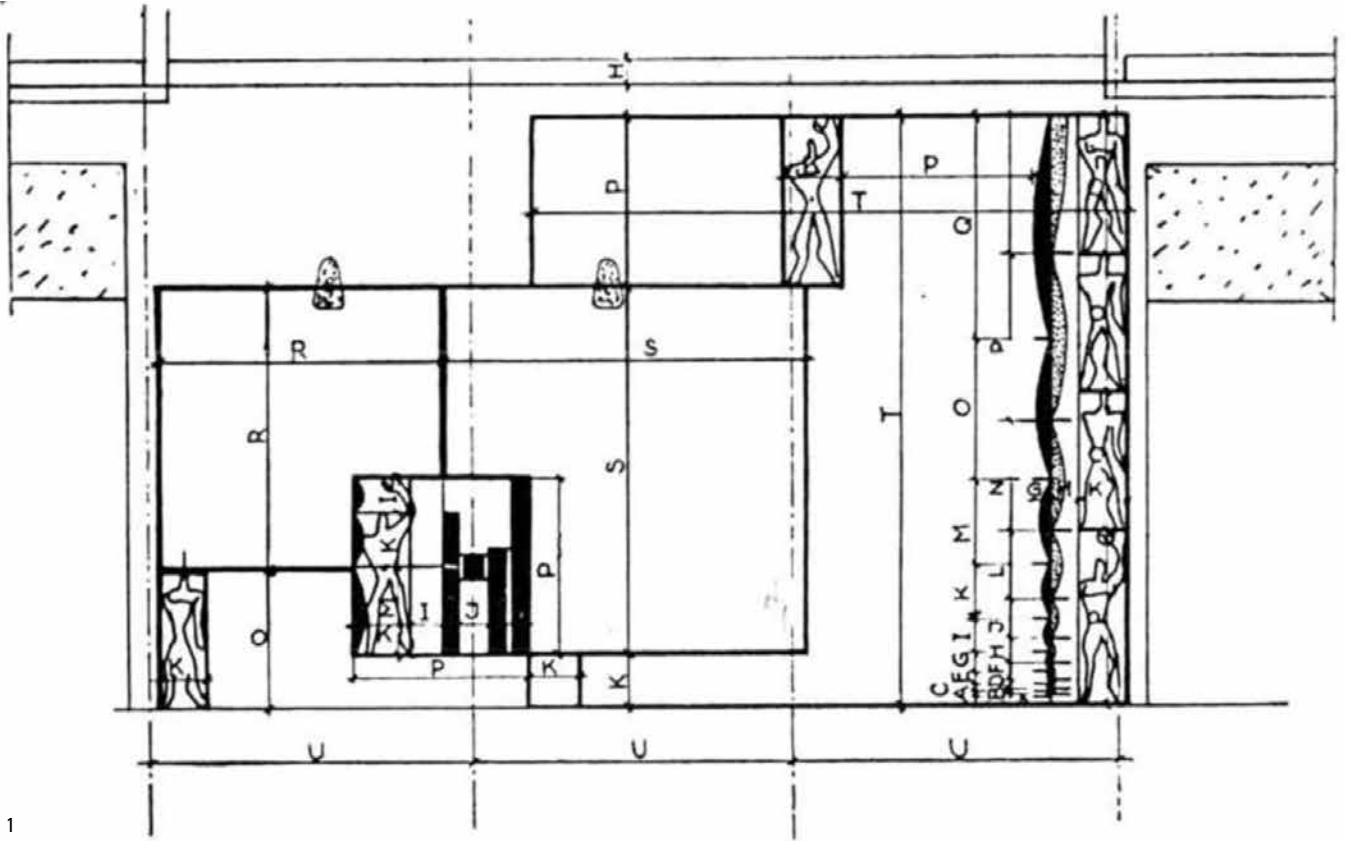
gran cantidad de actividades cotidianas en las que nuestros esfuerzos físicos son progresivamente reemplazados por procesos mecanizados o digitales **3**. Ciertamente, el paulatino abandono o desuso de la práctica del dibujo ejecutado *in situ* **4** es un caso paradigmático. En efecto, el dibujo realizado a mano es hoy una alternativa humana a un entorno visual y gráfico cada vez más dominado por las máquinas (Carpo 2013, p. 133). Ahora bien, dibujar es una acción multidisciplinar y multisensorial con el potencial de manifestar una comprensión encarnada **5** del espacio, que impacta significativamente en la creatividad y la producción de conocimiento.

La experiencia corporal de dibujar (en) el espacio vivido

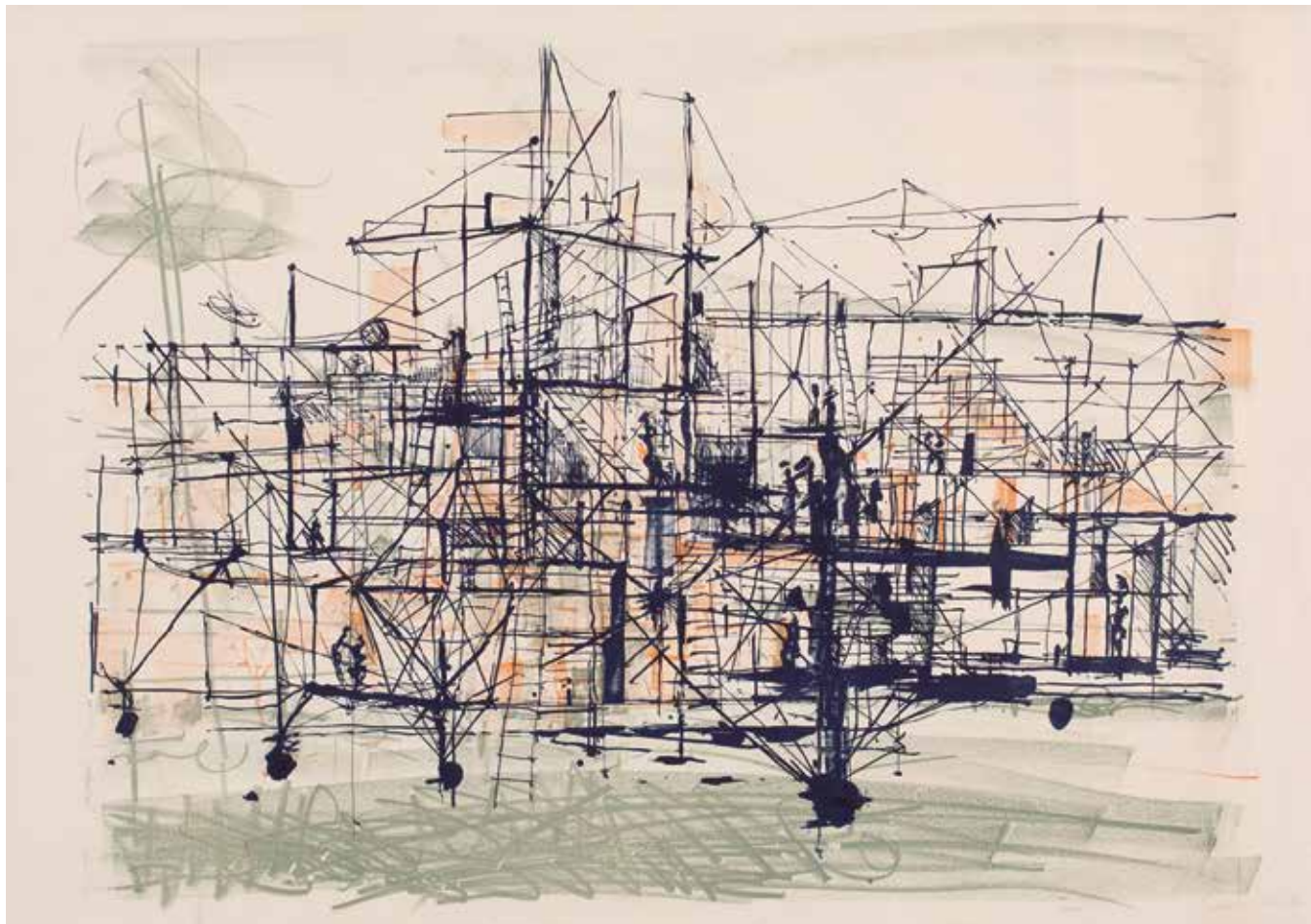
Desde comienzos del siglo xx las concepciones del espacio arquitectónico y del cuerpo compartieron una serie de transformaciones. Por ejemplo, el ornamento fue visto con desprecio y llegó a ser considerado algo superfluo en la arquitectura; y la *carne*, la dimensión sensible del cuerpo vivido como propio –o *Leib* en la terminología fenomenológica–, fue en gran medida desatendida por los estudios de la arquitectura. Con un afán geométrico y funcional, ambos se alteraron y fueron reflexionados como máquinas **6** (Fig. 1). En la actualidad, el desarrollo tecnológico ha conducido a la construcción de una nueva situación en la que tanto el cuerpo como el espacio se extienden a escenarios virtuales. Allí, la simultaneidad de acciones suprime el espacio-tiempo real y las contingencias que supone –transitar corpo-

Introduction

During the Renaissance, architects underwent a significant transformation in their work. From Alberti's theory of design, architects began creating through drawings, wherein images became inseparable and inherent to the very essence of a project. Architect work evolved into an intellectual process captured in images, distinct from the craftsmen and construction workers who replicated physical building following the instructions from those images. In fact, drawings remain an important tool for architects, and play a key role in architectural space creation, education and theory. Moreover, drawings are also useful tools to explore and recognize built environments. The use of sketchbooks constitutes a method to apprehend something of the architecture. It means that drawings mediate –but also represent and practice– some tacit knowledge (Polanyi, 2009) of bodily experience and lived space **1**. This tacit knowledge manifests itself through the act of drawing and unveils the bodily techniques employed by the sketcher. In essence, drawing itself represent a particular form of bodily cognition that brings together a set of special perceptual skills and movements (Bizzotto, 2022). However, in the contemporary context, the accelerated global transformations mobilized by technological hyper-centralization **2** have inevitably implied the production of new form of production and communication and relationships between space, time and our body experience. These transformations can be observed in our daily activities, where digital **3** and mechanization processes replace our physical exertions. The gradual abandonment or disuse of *in situ* **4** drawing serves as a paradigmatic example. In fact, "...handmade drawings are now almost inevitably seen as a human alternative to an increasingly machine-dominated visual and graphic environment" (Carpo, 2013, p. 133). Nonetheless, drawing is a multidisciplinary and multisensorial action that has the potential to materialize an embodied understanding **5** of space, profoundly impacting creativity and knowledge production.



1



2

1. Le Corbusier, 1953. *El Modulor*. Ed. Poseidón, Buenos Aires. Pág. 134. Fig. 56. Marsella. Fachada este del vestíbulo

1. Le Corbusier, 1953. *The Modulor*. Ed. Poseidón, Buenos Aires. Page. 134. Fig. 56. Marsella. East elevation of the hall

2. Constant Nieuwenhuys, *New Babylon*, 1961. La idea de ciudad Situacionista “un intento de salvar la enorme distancia que nos separa de la ciudad, de nuestro entorno” (fuente: <https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/publication/constant-nieuwenhuys>)

2. Constant Nieuwenhuys, *New Babylon*, 1961. The idea of the Situationist city “an attempt to bridge the enormous distance that separates us from the city, from our environment” (source: <https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/publication/constant-nieuwenhuys>)

ralmente el espacio real posibilita, como en una *deriva* Situacionista, el accidente de perderse o encontrarse con lo sorprendente, lo inesperado (Fig. 2). En este punto, las nuevas formas técnicas exhiben un peligro que pone en cuestión la experiencia del espacio real.

Existe lo que podría denominarse una rivalidad histórica entre las diversas formas de comunicación que ha llevado a discutir el lugar de los dibujos hechos a mano en esta era digital. Indudablemente, con la llegada del diseño asistido por computadora (CAD) y el modelado de información de construcción (BIM), los procesos creativos disciplinares se han modificado profundamente. En el presente, la virtualidad, los deseos de ubicuidad y la confianza depositada en los dispositivos tecnológicos, han dado lugar no solo a una transformación de los espacios, sino también al modo en que se los percibe, reconoce y habita. Puede decirse que la sustitución de diversas herramientas manuales por la información digital o el *tour* virtual, como práctica de recolección de datos, evidencia una crisis de la experiencia corporal. Para Virilio “estamos llegando al fin de un ciclo de la percepción en que se produce una visión sin mirada, un intenso engeguamiento cuyo objetivo final es la industrialización de la no mirada” (2001, p. 19), de la no corporalidad. Ahora bien, ¿cómo afecta a la cognición del espacio arquitectónico el abandono de su experimentación corporal? La observación directa, el examen minucioso y la relación próxima con los objetos, provocan una pausa que estimula la percepción atenta. Se entiende entonces que dibujar es mirar al mundo de otra manera –diferente a la actitud

natural – que altera lo habitual y vuelve extraño lo cotidiano.

Los dibujos encuentran su expresión a través del cuerpo del dibujante, “es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura” (Merleau-Ponty 1986, p. 15). Así, el dibujo es “el adentro del afuera y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir” (Merleau-Ponty 1986, p. 20); las configuraciones de los objetos y su relación con el contexto, a través de una técnica específica, se duplican en una interpretación gráfica expresiva de lo percibido corporalmente. Lo central de la experiencia del espacio vivido es el núcleo de lo que proyecta 8 como campo de posibilidades. En este contexto, el dibujo comienza con una actitud diferente a la cotidiana, con una mirada inquisitiva, exploradora y analítica, que profundiza en lo observado. Esas miradas, que se construyen experiencialmente, son situadas pero pueden ‘permear’ otras dimensiones espacio-temporales y sensibles, *i.e.* expanden el horizonte del aquí y ahora situacional.

Una línea, como un paso, es una unidad espacial de percepción, un tipo de comprensión relacional entre el cuerpo y el contexto. Trazar una línea o dar un paso es un movimiento proyectivo que enlaza espacio y tiempo en la experiencia corporal. Activo y hábil, el dibujante transforma lo percibido en líneas “sin otra ‘técnica’ que la que sus ojos y sus manos se dan a fuerza de ver, a fuerza de [dibujar]” (Merleau-Ponty 1986, p. 13). Polanyi (2005) sostiene que el conocimiento hábil se realiza mediante un conjunto de indicios e instrumentos subsidiarios e invisibles que funcionan como extensiones de nuestro equipamiento corporal. Siempre que

Embodied experience of drawing (in) the lived space

Since the beginning of the 20th century, conceptions of architectural space and the body have undergone a series of transformations. For instance, ornamentation was scorned and came to be considered superfluous in architecture, while the *flesh* –the sensory dimension of the lived body –or *Leib* in Husserl’s terminology– was, to a large extent, neglected in architectural studies. Driven by functional and geometric ideals, both designed space and the body have been reimagined and analysed as mechanistic entities 6 (Fig. 1). Nowadays, the advancement of technology has given rise to a new paradigm where the boundaries of the body and physical space are extended into virtual realms. In these virtual scenarios, the simultaneity of actions erodes the constraints of real space and time, along with the contingencies they entail. The act of physically navigating real space, akin to a *Situationist derive*, allows for the serendipity of getting lost or stumbling upon the extraordinary and unforeseen (Fig. 2). However, it is precisely at this juncture that the emergence of new technological forms presents a peril that undermines the authentic experience of real space.

There is what might be called a historical competition among forms of communication, and within architectural communication, there is an ongoing debate about the role of the handmade drawings in this digital era. The advent of Computer-Aided Design (CAD) and the Building Information Modeling (BIM) has brought about radical changes in the creative process of architects. Nowadays, virtuality, acceleration, the desire for ubiquity and the trust placed in technological devices, has given rise not only to a transformation of spaces, but also to the way in which they are perceived, acknowledged and, in short, the way of inhabiting them. It can be said that the substitution of the diverse hand tools for digital information and the virtual tour as a data collection practice can reflect a singular part of the crisis of the sensitive experience. For Virilio we are reaching the end of a cycle of perception in which a vision without a gaze is produced, an intense blinding whose final objective is

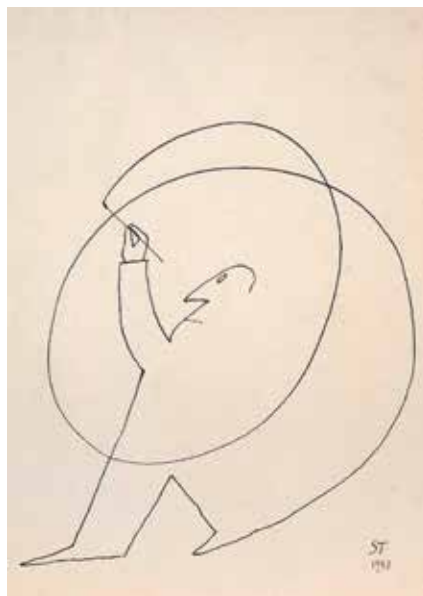


3. Saul Steinberg, Sin título, 1948. Tinta sobre papel, 14 ¼ x 11 ¼ pulg. *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale*

the industrialization of the non-gaze (2001, p. 19) of the non-bodily-. But how does the abandonment of bodily engagement affect the cognition of architectural space? The act of drawing, with its direct observation, meticulous perceptual examination, and close interaction with objects, fosters a moment of pause that stimulates attentive perception. Drawing is understood as a way of looking at the world differently, breaking away from the natural attitude ⁷ and making the everyday appear strange.

Drawings find their expression through the body of the sketcher. "It is by lending his body to the world that the artist changes the world into paintings" (Merleau-Ponty, 1964, p. 162). Thus, the drawing is "the inside of the outside and the outside of the inside, which the duplicity of feeling makes possible" (Merleau-Ponty, 1964, p. 164); the configurations of objects and their relationship with the context are duplicated as an expressive graphic interpretation of bodily perception and through a specific technique. The body is the medium of all perception, and the current experience of space—the one lived corporeally in the present moment—is the core of what projects ⁸ as a playground of possibilities. In this context, drawing begins with a different attitude than the everyday, with an inquisitive, exploratory, and analytical gaze that delves into the observed. These gazes, constructed experientially, are situated but can 'permeate' other temporal, spatial and sensory dimensions, expanding the horizon of the situational here and now.

A line, much like a step, embodies a spatial unit of perception, a mode of understanding that bridges the body and its surroundings. Drawing a line or taking a step both involve projective movements that weave together space and time in a bodily experience. The sketcher, actively and skillfully engaged, is fully present in the moment, translating what is seen into lines "with no other technique than what his eyes and hands discover in seeing and [drawing]" (Merleau-Ponty, 1964, p. 161). According to Polanyi (2005) skillful knowing is performed by a set of subsidiary and imperceptible clues and tools, and claims that they function as extensions of our bodily equipment. "Whenever we use certain things for attending *from* them to



3

usamos ciertas cosas (como instrumentos o herramientas) para atender *desde* ellas a otras, de la misma manera en que utilizamos nuestro propio cuerpo, estas cosas cambian su apariencia (Polanyi 2009, p. 16), se incorporan al esquema corpóreo. Entonces, el uso de herramientas no solo cambia nuestro propio ser, sino que esas nuevas particularidades personales determinarán la comprensión de las cosas a las que estamos *dirigidos* ⁹. Podría decirse que en el proceso de percepción y comprensión a través del dibujo sucede una doble extensión corporal: una propia del acto perceptivo, ya que las cosas alrededor del cuerpo "están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con [su] misma tela" (Merleau-Ponty 1986, p. 17); y otra, en el acto de dibujar, pues el cuerpo extiende sus posibilidades a través del lápiz. Finalmente, el dibujo, como objeto, es una externalización de la memoria que trasciende lo meramente visual convirtiéndose en una expresión tangible de nuestra experiencia.

El acto de dibujar transforma. El hecho más evidente es que los objetos se convierten en líneas, texturas y áreas sombreadas; otro menos evidente ocurren en el modo de perci-

3. Saul Steinberg, Untitled, 1948. Ink on paper, 14 ¼ x 11 ¼ inches. *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*

bir e interpretar ese objeto, así como la concepción del tiempo y del espacio, en efecto, se aprende a percibir el mundo de una manera disciplinar. En esta particular aproximación a las cosas, "los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite de lo que ha visto, sino el límite en lo que se ha convertido" (Berger 2013, p. 7). Cada línea es una impronta, un gesto de la mano que representa una parte del mundo y un conocimiento acerca de éste y del propio dibujante (Fig. 3).

Al igual que la narración de un cuento, los dibujos contienen evidencias de la experiencia del dibujante. En este sentido, cuando se observa un dibujo, el espectador "se identifica con el artista, y utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de éste" (Berger 2013, p. 9). Existe una correlación entre el dibujante y su dibujo, pues a la vista de otros "si el croquis no refleja el modo de ver, al menos identifica al autor de un modo similar a la manera de caminar, de gesticular y de escribir" (Gilmet 2018, p. 57) y a la vista del dibujante, el dibujo se convierte en una encarnación de la experiencia vivida, un depósito de recuerdos sensible.

La arquitectura, como la ciudad, no depende sólo de sus aspectos físicos sino también de las experiencias individuales y sociales que allí acontecen. Jay sostiene que las experiencias "se halla[n] en el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y el carácter inefable de la interioridad individual" (2009, p. 21). Es, quizás, en ese punto donde se sitúa el dibujo como herramienta de reconocimiento espacial; más aún, es una descripción gráfica de una com-



4. Composición digital (foto, dibujos y esquema). Parte de una tentativa para agotar el espacio de El Molino Fábrica Cultural (Santa Fe, Argentina). Realización propia (2022)

4. Digital composition (photo, drawings and diagram). Part of an attempt to exhaust the space of El Molino Fábrica Cultural (Santa Fe, Argentina). Own production (2022)

preñión hecha a partir de un *conocimiento personal* (Polanyi 2005) que aspira a la validez pública. El conocimiento se produce en nuestra implicación con el mundo, lo que requiere un compromiso proactivo de cuestionamiento. Así, “interrogar, sea el ladrillo, el hormigón, el vidrio, nuestros modales en la mesa, nuestros utensilios, nuestras herramientas, nuestros horarios, nuestros ritmos” (Perec 2013, p. 15), habilita encuentros con lo desconocido, lo desatendido o lo olvidado. Análogamente, el acto de dibujar como indagación al espacio vivido incita otra serie de encuentros.

Encuentros a partir de dibujar

Caminar y dibujar son prácticas similares cuando el objetivo es explorar y descubrir; ambas comparten el interés genuino por la otredad, la experiencia corporal y la relación con las cosas y el espacio. Para la percepción atenta del dibujante, dibujar se convierte en una especie de investigación en la que cuestionar los objetos, la materialidad, las acciones humanas, el espacio y sus vínculos, habilita ciertos conocimientos relacionados y traducidos a líneas y manchas sobre el papel. Frente a la vertiginosa

other things, in the way in which we always use our own body, these things change their appearance” (Polanyi, 2009, p. 16). This implies that, as our own being changes, our comprehension of the things known **9** are subordinated by those personal particular, and it highlights the personal interventions that shape the recognition of things. Therefore, in the process of perceiving and understanding through drawing, our body undergoes a dual extension. First, there is an extension inherent in the act of perception, where the objects around us become an integral part of our own being, embedded within our flesh and contributing to our complete definition. As Merleau-Ponty expresses, they are “an annex or prolongation of itself; they are incrustated in its flesh, they are part of its full definition;





5. La pausa y el movimiento hábil del dibujante.
Fotografía de realización propia 2022
6. Parte del reconocimiento perceptivo en El
Molino. Serie de dibujos de realización propia 2022

the world is made of [its] stuff" (1964, p. 163). The second extension occurs during the act of drawing itself, as our body extends its sensory possibilities through the pencil. Once the drawing is complete, it becomes an externalization of memory, transcending the purely visual and becoming a tangible expression of our experience.

Drawing is an immersive experience that involves various transformations. It is a process through which objects are translated into lines, textures, and shaded areas, while simultaneously influencing the perception and interpretation of space, time, and objects – It allows us to develop a disciplined way of perceiving the world–. In that approach to objects "the contours you have drawn no longer marking the edge of what you have seen, but the edge of what you have become" (Berger, 2016, p. 27); each line is an imprint, a gesture of the hand, representing a part of the world but also a personal knowledge about that space and the sketcher (Fig. 3).

Similar to a storyteller in a narrative, a drawing carries traces of the sketcher's experience. Berger argues that when one is observing a drawing, the viewer "identifies himself with the artist, using the images to gain the conscious experience of seeing through the artist's own eyes" (2016, p. 42). There is a reciprocal relationship between

5. The pause and the skillful movement of the sketcher. Self-made photography 2022
6. Part of perceptual recognition in El Molino. Series of self-made drawings 2022

velocidad de la vida actual, Perec, con su *tentativa de agotar un lugar parisino* 10 (Fig. 4), invita a dilatar el tiempo, a observar y a recuperar ciertas acciones relegadas de la experiencia; acciones que involucran a todo el cuerpo en los espacios, tales como, recorrer, cambiar de posición, observar atentamente, sentir texturas y temperaturas, comprobar las cualidades acústicas, notar variaciones perceptivas en el tiempo, esbozar, describir, anotar, abstraer, esquematizar, medir, analizar, problematizar, retroalimentar. También propone cuestionar lo habitual para redescubrir aquello que, por cotidiano, se ha vuelto invisible. Para ello, los esfuerzos deben centrarse en describir "lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes" (Perec 1975, pp. 15-16). Tal desplazamiento perceptivo provoca un extrañamiento que nos sitúa en una actitud fenomenológica y nos aleja de las respuestas automatizadas frente al espacio.



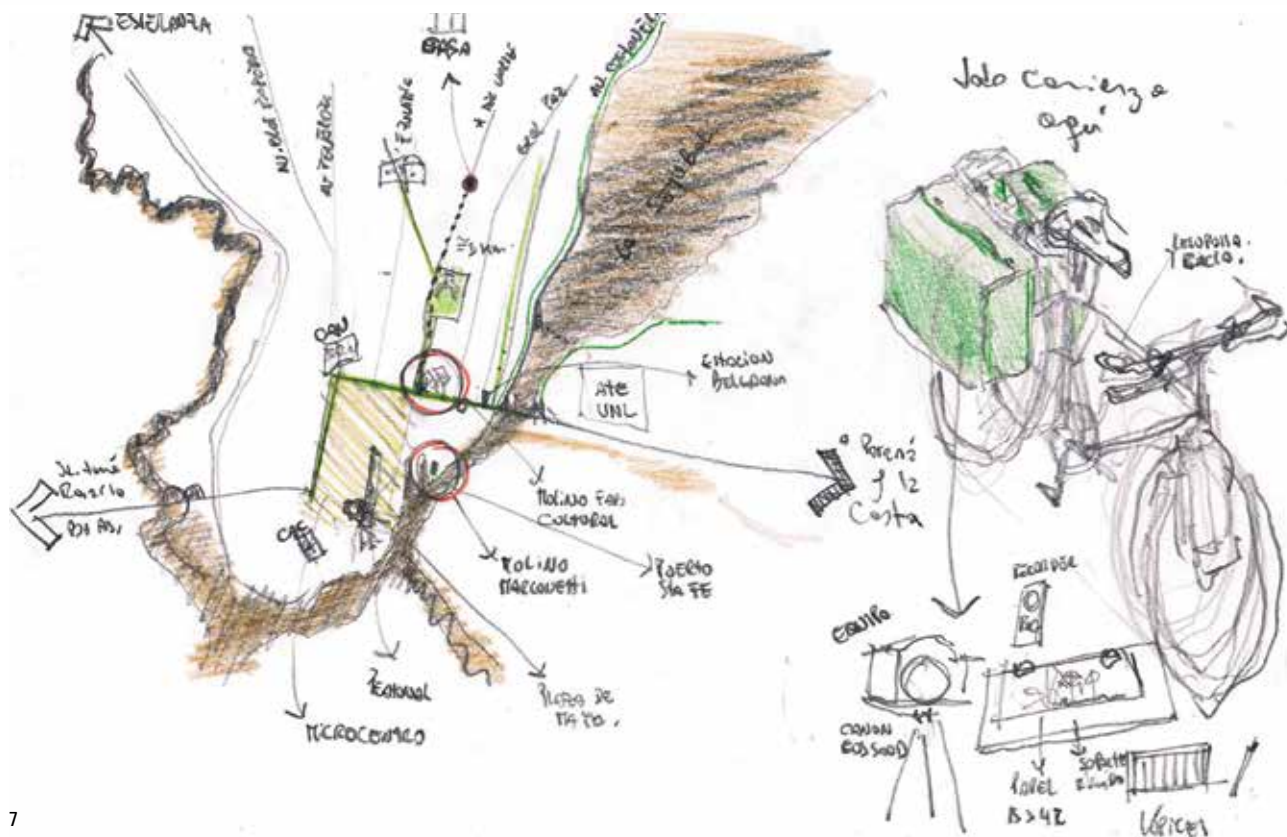
5



6

7. El contexto espacial más amplio, la relación con otros sitios, los objetivos personales, el transporte y camino utilizados, son parte de la experiencia. Realización propia 2022

7. The broader spatial context, the relationship with other sites, personal objectives, transport and path used, are part of the experience. Own production 2022



7

the sketcher and the drawing: in the eyes of others, the drawing may not precisely replicate their vision but it still reveals the artist's unique perspective, much like one's gait, gestures, or handwriting (Gilmet, 2018, p. 57). From the sketcher's standpoint, the drawing becomes an embodiment of lived experience, a repository of memories of the most subtle and sensitive nature. Architecture, like the city, depends not only on its physical aspects but also on the experiences, both its own and those of society as a whole, that take place there. Jay argues that experience "is at the nodal point of the intersection between public language and private subjectivity, between expressible commonalities and the ineffability of the individual interior" (2005, pp. 6-7). It is perhaps at that point that drawing is situated as (re)cognition of the sketcher's experience. Furthermore, drawing serves as a visual manifestation of *personal knowledge* (Polanyi, 2005) that aims for public validity.

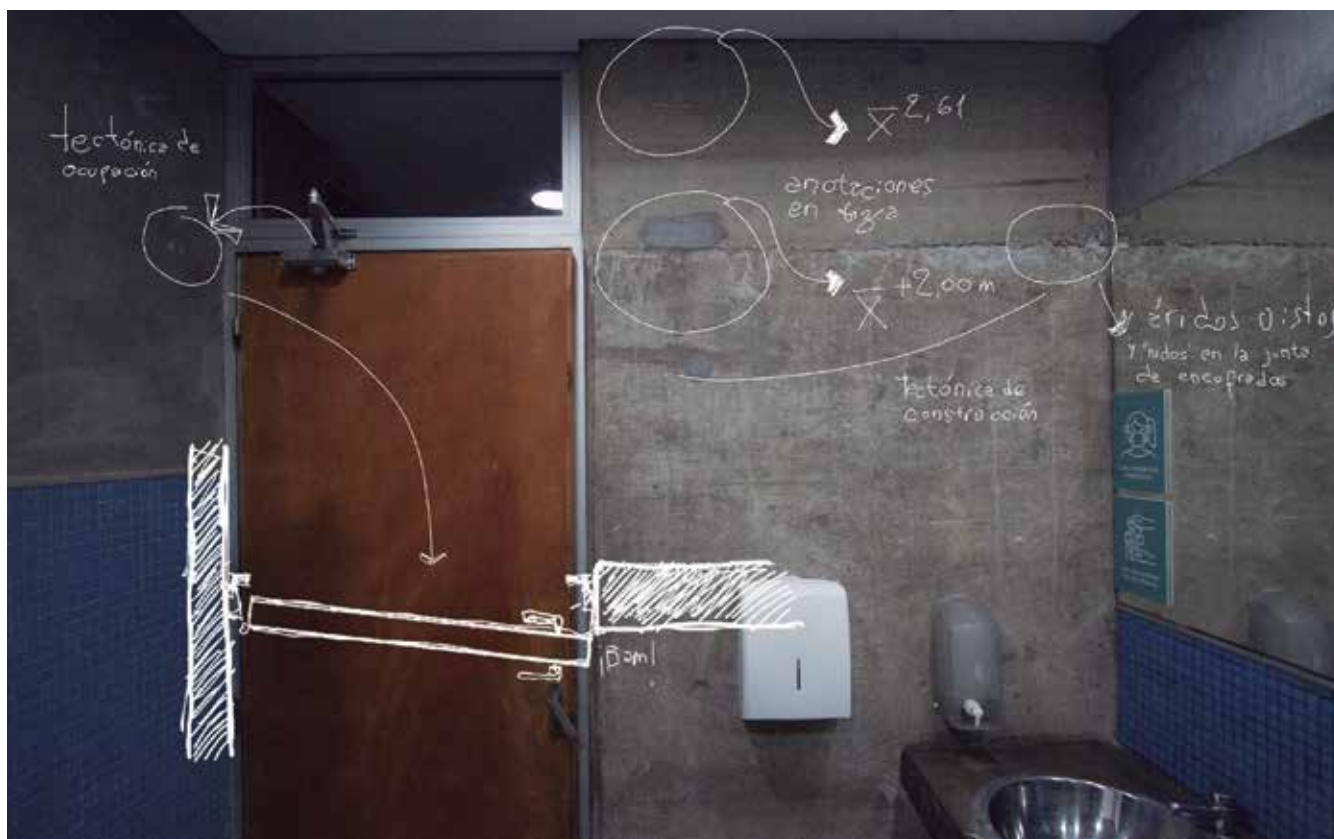
Las experiencias son siempre el resultado del encuentro con la otredad, sea humana o no, y dibujar *in situ* desencadena una gran diversidad de encuentros. Dibujar motiva el encuentro con el cuerpo propio, requiere una serie de acciones y movimientos de la experiencia ordinaria y, además, cierta habilidad técnica –conocimiento hábil– como el gesto de la mano y/o del brazo, la presión ejercida con el instrumento sobre el papel y la mirada que alterna del objeto al dibujo o que se detiene en algún detalle (Fig. 5). Esta mirada deliberada, ajusta la interpretación, aprehende las relaciones entre las partes y el todo, e interioriza escalas y proporciones. Aventurarse a dibujar constituye un ejercicio dialéctico entre la materialidad exter-

na del espacio y la interioridad de la experiencia corporal. En el contacto con la realidad física se perciben las variaciones de texturas, temperaturas, colores y sonidos de las cosas, además, es una manera de *medir* nuestro propio cuerpo. A través de la observación atenta, el dibujo se convierte en una herramienta para encontrarse con lo desconocido y develar aspectos *ocultos* de la vida cotidiana. Implica un proceso de compromiso con el espacio a través de la presencia, la corporeidad, el paseo, la pausa y el acto de representar. Berger sostiene que "un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado" (2013, p. 8), lo que refuerza la idea de que un dibujo puede contar algo



8. Tectónica de uso y de construcción en El Molino. Fotografía intervenida de realización propia 2022

8. Tectonics of use and construction at El Molino. Self-made intervention photography 2022



8

previamente desconocido y funcionar como una (re)colección personal, pero también significa que allí, fijado en papel, el dibujo dice algo sobre la experiencia vivida del dibujante. Los dibujos suelen incorporar detalles gráficos adicionales: diagramas; cortes esquemáticos; planos e información escrita tal como el lugar, la fecha, el tiempo, los acontecimientos, las medidas y las descripciones de elementos, atuendos o actividades. Estos elementos comunican colectivamente los descubrimientos del dibujante sobre el espacio vivido, creando una representación multidimensional (Fig. 6).

En el contexto del encuentro con otras personas pueden observarse diversas pautas de comportamiento en tiempo real, por ejemplo: la forma de caminar, las direcciones, los pun-

tos de interés, la vestimenta, la aparición de reuniones o dispersiones, entre otras. Precisamente, "...es por la percepción de un acto humano y de otro hombre que la [presencia] del mundo cultural podría verificarse" (Merleau-Ponty 1984, p. 360). Sin embargo, como señala Pink, las prácticas no pueden entenderse aisladas de los entornos más amplios de los que forman parte (Pink 2012, p. 3). Para una comprensión más completa es preciso considerar un contexto social, espacial y temporal más amplio, de hecho, el transcurso para llegar al sitio, la exploración para elegir el punto de vista y el instante de la visión, amplían las márgenes interpretativas (Fig. 7).

En ciertos casos se manifiesta el encuentro con un tiempo histórico. En los dibujos, muchas veces per-

Knowledge is produced through our engagement with the world, therefore it is essential to go out and question it. "What we need to question is bricks, concrete, glass, our table manners, our utensils, the way we spend our time, our rhythms. To question that which seems to have ceased forever to astonish us" (Perec, 1997, p. 178). While questioning allows us to encounter the unfamiliar and rediscover the overlooked, sketching, as an investigation of lived space, adds another layer of encounters, adds another series of encounters.

Encounters through drawing

Walking and drawing are parallel practices that share a common goal of exploration and discovery. Both activities embody a genuine curiosity about the unfamiliar, leading to encounters that generate direct connections with the environment and engage all the senses. Through the meticulous gaze of the sketcher, drawing becomes a form of investigation, delving into the intricacies of



various actions, materials, spaces, and their interrelationships. These insights are then translated into lines on paper, serving as a conduit for knowledge and understanding. Plunged into the current dizzying speed of today's life, Perce's *attempt at exhausting a place in Paris 10* (Fig. 4) will be useful to recover a certain bodily experience, to slow down and observe. He proposes to question the habitual reaching to rediscover something that the everyday life has made invisible. His efforts focus on describing "that which is generally not taken note of, that which is not noticed, that which has no importance: what happens when nothing happens other than the weather, people, cars, and clouds" (Perce, 2010, p. 3). By adopting this perceptive displacement and viewing the familiar with fresh eyes—an attentive gaze—we cultivate a sense of estrangement that places us in a phenomenological mindset and liberates us from automated responses to our surroundings.

Experiences are always the result of an encounter with otherness, whether human or not, in this sense, drawing *in situ* originates a multitude of diverse encounters. Drawing motivates the encounter with one's own body, it requires a series of bodily actions and movements both from ordinary experience and those that require a certain technical skill—skillful knowledge—, such as the movement of the hand and/or the arm, the pressure applied with the instrument on the paper or the gaze that alternates from the object to the paper, which stops on some detail: a deliberate gaze, to adjust interpretation, to internalize scales and proportions, to apprehend the relationships between the parts and the whole (Fig. 5). Venturing out to sketch becomes a dialectical exercise between the external materiality of space and the interiority of bodily experience. Engaging with physical reality of the environment enables the perception of variations in textures, temperatures, colors and sounds while simultaneously offering a means of *measuring* our own body. Through attentive observation, drawing becomes a powerful tool for encountering the unknown and unveiling *hidden* aspects of everyday life. There is an apprehension as well as an appropriation of space through

9. Litografías de Giacometti realizadas entre 1958 y 1965, tamaños aproximados 30 x 40 cm. Estampas 62, 68, 69 y 71 de *Paris sans fin* (1969). Escenas de la Place Saint-Sulpice (mismo lugar que Perce (d) escribe en *Tentativa de agotar un lugar parisino*)

sisten todas las líneas realizadas, lo que permite, tanto al dibujante como al eventual observador, reconstruir la naturaleza del proceso creativo. Del mismo modo sucede en los objetos y edificios que evidencian huellas del proceso de construcción ¹¹ (Fig. 8). Éstas, tanto en el dibujo como en el espacio construido, posibilitan desandar parte del camino de su elaboración. Las litografías de Giacometti en *Paris sans fin* (1969) exhiben líneas de referencias, líneas que quizás no evocaron lo observado en la mirada del artista y líneas de corrección, que revelan capas adicionales de significado e intencionalidad—gestos apresurados de la mano, detalles donde se detuvo más tiempo, recomposición de formas ocultas, entre otras— (Fig. 9).

El acto de dibujar es un encuentro con el conocimiento y la consecuente (re)construcción de un mundo de sentido. Bovelet destaca la necesidad de considerar el dibujar como una práctica para visibilizar problemáticas arquitectónicas y permitir así un examen y debate crítico (2010, p. 75). Cuando se dibuja un lugar *in situ*, el sujeto entra en un estado de percepción atenta, intensifica los sentidos y suspende el juicio valorativo. Los dibujos no comunican *la cosa en sí*, como una fotografía o un modelo digital, sino que encarnan los conocimientos aprehendidos por quien dibuja que se externalizan y comunican como experiencias. "Lo que me interesa [expresa Giacometti] es la semejanza: lo que me hace descubrir un poco el mundo exterior" (Merleau-Ponty 1986, p. 20). En efecto, los dibujos de reconocimiento no recuperan el mundo tal cual es, sino que representan una interpretación subjetiva para conocer algo del mundo a través del proceso. De ma-

9. Lithographs by Giacometti made between 1958 and 1965, approximate size 30 x 40 cm. Prints 62, 68, 69 and 71 from *Paris sans fin* (1969). Scenes from the Place Saint-Sulpice (same place that Perce (d) describes in *Attempt to exhaust a Parisian place*)

nera desprejuiciada y pre-teórica se registra una comprensión situada del contexto espacio-temporal. En este sentido, el dibujo puede ser considerado como una especie de reducción fenomenológica en la que puertas, ventanas, entrantes/salientes, balaustradas, luces y sombras y todo detalle del espacio se traducen a líneas, planos y texturas, como si regresaran a un estado primordial de la forma.

Lejos de ser definitiva, la idea de plantear esta serie de encuentros es un intento por develar el resultado de una conformación activa—una experiencia— en la búsqueda del conocimiento del espacio vivido. Con ellos, se abre una especie de *saber qué* (sobre una parte del mundo) a través del *saber cómo* (dibujar y todo lo que implica expresiva y técnicamente). En otras palabras, se activa un proceso que transforma las impresiones externas, a través de la interioridad de la experiencia corporal, en una representación que externaliza lo percibido y comprendido del espacio vivido para hacerse público con la posibilidad de ser observado e interpretado por otros.

Conclusiones

Se ha argumentado que dibujar *in situ* involucra todo el cuerpo y sus sentidos para comunicar lo aprehendido en/de un espacio vivido, *i.e.* una acción epistémica para examinar factores externos y fuerzas del entorno. El acto de dibujar, para reconocer y como práctica disciplinar arquitectónica, es una forma peculiar de cognición corporal en la que se superponen la percepción atenta, la exploración y experimentación motora espacial y las habilidades técnico-expresivas. En este sentido, el dibujo opera como una externalización del conocimiento adquirido





presence, corporeity, walking, stopping and the act of representing. Berger argues that “a drawing is an autobiographical record of one’s discovery of an event – seen, remembered or imagined” (2016, p. 28). It not only reveals previously unknown elements but also becomes a personal repository of experiences. Drawings often incorporate additional graphic details, such as diagrams, schematic cuts, or plans, as well as written information like location, date, weather, events, measurements, and descriptions of elements, attire, or activities. These elements collectively communicate the artist’s discoveries about the lived space, creating a multi-dimensional representation (Fig. 6).

In the context of encountering others within a specific location, various patterns of behavior can be observed in real-time. These include the ways people walk, their directions, points of interest, attire, the occurrence of gatherings or dispersals, among others. “It is through the perception of a human act and another person that the perception of a cultural world could be verified” (Merleau-Ponty, 2002, p. 405). Yet, as Pink notes: “practices cannot be understood as being performed in isolation from the wider environments of which they are a part” (Pink, 2012, p. 3), for a more complete understanding a broader spatial and temporal context needs to be considered; in fact, the course of getting to the site, the exploration to choose the point of view and the moment of vision, among others, widens the interpretative scope (Fig. 7). In certain cases, encounter with historical time become evident. In drawings, often, each realized line remains visible, enabling both the artist and the eventual observer to reconstruct the nature of the creative process. This notion extends to the realm of construction and the utilization of buildings. As Hale suggest, there are two aspects at play: “the tectonics of construction, as expressed in the traces of the process of making, and [...] the tectonics of occupation, meaning the accumulating traces of use” 11 (2017, p. 79) (Fig. 8). The visibility of these process traces, whether in drawings or actual constructions, allows observers, builders, and artists to retrace the evolutionary path of their development. The lithographs by Giacometti in Paris sans fin (1969) display lines of reference, lines that may not have captured precisely what

vivencialmente y se ofrece como experiencia individual a los múltiples observadores. Aunque multidimensional, situado y fundamentalmente corporal, desde un punto de vista fenomenológico cualquier dibujo resulta incompleto pues dista de recuperar plenamente el mundo tal y como se lo experimenta. Ciertamente ninguna representación podrá agotar su referente externo, sin embargo los dibujos son capaces de mostrar una aproximación de semejanza que habilita múltiples afirmaciones válidas del mismo fenómeno. Frente a la confianza depositada en las nuevas tecnologías, el acto de dibujar adquiere un valor de resistencia disciplinar que promueve una serie de encuentros con el mundo. Dibujar es una experiencia corporal para profundizar en la percepción y la comprensión del espacio vivido. ■

Notas

- 1 / Refiere al espacio percibido tal como lo experimentamos, *organizado* topológicamente a través del cuerpo (próximo/lejano, delante/detrás, arriba/abajo, derecha/izquierda, entre otras).
- 2 / Virilio, crítico del veloz avance de las tecnologías, especialmente las relacionadas con la información y la comunicación, denuncia las amenazas y peligros inherentes la confianza depositada en ellas. La excesiva centralidad de las tecnologías supone, entre otras cosas, la sustitución gradual del cuerpo como centro de la experiencia perceptiva.
- 3 / La acción corporal se vuelve secundaria o nimia frente a lo informático. Piénsese en la proliferación de participación en concursos internacionales para ideas arquitectónicas en cualquier sitio del mundo sin siquiera haber estado allí o en el incremento del conjunto de sistemas que automatizan ciertas instalaciones de las viviendas.
- 4 / Lo entendemos como la práctica que involucra a todo el cuerpo en acción para realizar representaciones gráficas destinadas al estudio de un espacio vivido.
- 5 / Es decir, procesos cognitivos como una consecuencia natural de la interacción del cuerpo y su entorno.
- 6 / Ejemplo de ello puede ser el concepto de *máquina de habitar* de Le Corbusier, referido a la concepción estandarizada de la vivienda frente a los cambios en la vida moderna y el de *modulor* que representa un cuerpo igualmente estandarizado, objetivado y tomado como dato.
- 7 / La actitud natural, contrapuesta a otra atenta o fenomenológica, consiste en las interacciones cotidianas, habituales con un mundo que está ahí independientemente de nuestra conciencia.

8 / De aquí se desprende la idea de una especie de agencia no-consciente del espacio arquitectónico que condiciona la actividad humana. Ciertamente las formas arquitectónicas se presentan a la percepción como direccionalidades, límites, envolventes, vectores que orientan la acción actual tanto como la acción proyectada.

9 / En el contexto del pensamiento fenomenológico significa estar intencionado hacia el conocimiento de algo.

10 / La obra de Perec inspira una metodología de estudio del espacio urbano y arquitectónico que se ha desarrollado para cursos, *workshops* y otros trabajos de investigación. Dibujar sirve como actividad central, enlaza otras técnicas de exploración y documentación (audiovisuales, fotografías, descripciones, colecciones, secuencias espaciotemporales, *collages*, *frottages*, mapeos, entre otras). (Fig. 4) (<https://youtu.be/XHGdqLep9Iw?si=TjgRdWdCi8VhMP6I>).

11 / Halle (2017) propone dos tipos de expresión de la materialidad: la tectónica de construcción expresada en las huellas del proceso de elaboración, y la tectónica de ocupación reflejada en las huellas acumuladas del uso.

Referencias

- BERGER, J. (2013) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BIZZOTTO, L. J. (2022) ‘Cognición encarnada. El dibujo sensible como técnica de reconocimiento del espacio arquitectónico’, *Estoa*, 11(22), pp. 83–93. doi: 10.18537/est.v011.n022.a07
- BOVELET, J. (2010) «Drawing as epistemic practice in architectural design», *Footprint*, (7), pp. 75–84. doi: 10.7480/footprint.4.2.727.
- CARPO, M. (2013) «The art of drawing», *Architectural Design*, 83(5), pp. 128–133. doi: 10.1002/ad.1646.
- GILMET, H. (2018) *Sobre el croquis del paisaje urbano*. Montevideo: Universidad de la República.
- HALE, J. A. (2017) *Merleau-Ponty for architects*. Nueva York: Routledge.
- JAY, M. (2009) *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- MERLEAU-PONTY, M. (1984) *Fenomenología De la Percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MERLEAU-PONTY, M. (1986) *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PEREC, G. (1975) *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Rosario: Letra e.
- PEREC, G. (2013) *Lo extraordinario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PINK, S. (2012) *Situating everyday life. Practices and places*. London: SAGE.
- POLANYI, M. (2005) *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. London: Routledge.
- POLANYI, M. (2009) *The tacit dimension*. Chicago: University of Chicago Press.
- VIRILIO, P. (2001) *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.



the artist perceived in his gaze, along with successive lines of correction that reveal additional layers of meaning and intent –hasty hand gestures, lingering details, recomposition of concealed forms, among others– (Fig. 9).

Drawing enables an encounter with knowledge and the consequent (re) construction of a world of meaning. Bovelet (2010) emphasizes the need to consider it as a “practice for making architectural issues visible and thus allows for a critical examination and debate” (p. 75). When drawing a place *in situ*, the artist enters a state of attentive perception, heightening the senses and suspending evaluative judgment. Unlike a photograph or digital model, drawings do not merely capture the thing itself. Instead, they embody the artist’s acquired knowledge, externalizing and communicating their experiences.

“What interests [expresses Giacometti] is resemblance for me: something which makes me discover more of the world” (Merleau-Ponty, 1986, p. 165). Indeed, the drawings of recognition do not recover the world as it is, but represent a subjective approach in order to know something through the process. Thus, following Polanyi (2005), in the act of drawing, certain skills are brought into play, subordinate to clues and tools apprehended; and in an unconscious, unprejudiced and pre-theoretical way the situated understanding of a space-time context is registered. In this sense, drawing can be viewed as a form of phenomenological reduction, translating architectural elements such as doors, windows, spaces, and details into primal forms such as lines, planes, and textures. The idea of proposing these encounters aims to unveil the outcome of active shaping an experience in the pursuit of architectural knowledge. Within this sequence of encounters, a kind of *knowing what* (about a piece of world) through *knowing how* (drawing and all that it implies) opens up. In essence, an activated process takes external impressions and, through the inner realm of bodily experience, translates them into a representation that externalizes the perceived and comprehended elements of the lived space. This representation becomes public and accessible for others to observe and interpret.

Conclusion

The aim of this research was to contribute to the discussion about drawing. This study has argued that drawing *in situ* engages the entire body in conveying an understanding of a lived space and events. It is considered an epistemic action that examines external factors and forces in the environment. Drawing, as a means of recognition and as a practice within the field of architecture, represents a unique form of bodily cognition, wherein attentive perception, spatial exploration, and technical and expressive skills intertwine. In this sense, it was argued that sketching serves as an externalization of experientially acquired knowledge and is offered as an experience to observers. Although multidimensional, situated, and fundamentally corporeal, any drawing remains incomplete, as it falls short of fully capturing the world as experienced. While drawings can certainly provide an approximation of architectural space recognition, no representation can ever fully exhaust the richness of that experience. In the face of accelerated technological advancements, the act of sketching assumes a value of sensitive resistance, facilitating a series of encounters with the world. Drawing is an act, a bodily experience that allows for a deeper exploration of architectural space. ■

Notes

- 1 / It refers to the perceived space as we experience it before it becomes objectified.
- 2 / Virilio, critical of the rapid advance of technologies, especially those related to information and communication, denounces the threats and dangers inherent in the trust placed in them. The excessive centrality of technologies implies, among other things, the gradual replacement of the body as the center of perceptual experience.
- 3 / Bodily action has become secondary or insignificant in the face of computerization. Consider the widespread participation in international architectural idea competitions from any location around the globe, even without physically visiting the site, or the growing prevalence of automated systems that control various home installations.
- 4 / We refer to the practice that engages the entire body in action to create representations for the study in/of a particular space.
- 5 / That is, cognitive processes as a natural consequence of the interaction of the body and its environment.
- 6 / For instance, Le Corbusier’s notion of the *house machine*, which refers to the standardized approach to housing in the shifts in modern life, is complemented by the concept of *the modulator*, which represents a similarly standardized and objectified body used as a reference point.

7 / The natural attitude, contrasted with a mindful or phenomenological one, consists of everyday, routine interactions with a world that exists independently of our consciousness.

8 / Consequently, the notion of a non-conscious agency of architectural space emerges, where the space itself influences and is influenced by its context and human interaction.

9 / In the context of phenomenological thought it can be said “to be directed”, it means to be intentional toward the understanding of something.

10 / The work of Perec inspires a methodology for studying urban and architectural space, which has been developed for courses, workshops, and other research endeavours. Drawing serves as the central activity, interconnecting with other techniques of exploration such as audio-visual documentation, photography, descriptions, collections, spatial and temporal sequences, *collages*, *frottages*, mappings, among other forms of documentation (Fig. 4) (<https://youtu.be/XHGdqlLep9lw?si=TjgRdWdCi8VhMP6I>).

11 / Halle (2017) proposes two types of expression of materiality: construction tectonics expressed in the traces of the manufacturing process, and occupation tectonics reflected in the accumulated traces of use.

References

- BERGER, J. (2016) *Landscapes: John Berger on Art*. London: Verso.
- BIZZOTTO, L. J. (2022) ‘Cognición encarnada. El dibujo sensible como técnica de reconocimiento del espacio arquitectónico’, *Estoa*, 11(22), pp. 83–93. doi: 10.18537/est.v011.n022.a07.
- BOVELET, J. (2010) ‘Drawing as epistemic practice in architectural design’, *Footprint*, (7), pp. 75–84. doi: 10.7480/footprint.4.2.727.
- CARPO, M. (2013) ‘The art of drawing’, *Architectural Design*, 83(5), pp. 128–133. doi: 10.1002/ad.1646.
- GILMET, H. (2018) *Sobre el croquis del paisaje urbano*. Montevideo: Universidad de la República.
- JAY, M. (2005) *Songs of experience: Modern American and European variations on a universal theme*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964) ‘The primacy of perception’, in Wild, J. and Edie, J. M. (eds), Dallery, C. (tran.) *The Primacy of Perception*. Chicago: Northwestern University Press.
- MERLEAU-PONTY, M. (2002) *Phenomenology of perception, 1945*. Translated by C. Smith. London and New York: Routledge.
- PEREC, G. (1997) ‘Approaches to What?’, in Sturrock, J. (tran.) *Species of Spaces and Other Pieces*. Harmondsworth: Penguin, pp. 205–7.
- PEREC, G. (2010) *An attempt at exhausting a place in Paris, 1975*. Translated by M. Lowenthal. Cambridge: Wakefield Press.
- PINK, S. (2012) *Situating everyday life. Practices and places*. London: SAGE.
- POLANYI, M. (2005) *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy, 1958*. London: Routledge.
- POLANYI, M. (2009) *The tacit dimension, 1966*. Chicago: University of Chicago Press.
- VIRILIO, P. (2001) *El procedimiento silencio*. Translated by J. Fondebriber. Buenos Aires: Paidós.