

PROYECTAR, PROYECTO; DIBUJAR, DIBUJO PLAN, PROJECT; DRAW, DRAWING

Francisco Javier Seguí de la Riva

doi: 10.4995/ega.2018.10855

Quizás para proyectar edificios ya no haga falta dibujar, pero el dibujar apasionado en cualquier modalidad, destacando el dibujar no-representativo, sigue siendo hoy una técnica subjetivadora destacada para configurar la personalidad y para aprender a tratar la libertad, si es que todavía queda margen para ser libres en un mundo confuso, tecnoliberal, sometido a la tiranía de lo banal.

PALABRAS CLAVE: DIBUJAR. DISEÑO. ARQUITECTURA

Perhaps to design buildings it is no longer necessary to draw, but any mode of passionate drawing, especially non-representative drawing, today is still an outstanding subjectivising technique to configure the personality and learn to treat liberty, if there is still room to be free in a confused, techno-liberal world subjected to the tyranny of the banal.

KEYWORDS: TO DRAW. DESIGN. ARCHITECTURE

El presente artículo fue publicado en el número 15 (Octubre de 2017) de la revista R15, Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República de Montevideo, Uruguay

This article was published in R15 Magazine nº15 (October 17), Journal of the Faculty of Architecture, Design and Urban Planning of the University of the Republic in Montevideo, Uruguay



En mayo de este año he asistido a un conjunto de noticias y eventos alrededor del “dibujo”, el diseño y la enseñanza del dibujo y el proyecto en las escuelas de arquitectura de nuestro entorno. He comprobado que en todos los casos se funde la perplejidad ante el futuro de la profesión (de todas las profesiones) con la perpetua confusión terminológica que nos acompaña quizás desde siempre. Por un lado, síntomas de una crisis; por otro, oportunidad para intentar aclarar ciertos conceptos básicos del aprendizaje en nuestros centros. Los síntomas recolectados pueden resumirse como sigue.

1. En el XVI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA) que se celebró en Alcalá de Henares (Madrid, España) en junio de 2016 sólo se trató de los programas informáticos que van apareciendo para reproducir y simular efectos visuales de objetos bien definidos, dejando al margen la ambigüedad propositiva y la experiencia no visual de los entornos.

Alguien, en su ponencia, señaló que los juegos de construcción de ciudades se generalizan; que en ellos los jugadores, que no tienen por qué ser arquitectos, proponen edificios o, mejor, moles con aspecto de edificios. Señalaba que en los últimos años se habían contabilizado 880.000.000 de propuestas.

En el Congreso a nadie se le ocurrió pensar lo que este hecho puede significar para la profesión.

2. En una entrevista en un suplemento de *El País* del mes de mayo 1, el diseñador Thomas Barger afirma: “Cuando entré a trabajar en un estudio de Nueva York me di cuenta de que los arquitectos ni

dibujan ni trabajan con sus manos. Resultó decepcionante”.

3. El profesor Helio Piñón (de la escuela de Barcelona), de paso por Madrid después de haber estado dando clases en varias escuelas brasileñas (en San Pablo) nos dice:

Hoy la gente ya no quiere proyectar. Me refiero a los alumnos de arquitectura brasileños; les gusta ver imágenes, escuchar historias, pero no les interesa proyectar.

Quizás esta negativa es el nuevo paso, la novedad. ¿Por qué ejercitarse en proponer configuraciones habitables, cuando los edificios se gestionan entre una multitud de personajes buscando imágenes estándares almacenadas en la red?

La arquitectura se deshace, quizás empiece a “interdisciplinarse” operativamente y el arquitecto sólo sea útil para mediar en la búsqueda de consensos en la batalla por imponer criterios edificatorios a los impulsos simbólicos de los poderes fácticos, para lo cual es más útil la retórica y cierta “cultura icónica” que la capacidad demiúrgica configuradora.

4. El IV Seminario Internacional de Arquitecturas imaginadas titulado “Dibujo, ciudad, reminiscencia” tuvo lugar en mayo en Madrid.

Había profesores portugueses, italianos y españoles. En él se mostraron dibujos en perspectiva realizados en y para diversos trabajos de restauración sin ningún comentario epistémico. En este foro nadie cuestionó ni problematizó el dibujo representativo, como si con la representación “visual” de los edificios tuvieran los restauradores suficiente justificación.

5. Recientemente hemos asistido a un día de puertas abiertas en el que se exponían todos los trabajos

In May this year I attended a number of events related to “drawing”, design and the teaching of drawing and projects in some Spanish schools of architecture, and I saw that in all these cases people are perplexed about the future of the profession (of all professions) and with the perpetual confusion of terms we have nearly always had to live with. On one hand, symptoms of crisis, on the other, an opportunity to clear up certain basic learning concepts in our centres. The symptoms I collected could be summed up as follows:

1. The XVI International Congress of Graphic Design in Architecture (EGA) held in Alcalá de Henares (Madrid, Spain) in June 2016 dealt solely with computer programs designed to reproduce and simulate the visual effects of well-defined objects, avoiding any possible ambiguities and non-visual aspects in the surroundings.

One of the speakers referred to the growing popularity of city building games, in which the players, who do not have to be architects, propose buildings, or rather enormous blocks with the appearance of buildings, and that the number of buildings proposed had reached a figure of 880 thousand million.

Nobody at the congress commented on what this could mean to the profession.

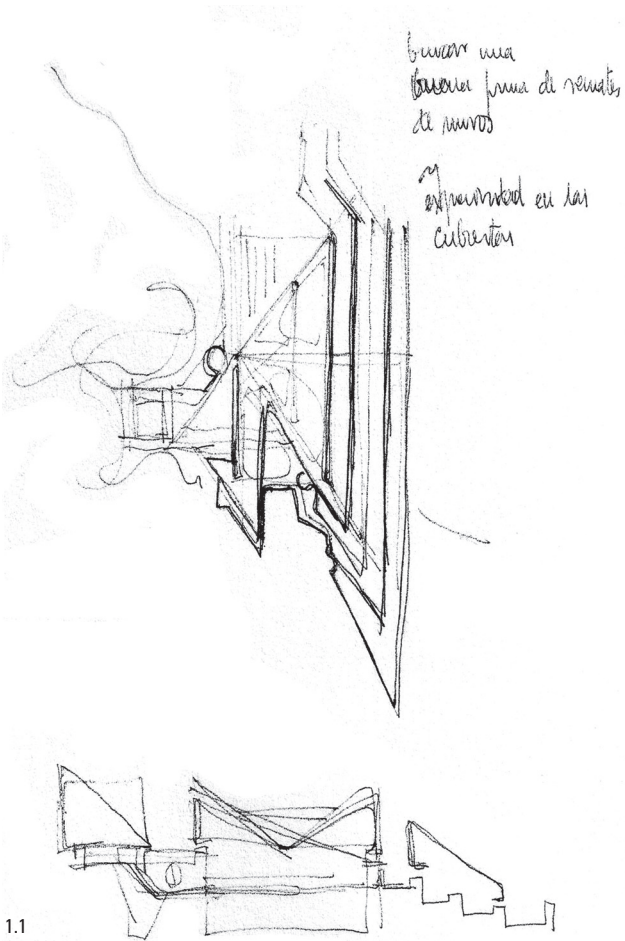
2. In an interview published in a supplement of the *El País* in May,¹ the designer Thomas Barger stated: “When I started work in a New York studio, I realised that architects neither draw nor do anything with their hands. It was a big disappointment.”

3. Professor Helio Piñón (of the Barcelona school), when he was in Madrid after a spell teaching in a number of schools in Brazil, told us:

People do not want to design projects today. I am referring to Brazilian students; they like to see pictures, listen to stories, but they have no interest in doing projects.

Perhaps this denial is the latest step, the novelty. Why bother to propose habitable configurations, when buildings can be designed by a multitude of persons looking for standard images on Internet?

Architecture is beginning to crumble, perhaps it is becoming operationally “interdisciplinary” and the architect is only useful to mediate in the search for consensus in the battle to impose building criteria on the

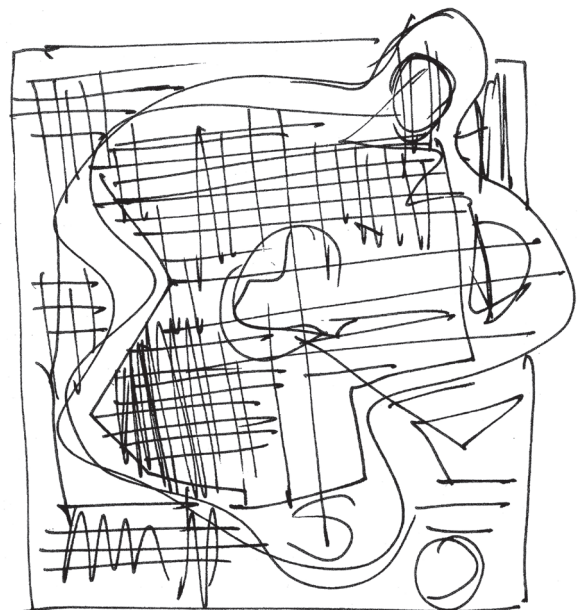
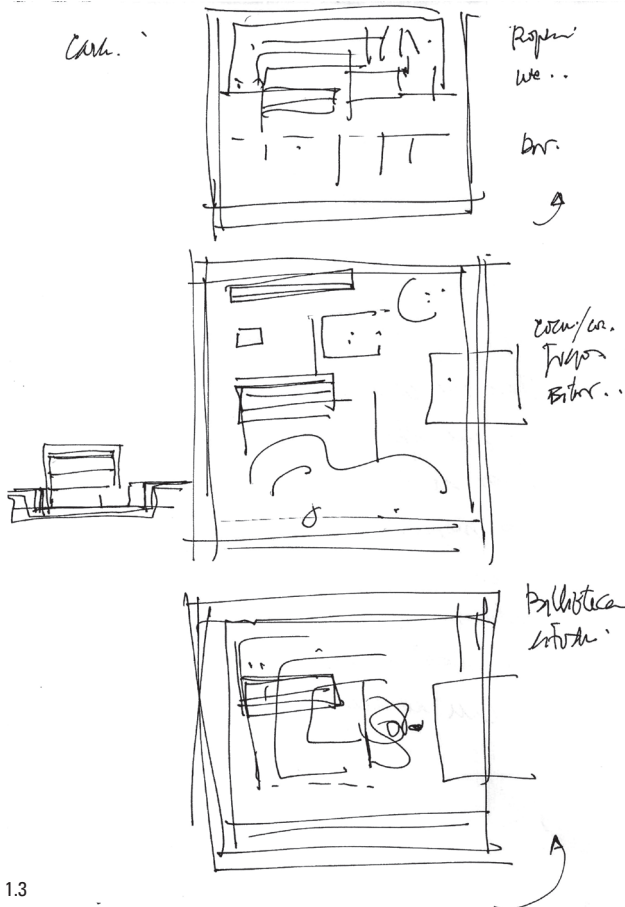
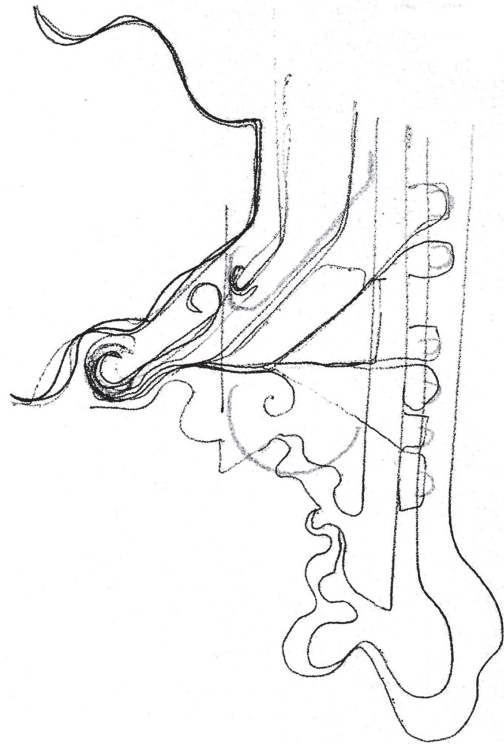


Dibujos de tanteo

- 1.1. Instalación hotelera, 1968
- 1.2. Para el borde de un lago, 1975
- 1.3. Estudio para chalet, 1976
- 1.4. Planta liberada, 1977

Explorative drawings

- 1.1. Hotel installation, 1968
- 1.2. For a lakeside, 1975
- 1.3. Study for a villa, 1976
- 1.4. Unrestricted floor plan, 1977





de todos los talleres de proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. En la muestra había “planos” pero, sobre todo, había “maquetas”, algunas enormes, trabajosas, en general, muy obvias.

Para Giulio Carlo Argan **2** la maqueta es la forma típica de la arquitectura neoplástica, algo medio entre la escultura y la construcción. Arquitectura que se reduce a objeto inintegrable en el medio, a juguete, a cachivache para ser tocado y visto desde fuera, desde lo alto. Así, la edificación entra en la fantasía infantil, en el espectáculo de lo caprichoso “a secas”, sin contextos naturales ni vitales. Con el maquetismo la arquitectura renuncia a su problematización “política” y se pliega a una banalidad neutra, al servicio del incontrolado mercantilismo.

El resumen de estos indicios es claro:

1º. Para diseñar edificios no hace falta dibujar.

2º. La profesión de arquitecto está siendo acorralada por iniciativas formales diversas hasta el punto de pensar en pedagogías peculiares calçadas de los juegos informáticos.

3º. Sin embargo cada vez más, en el exterior de nuestro ámbito académico, el dibujar, liberado de la representación, se aprecia como una herramienta *autopoietica* muy potente y básica para la subjetivación.

Pensando en el momento actual, tanto de la profesión de arquitecto como de los estudios universitarios de arquitectura, aparecen insistentemente estas preguntas.

Si hoy ya no se proyecta dibujando directamente en papeles, ¿tiene

sentido seguir insistiendo en dibujar en el aprendizaje de la llamada arquitectura?

¿Y qué dibujar? (¿Qué dibujo?)

Pero, ¿qué es proyectar? Proyectar o diseñar.

¿Por qué dibujan los arquitectos?

¿Qué tipo de dibujo o imágenes producen?

No voy a intentar contestarlas, pero estas preguntas me dan pie para tratar de precisar ciertos términos y nociones empleados, sobre todo, en el aprendizaje de las escuelas de arquitectura y/o diseño.

A. Poiesis. Aisthesis

Poética señala la producción, el modo de hacer y, por tanto, se vincula de algún modo con la “postura”, las “técnicas operativas” y la “intención” del que hace. Por eso con *poiesis* nos referimos al hacer en tanto que ese hacer implica predisponerse, disponerse, anticipar, proyectar, ejecutar, rectificar y, por fin, abandonar la obra (el trabajo) en un estado que se juzga aceptable.

Ver las obras desde su *poiesis* es interpretarlas desde su hipotetizado modo de producción, desde su estructura activa, desde su génesis y al margen del juicio que merezcan.

Así lo proclama Boris Groys **3** en “Poética versus Estética”, donde puntualiza que el arte hoy es mayoritariamente pensado como *poiesis* o *techne*, más que como propuesta contemplativa.

Aisthesis señala la recepción de las obras humanas y por eso se vincula con el modo de acomodarse a la obra atendiéndola como ámbito contemplativo; placentero o extrañante.

Para que esto sea posible ha de suponerse que la obra cumple ciertos requisitos de sentido (mímesis,

symbolic impulses of the powers that be, for which rhetoric and a certain “iconic culture” are more useful than the capacity to create.

4. The Fourth International Seminar on Imagined Architectures entitled “Drawing, City, Reminiscence” took place in May in Madrid.

There were Portuguese, Italian and Spanish architects present. Perspective drawings were on show, with no informative comments, that had been done for various restoration works. In this forum nobody questioned or found fault with the representative drawings, as if the “visual” representation of the buildings was sufficient justification of the restorers’ work.

5. We recently attended an open day at the Madrid School of Architecture, where the work of all the project workshops was on display. Some “plans” were included in the show but mostly there were “models”, some of them enormous and elaborate, but in general very obvious.

For Giulio Carlo Argan² the model is the typical form of neoplastic architecture, something halfway between sculpture and building; architecture reduced to an object that cannot be integrated into its surroundings, to a toy, an object of no value to be touched and seen from outside, or from above. Architecture is thus entering into a phase of juvenile fantasy, a capricious spectacle, with no natural or vital context. With these models, architecture abandons its “political” problems and subjects itself to a neutral banality at the service of unrestricted business interests.

The summary of these examples is clear:

1º. To design buildings there is no need to draw.

2º. The architects’ profession is being surrounded by diverse formal initiatives up to the point of considering teaching methods that are copies of computer games.

3º. However, outside the academic field, drawing, freed from having to represent anything, is more and more considered to be a powerful and basic *autopoietic* tool for subjectivisation.

Thinking about the present time, the following questions are frequently asked about the profession of architecture and the way it is taught at the university:



If projects are no longer done by drawing lines on paper, is there any sense in insisting on drawing in the teaching of this so-called architecture?

And what should we draw? (What drawing?)

But, what does a project involve? To plan or to design?

Why do architects draw?

What type of drawings or images do they produce?

I am not going to try to answer these questions, but they oblige me to attempt to specify certain terms and notions employed, especially in the teaching at the schools of architecture and/or design.

A. Poiesis. Aisthesis

Poietic signifies creation, the way in which something is done, and therefore is in some way tied to "posture", "technique" and the "intention" of the creator. By *Poesis* we therefore refer to creation insofar as it implies predisposition, willingness, anticipation, plan, execute, rectify and, finally, abandon the creation (the work) in an acceptable state. Viewing works as their *poiesis* means interpreting them by their hypothetical mode of production, by their active structure, by their genesis, apart from any judgement they may deserve.

It was proclaimed to be so by Boris Groys³ in his "*Poética versus Estética*", in which he states that art is today mostly thought of as *poiesis* or *techné* rather than as a contemplative proposal.

For this to be possible, the work has to fulfil certain requirements of sense (mimesis, representativeness) and masterly execution, which operate as indispensable, but avoidable, frameworks in the fact of contemplation.

However, *aisthesis* does not have to be limited to contemplative pleasure, since it can be gnostically related to considering the work as the product of *poiesis*, i.e. the result of an activity which gives the creation its e-motuality, disposition, operative techniques, dynamism, diagramal impulse, and its passionate character (*pathos formel*). In the end, this way of looking at works is corresponded to in the way in which the works offer their formality as a foreign and stimulating productive process that can act as a stimulus to the beholder's creative process.

representatividad) y de maestría ejecutora, que operan como encuadres imprescindibles pero eludibles en el hecho de la contemplación.

Sin embargo, la *aisthesis* no tiene por qué limitarse al placer contemplativo, ya que permite vincularse noéticamente con considerar la obra como producto de una *poiesis*, es decir, como resultado de un trabajo productor del que la obra exhibe su e-mocionalidad, su posicionamiento, sus técnicas operativas, su dinamicidad, su impulso diagramal y su carácter pasional (*pathos formel*).

En el fondo, este modo de mirar las obras es correspondido con el modo en que las obras incitan a ofrecer su formalidad como un proceso productivo extrañante y estimulante, capaz de ejercer de motivador en el proceder propositivo del receptor.

B. Proyectar

"Proyectar" en nuestro idioma designa lanzar, dirigir hacia adelante; también quiere decir trazar o proponer el plan y los medios para la ejecución de una cosa.

Martin Heidegger ⁴ sostiene que el hombre vive proyectándose y no puede vivir sin proyectarse. Para este filósofo, el *Dasein* (ser en el mundo) es el proyectarse. El *Dasein* proyecta en la medida que existe y existe en la medida que proyecta. Aquí, el proyectar es algo así como la posibilidad y la condición del ser, ya que sólo porque hay proyecto hay probabilidades, y el *Dasein* se configura, se elige a sí mismo, en su construcción y ejecución de posibilidades, en su proyectarse.

El proyectar es un existenciario, una actividad inevitable e inacaba-

ble que es sustancial en el entendimiento de la vida humana activa.

Argan habla del proyectar edificios, pero su planteamiento es extensible a cualquier proyectar, dice:

Nunca se proyecta para, sino contra alguien o algo, contra la explotación del hombre por el hombre, contra la mecanización de la existencia, contra la inercia de las costumbres, contra los tabúes y las supersticiones, contra la agresión de los violentos; contra la adversidad de las fuerzas naturales; sobre todo se proyecta contra la resignación ante lo imprevisible, la casualidad, el desorden, los golpes ciegos de los eventos, el destino. Se proyecta contra la presión de un pasado inmodificable, a fin de que su fuerza sea impulso y no peso, sentido de responsabilidad y no complejo de culpa. Se proyecta contra algo que es, para que cambie: no se puede proyectar para algo que no es; no se proyecta para lo que será después de la revolución, se proyecta para la revolución, es decir, contra "todos" los tipos y formas de la conservación. Es, por tanto, imposible considerar la metodología y la técnica del proyectista como zonas de inmunidad ideológica. Su metodología y su técnica son rigurosas porque son ideológicamente intencionadas. La ideología no es la abstracta imagen de un futuro-catarsis, es la imagen de un mundo que intentamos construir luchando: planificando no se planifica la victoria, sino el comportamiento que se propone mantener en la lucha ⁵.

C. Proyecto

El proyecto es el efecto de proyectar y significa el designio de efectuar algo. La noción de proyecto ha sido tratada en varias filosofías y teorías de la acción.

José Ortega y Gasset ⁶ entiende el proyecto como un quehacer arbitrario pero imprescindible, que luego se descubre como "*lo que hay que hacer*", en la medida que el quehacer está condicionado por las circunstancias. Para Ortega, el proyecto es el quehacer, pero no es ha-



cer cualquier cosa mientras uno se haga a sí mismo, porque uno no se hace a sí mismo haciendo cualquier cosa, sino haciendo justamente lo que hay que hacer.

Para Jean-Paul Sartre ⁷ el proyecto es conciencia de libertad absoluta, es la condición de toda incitación a hacer que, como tal, siempre está abierto a toda modificación y nunca llega a estar constituido, porque si lo estuviera dejaría de ser proyecto. Entiende el ser como proyecto.

José Antonio Marina ⁸, analizando el comportamiento inteligente, indica como rasgo distintivo de los humanos su “poder de autodeterminación”, que es su capacidad para suscitar, controlar y dirigir sus ocurrencias, destacando que la autodeterminación se activa sólo por medio de proyectos. Entiende por proyecto una irrealidad pensada como consecuencia de la organización de las diversas operaciones mentales, a la que se entrega el control de la conducta.

Podemos resumir lo anterior diciendo que un proyecto es una irrealidad que va a tomar el control del comportamiento asumiendo el papel de deseo, meta, fin u objetivo que se pretende alcanzar. Por esto es imposible separar la noción de proyecto de la de comportamiento en sentido genérico o de la de acción en sentido específico.

Boris Groys ⁹ enfatiza lo siguiente:

Primero hay que formular un proyecto para hacer cualquier cosa. Nuestra sociedad se mueve haciendo proyectos. Un proyecto es un borrador de una particular visión del futuro (fascinante e informativo). ¿Por qué la gente elige presentar un proyecto en lugar de embarcarse en un futuro libre de proyecciones? Cada proyecto va en busca de una soledad sancionada socialmente. El proyecto nos conecta con nuestro entorno inmediato.

Los vínculos sociales se establecen a partir de ritmos compartidos, laborales y de ocio. Hacer un proyecto no deja tiempo para nada (escribir un libro...), aísla temporalmente. Después del proyecto se espera que el autor regrese a la comunicación social. Proyectar es perseguir un objetivo que genere un producto. Hay proyectos sin límite de tiempo (la religión, la política..., etcétera) que requieren un aislamiento compartido.

Continúa diciendo:

Cada proyecto es la declaración de un nuevo futuro que se cree que va a venir una vez que el proyecto se haya llevado a cabo. Con el proyectar se vive una temporalidad heterogénea. Los proyectos prosperan cuando se resincronizan con el entorno social. Si uno está vinculado en un proyecto (o vive de acuerdo a un proyecto) está ya en el futuro (virtual). El autor de un proyecto ya conoce el futuro, porque el proyecto es su descripción.

El tiempo heterogéneo del proyecto no puede concluir nunca. Hoy hay, en vez de obras de arte, proyectos estéticos.

El arte se entiende como la documentación de una vida como proyecto, más allá de los resultados. El verdadero arte no está nunca presente, ni es visible, siempre está ausente y escondido. Arte como modo de vida.

D. Dibujar

Dibujar es designar, hacer marcas, firmas, trazas, con las manos y el cuerpo; marcar trazos a partir de movimientos ¹⁰.

Pero, en paralelo a esta acción corporal, específica, está la marcación directa sobre el terreno, la zonificación, la parcelación, la delineación, el replanteo.

Este marcar que se hace con cuerdas y estacas no es propiamente un dibujar, pero no tiene nombre propio.

Sí es un dibujar la consignación grafiada de estas operaciones, tal como supone el trazado (en un so-

B. Planning

“Planning” in our language means designing, launching, putting forward; it also means to draw or propose a plan and the means of carrying it out.

Martin Heidegger⁴ maintains that Man lives by planning and cannot live without it. For this philosopher, *Dasein* (being in the world) is planning. *Dasein* plans insofar as it exists and exists insofar as it plans. Here, planning is something like the possibility and the condition of being, since there are only probabilities because there is planning, and *Dasein* is configured, chooses itself, in its construction and execution of possibilities in its planning.

Planning is an existential requirement, an inevitable and unobtainable activity that is substantial in understanding human activity. Argan speaks about planning buildings, but his planning can be extended to any project:

One never plans for, but against someone or something, against Man's exploitation of Man, against the mechanization of existence, against the inertia of customs, against taboos and superstitions, against the aggression of the violent, the adversity of natural forces; planning is especially against resignation to the unforeseeable, the random, disorder, the blind blows of events, destiny. One plans against the pressure of an unchangeable past with the aim of making its force an impulse and not a weight, a sense of responsibility and not a guilt complex. One plans against something that is, to make it change; one cannot plan for something that is not; one does not plan for what will be after the revolution, one plans for the revolution, that is to say against all types and forms of conservation. It is therefore impossible to consider the method and technique of the planner as immune ideological zones. His method and technique are rigorous because they are ideologically intentional. Ideology is not the abstract image of a future-catharsis, it is the image of the world we struggle to construct: planning does not plan the victory, but the behaviour one proposes to maintain in the struggle.⁵

C. The Project

The project is the effect of planning and signifies the intention of doing something. The notion has been dealt with by different philosophies and action theories.

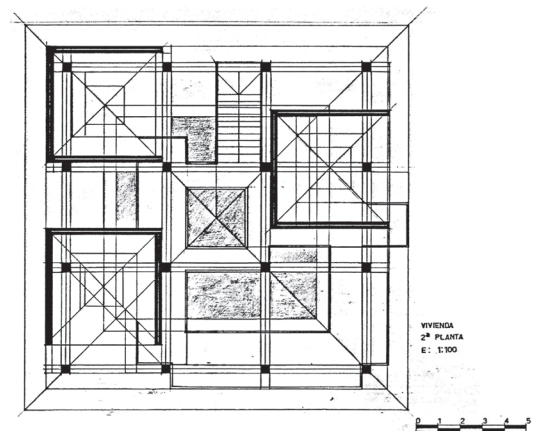
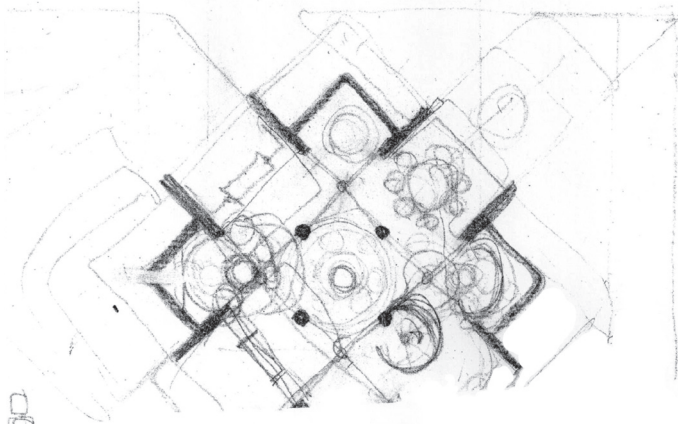
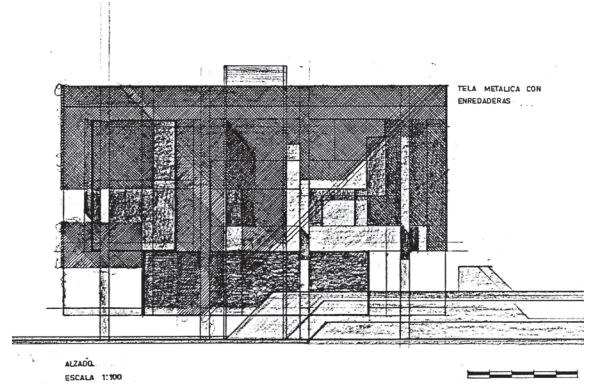
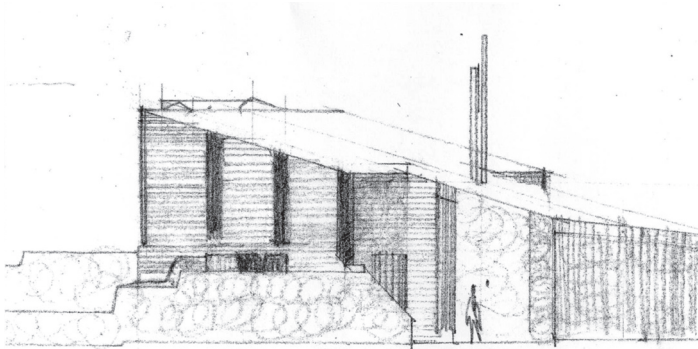
José Ortega y Gasset⁶ understands a project

2. Dibujos de concepción

- 2.1. Una vivienda, 1980
- 2.2. Vivienda envuelta en verdes, 1981
- 2.3. Sala de exposiciones, 1982
- 2.4. Para un teatro total, 1982

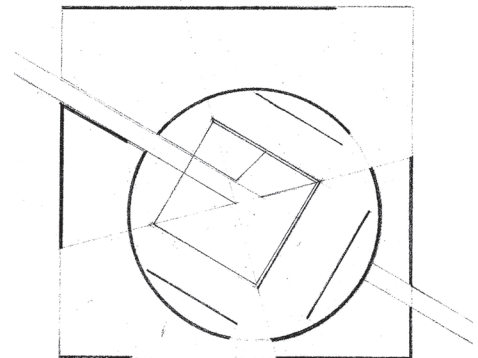
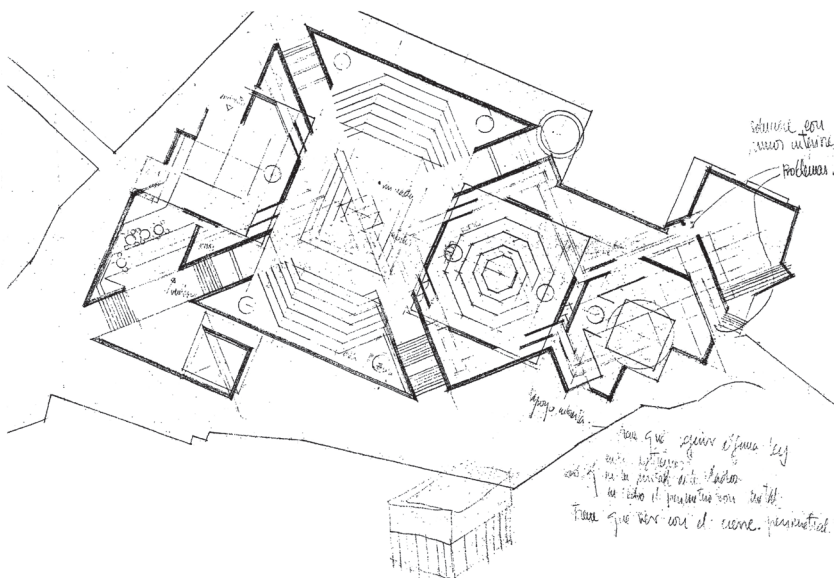
2. Drawings of conception

- 2.1. A dwelling, 1980
- 2.2. House surrounded by greenery, 1981
- 2.3. Exhibition hall, 1982
- 2.4. For a total theatre, 1982



2.1

2.2



2.3

2.4

porte pequeño) de los casos que trata la geometría de Euclides.

Por un lado, roturar el terreno, discriminar, parcelar y organizar configurando un medio. Por otro, recoger en un soporte manipulable, con el movimiento de las manos (y el cuerpo), figuraciones que pueden ser esquemas de las operaciones de marcación directa (origen y consecuencia que la geometría euclidiana), o manifestaciones directas de la vitalidad del dibujante, en tanto que operaciones espontáneas inmediatas, o como ejercicios miméticos de “representación” de objetos, entes y situaciones vitales.

En este último registro, el dibujar responde a estrategias comunicativas concretas por medio de técnicas operativas y paradas significativas-enjuiciatorias sucesivas, que van evolucionando a lo largo de la historia. Esta modalidad del dibujar-pintar forma parte de la actividad llamada arte.

El dibujar “artístico” se inscribe en la historia del arte que, al tiempo de sus cambios operacionales, inventa sus intenciones figurales, y su misión secular entre los hombres.

Este dibujar, como el escribir, debe verse como *poiesis*, como modo operacional, que va de la mimesis al informal, pasando por el expresionismo, el cubismo, la abstracción, etcétera; de la representación a la no representación y, hoy, de la no representación al pop y la nueva figuración.

E. El dibujo

Es el producto del dibujar. Los dibujos son imágenes gráficas (configuraciones de líneas y manchas, asombros y coloraciones) ajusta-

das a un soporte que las contiene. Los dibujos, como todas las obras humanas, han de entenderse como firmas de diversos modos de hacer cuyo sentido sólo puede ser establecido *aísthicamente*, proyectando sobre ellos diversas significaciones, que los propios dibujos refuerzan o refutan.

Las historias del arte se han ocupado de señalar, por un lado, las características figurales de las composiciones gráficas y, por otro, los presupuestos “poiéticos” y/o “técnicos” (estilísticos) más obvios según las épocas.

Las teorías del arte y las demás reflexiones hermenéuticas han indicado diversos modos de entender los dibujos (y obras pictóricas) como resultado de diversas actitudes y procesos formadores.

Desde una posición sintética y radical, empezaremos distinguiendo tres clases de dibujos:

- Los *diagramales* o dibujos puramente configurales, que han sido producidos como indicaciones para hacer algo o para esquematizar modos de exploración o de categorización memorizable. Los dibujos diagramales no intentan “representar” objetos o escenas.
- Los *representativos* o dibujos de reproducción de lo visible, “miméticos” en el sentido tradicional, que se pliegan a la transcripción de lo natural.
- Los *puramente manifestativos de la vitalidad*, sin fines operativos ni representativos, dibujos autoexplorativos al encuentro de la extrañeza y la arbitrariedad.

Luego, a partir de esta primera distinción podemos “mirar” los dibujos atendiendo a:

as an arbitrary but necessary task that is later revealed as “*what has to be done*,” insofar as the task is conditioned by the circumstances. For Ortega, the project is the task, but it is not doing just anything while one makes oneself, because one does not make oneself by doing anything, but by doing just what has to be done.

For Jean-Paul Sartre⁷ the project is the awareness of absolute liberty, the condition of all incitation to do, which, as such, is always open to modification and never reaches its completion, because if it did, it would stop being a project. He understands being as a project.

José Antonio Marina,⁸ analysing intelligent behaviour, points to “self-determining power” as a distinctive human feature, or Man’s capacity to produce, control and direct his ideas, and emphasizes that self-determination is activated solely by projects. By project he understands an unreality considered as a consequence of the organisation of diverse mental operations, to which control of our conduct is subjected.

All the foregoing can be summed up by saying that a project is an unreality that is going to take control of our behaviour by assuming the role of the intended desire, goal, end or objective. It is therefore impossible to separate the notion of project from behaviour in a generic sense or of an action in a specific sense.

Boris Groys⁹ emphasises the following:

To do something one must first formulate a project. Our society moves by making projects. A project is a draft of a particular vision of the future (fascinating and informative). Why do people choose to present a project instead of embarking on a future free of projections? Every project seeks a socially sanctioned loneliness. A project connects us with our immediate surroundings. Social ties are established from shared working and leisure rhythms. Making a project leaves no time for anything else (e.g. writing a book). It temporarily isolates one. After the project, the author is expected to return to social communication. To plan is to pursue an objective that generates a product. Some projects have no time limit (religion, politics, etc.) and require shared isolation.

And continues in the same vein:

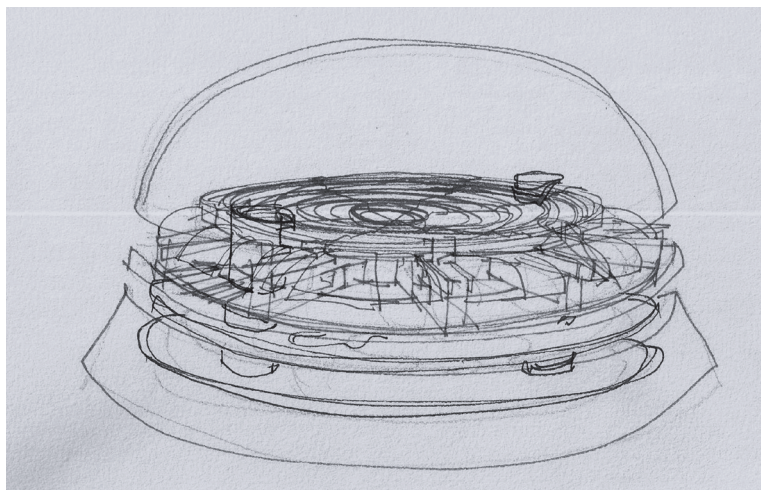
Every project is the declaration of a new future that is expected to come after the project has finished.

3. Dibujos para tratar con clientes

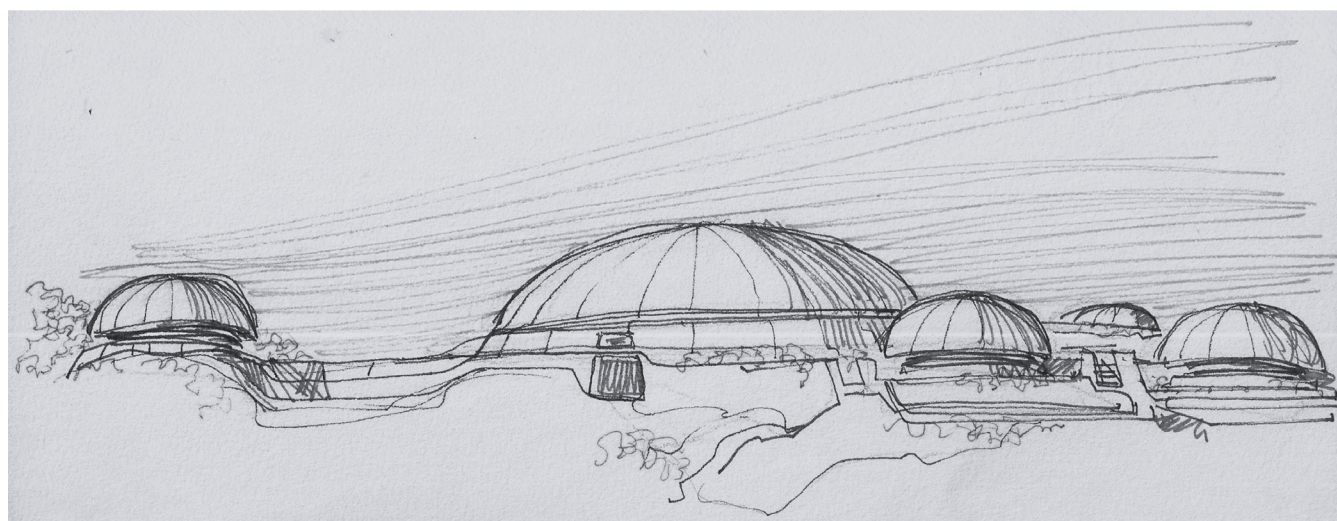
- 3.1. Propuesta de un club a orillas de un pantano, 1979
- 3.2. Propuesta de un club a orillas de un pantano, 1979
- 3.3. El mismo club, 1979
- 3.4. Propuestas de factoría, 1980

3. Drawings for dealing with clients

- 3.1. Proposal for a club on the shores of a reservoir, 1979
- 3.2. Proposal for a club on the shores of a reservoir, 1979
- 3.3. The same club, 1979
- 3.4. Factory proposals, 1980



3.1



3.2

Planning involves a heterogeneous temporality. Projects prosper when they are resynchronised with the social surroundings. If one is connected with a project (or lives in accordance with a project) one is already in the (virtual) future. The author of a project already knows the future because the project is its description. The heterogeneous time of the project may never end. Today, instead of works of art, there are aesthetic projects. Art is understood as the documentation of a life as a project, apart from the results. True art is never present, nor is it visible, it is always absent and hidden. Art as a way of life.

D. Draw

To draw is to design, make marks, signatures, lines, with hands and body; to draw lines from movements.¹⁰ But, in parallel with this specific corporal action, there is a direct marking on the

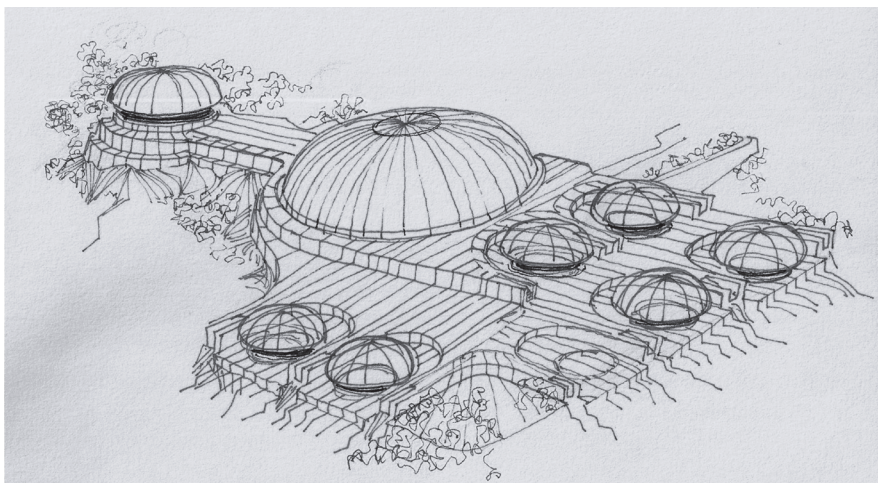
- Los contenidos narrativos naturales, operativos o categoriales, según los casos.
- La formalidad organizativa, compositiva.
- La familiaridad con otras obras.
- El *pathos formel* de Aby Warburg, es decir, desde la “pasión” formadora o trazadora **11**.
- El realismo intelectual, considerando los dibujos como “lugares” accesibles con la imaginación.
- Y desde la acesis autorreflexiva, entendiendo los dibujos en serie como una ejercitación autopoética de exploración de los límites de la pura experiencia abierta a lo no visual.

F. La imagen gráfica no dibujada

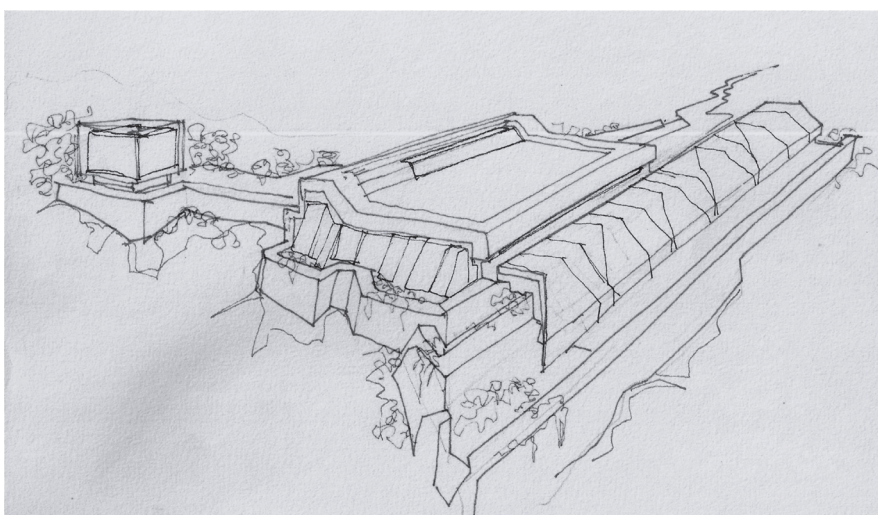
Un dibujo es una configuración de trazos en un soporte, pero, hasta ahora, de trazos hechos por el movimiento del cuerpo humano. El dibujo abandonado, esto es, separado de su ejecución, es propiamente una imagen producida, una imagen gráfica.

Hoy usamos imágenes que no son producidas por el cuerpo humano, sino por máquinas digitales con procesos diversos. ¿Podemos llamar dibujos a estas imágenes?

Si lo hacemos, parte de los criterios receptores anteriores se desvirtúan; sin embargo, en este momento la figuración digital se generaliza



3.3



3.4

facilitando modos de producción todavía no clasificados.

G. El dibujar y el dibujo de los arquitectos

Los arquitectos históricamente se dedican profesionalmente a proyectar edificios y, según diferentes modalidades, a dirigir (o controlar) su construcción.

Para construir algo hay que empezar sabiendo lo que se quiere hacer y, luego, replantearlo, que es una operación de determinación de la configuración en planta del futuro edificio, por medio de cuerdas y estacas, operación geométrica por excelencia.

¿Y para proyectar (o diseñar, en otras latitudes)?

Señala Argan **12** que en el Renacimiento se sustituyó, por encima de las técnicas particulares, una técnica universal: el dibujo (no se hablaba de dibujar), que era entendido y tratado como técnica mental de ideación, principio ideal y teórico que estaba en el origen de múltiples praxis (entre ellas la edificación). El dibujo en este enfoque era ya institucionalmente proyecto.

El proyectar edificios se funda en el diálogo entre la tentativa dibujada y la significación proyectada sobre el dibujo tanteado. Y este mecanismo, aproximativo e iterativo, descansa sobre la capacidad del

terrain, the zoning, parcelling, delineation, reconsideration.

The marking out done with stakes and string is not properly a drawing, but does not have a name of its own.

However, the graphic consignment of these operations really is a drawing, as in the case of the outline (in a small support) of the cases that deal with Euclidean geometry.

On one hand, to work the land, discriminate, parcel and organise, configuring a medium.

On the other, to put into a flexible support, with the movement of the hands (and

body) figures that could be schemes of the operations of direct marking (origin and consequence of Euclidean geometry), or direct manifestations of the artist's vitality, insofar as they are spontaneous operations, or mimetic exercises of the "representation" of objects, bodies and vital situations.

In this last register, drawing responds to specific communication strategies by means of operative techniques and successive significant-judgemental pauses, which continually evolve throughout history. This mode of painting-drawing forms part of the activity known as art.

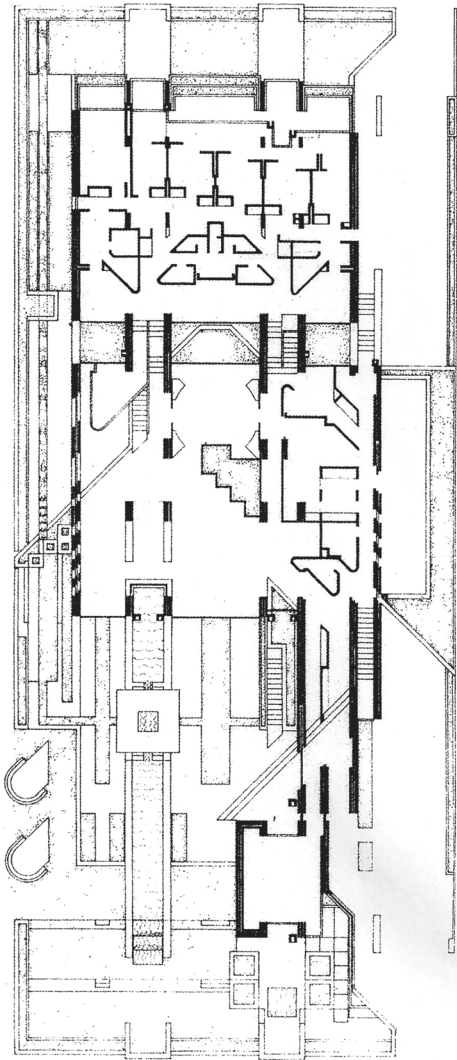
"Artistic" drawing is inscribed in the history of art, which, in step with its operational changes, invents its figurative intentions and secular mission among men.

This type of drawing, like writing, should be seen as *poiesis*, or operational mode, which goes from mimesis to informal, passing through expressionism, cubism, abstraction, etc; from representation to non-representation and, today, from non-representation to pop art and the new figuration.

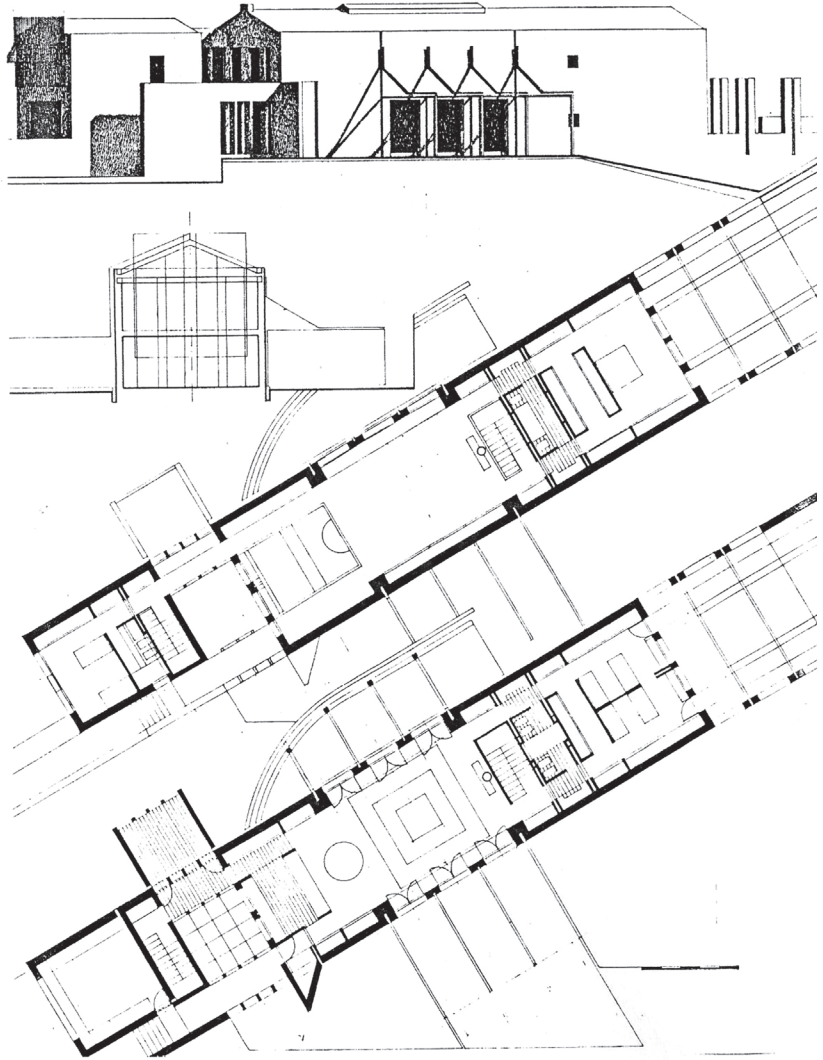
E. The drawing

This is the product of drawing. Drawings are graphic images (configurations of lines and stains, surprises and colourings) fitted into a support. Drawings, like all human works, must be understood as signatures of the diverse ways of doing, whose sense can only be established *aesthetically* by projecting onto them diverse meanings that the drawings themselves reinforce or refute.

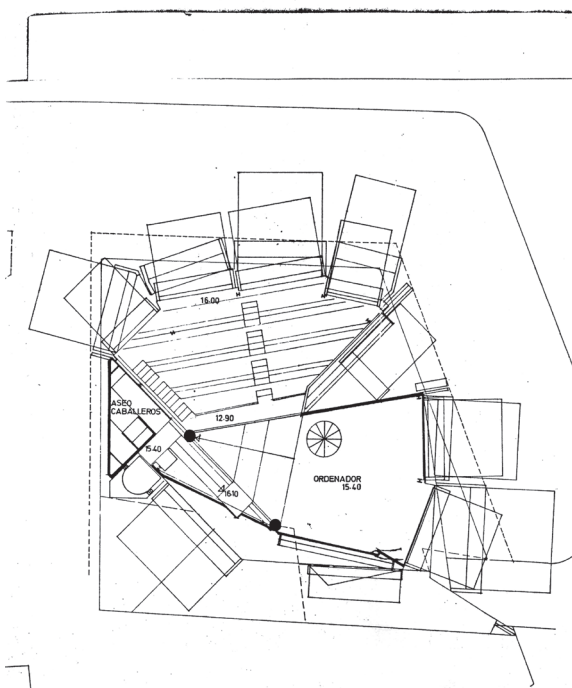
Art histories have taken on the job of showing, on one hand, the figurative characteristics of graphic compositions and, on the other, the more obvious stylistic



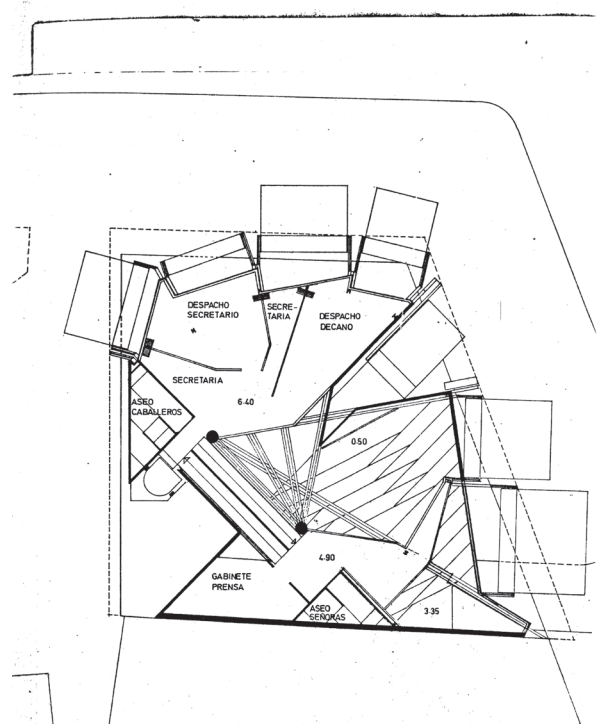
4.1



4.2



4.3



4.4



4. Dibujos de proyecto 1

- 4.1. Proyecto de vivienda en Talavera de la Reina (ejecutado), 1965
- 4.2. Proyecto para chalet en El Escorial, 1973
- 4.3. Proyecto para concurso del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, 1976
- 4.4. Proyecto para concurso del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, 1976

4. Project drawings 1

- 4.1. Project for house in Talavera de la Reina (built), 1965
- 4.2. Project for villa in El Escorial, 1973
- 4.3. Project for a tender for the Seville College of Architects, 1976
- 4.4. Project for a tender for the Seville College of Architects, 1976

dibujo diagramal para recibir significaciones, facilitar simulaciones y promover modificaciones (otras tentativas). Al parecer, no todo tipo o modalidad gráfica vale para cualquier operación proyectiva. En esto, como en tantas otras cosas, es Leonardo Da Vinci el que, al experimentar la representación figurada como modo de conocimiento, desvela que el uso de la proyección (la planta) es el medio idóneo para discernir la movilidad (tanto frente a la arquitectura como con respecto a la anatomía o la hidráulica), así como que el uso del corte (la sección) es el medio estricto para entender la estructura interna estable y relacional de las cosas (de los edificios y los sistemas biológicos). También indica que la vista de pájaro (axonométrica) es el mejor modo de describir cualquier objeto como totalidad, y la vista de pájaro cortada (axonométrica seccionada), la representación idónea para notificar, con el máximo detalle, la naturaleza de un objeto y órgano (esta observación la hace respecto a ciertos dibujos anatómicos). A la perspectiva visual le reserva la prioridad pictórica para describir y

comprobar el funcionamiento de la “visión” 13.

Le Corbusier es más drástico cuando dice que todo está en la planta y el corte 14.

Se proyectan edificios desplegando sobre los dibujos nuestra vida, nuestros desplazamientos y sedencias, nuestros deseos. Es como si, empequeñecidos, entráramos en ellos y simuláramos los comportamientos de los usuarios en función de una narración normalizada de algún comportamiento colectivo.

A esta peculiaridad imaginaria se le ha llamado realismo intelectual por analogía a como los niños viven las imágenes gráficas, pero es un subterfugio común en la fase de concepción de la arquitectura. Luego, para que esos dibujos lleguen a ser modelos edificables han de ajustarse en su organización a figuras geométricas compatibles con pautas constructivas usuales.

Esta es la introducción a nuestro tema. Ahora nos acercamos a la historia de la mano de Argan 15, que distingue dos primeros modos de afrontar el proyectar edificatorio (y el proyecto) que él llama fases productivas: la de composición del espacio y la de determinación del espacio.

Por espacio arquitectónico entiende la manera en que el hombre se enfrenta al mundo físico que lo rodea y a los hechos del pasado, organizando modos (configurativos y personalizadores) de ordenar el mundo, los objetos y las situaciones.

La fase compositiva es la fase clásica, representativa, en la que los arquitectos no inventan las formas fundamentales del edificio, sino que las toman de la Antigüedad.

Estos productores dibujan figuras geométricas que se correspon-

“poietic” and/or “technical” principles of the different epochs.

Art theories and the other hermeneutical reflections have indicated diverse ways of understanding drawings (and pictorial works) as the result of diverse attitudes and formative processes.

From a synthetic and radical position, we shall start by distinguishing three types of drawing:

- The *diagrammatic* or purely configurational drawings, produced as indications to do something or to make a scheme of modes of exploration or memorable classification. Diagrammatic drawings do not aim to “represent” objects or scenes.
- *Representative* drawings or those that reproduce the visible, “mimetic” in the traditional sense, which lend themselves to the transcription of the natural.
- The *pure manifestations of vitality*, with no operative or representative aims, self-exploring drawings in search of the strange and arbitrary.

Then, after this first distinction, we can “look” at drawings by their:

- Natural narrative content, operative or categorical, according to the case.
- Organisational and compositional formality.
- Familiarity with other works.
- Aby Warburg’s *pathos formel*, i.e. the “passion” to form or draw.¹¹
- Intellectual realism, considering drawings as “places” accessible to the imagination.
- And from the self-reflective access, understanding drawings in series as an auto-poetic exercise of exploration of the limits of pure experience open to the non-visible.

F. The undrawn graphic imagination

A drawing is a configuration of lines in a support, but until now, lines made by the movement of the human body. The abandoned drawing, i.e. separated from its execution, is in itself an image produced, a graphic image. Today we use images not produced by the human body, but by diverse processes in digital machines. Can we call these images drawings?



If we do so, some of the previous receiving criteria are nullified; however, digital figuration at this time is generated by facilitating still unclassified production methods.

G. Drawing and the architect's drawing

Architects historically have dedicated themselves to planning buildings and controlling their construction in different ways.

To build something, one must begin by knowing what one wants to do and then reconsider it, which is an operation of determining the configuration of the plan of the future building by means of stakes and string, a purely geometrical exercise. And to plan (or design, in other latitudes)? Argan¹² says that in the Renaissance a universal technique was substituted above particular techniques: the drawing (to draw was not spoken of), which was understood as and treated as a technique of mental conceptions, the ideal and theoretical principle which was the origin of many practices (including building). The drawing in this approach was already institutionally a project.

Planning buildings is founded on the dialogue between the drawn attempt and the planned significance of the drawing. And this mechanism, approximate and iterative, rests on the capacity of the diagrammatical drawing to receive meanings, facilitate simulations and promote modifications (other attempts). It would appear that not every graphic mode is valid for any planned operation. Here, as in many other cases, it is Leonardo da Vinci, when experimenting with figurative representation as a mode of knowledge, who reveals that the use of the projection (the plan) is the ideal means of discerning the mobility (in architecture as well as in anatomy or hydraulics) and that the use of the cross section is the strict means of understanding the internal stable and relational structure of things (of buildings and biological systems). He also indicates that the (axonometric) bird's eye view is the best method of describing any object in its totality, and the sectioned bird's eye view (sectioned axonometric) is the ideal representation to

den con modos constructivos ya experimentados. Argan señala que la originalidad de estos arquitectos consistía en combinar de distintas maneras los elementos formales (configuradores) ya dados.

Hace corresponder la fase determinativa con el trabajo de los arquitectos a partir del "seiscientos" (siglo xv), quienes, gracias al curtido fino de pieles que permitían calcar, dibujaban edificios atreviéndose a cambiar la configuración geométrica de plantas y secciones.

Luego señala que estos dos modos de producción de proyectos perviven en relación dialéctica, aunque los últimos movimientos que considera (esta obra de Argan es de 1961) son puramente determinativos.

Quizás la fase determinativa llegó a un cenit en el academicismo, con la introducción en el proyectar de lo que ahora se llama cortar y pegar (o posproducir) **16** pero, con el progreso técnico constructivo, se empezó a pensar que cualquier disposición configurativa podría ser resuelta constructivamente, con lo que se abrió la posibilidad de desarrollar procesos proyectivos partiendo de cualquier dibujo capaz de contener, ajustando el tamaño a la escala humana, cualquier narración (o programa de necesidades). Esta orientación operativa arraiga profundamente en las vanguardias y tiene su cenit cuando los pintores abandonan la representación y acometen sus experiencias planares, abstracción, constructivismo, neoplasticismo, expresionismo abstracto, como rupturas con la tradición, dando pie a que los arquitectos experimenten esos nuevos modos de producir como arranques de su proceder, abierto a diversas novedades formales edificatorias.

H. Las técnicas digitales

Las técnicas digitales actuales sustituyen el "dibujar" por imágenes gráficas, generadas digitalmente o transcritas de dibujos y configuraciones diversas y permiten, o agruparlas, o fisionarlas, o descomponerlas y redistribuirlas, con la seguridad de que su eficiencia de uso va a depender más del tamaño relativo de los vacíos que generen que de cualquier otro factor.

Por otro lado, la mayor parte de los productos edificatorios en el mercado están normalizados, con estrictas indicaciones de clase de habitáculos, escalas y organización, de modo que el proyectar se reduce a encontrar formas de agrupación de las unidades normalizadas, encajables en estructuras factibles, y a diseñar el aspecto externo del edificio, ya que el resto del trabajo consiste en encontrar formas de agrupación de las unidades normalizadas y esquemas estructurales sometidos a las exigencias de la sostenibilidad.

I. ¿Dibujar?

Ya no hace falta dibujar con las manos para proyectar edificios y objetos, aunque siga siendo imprescindible la mediación de las imágenes gráficas en las profesiones de arquitecto y diseñador.

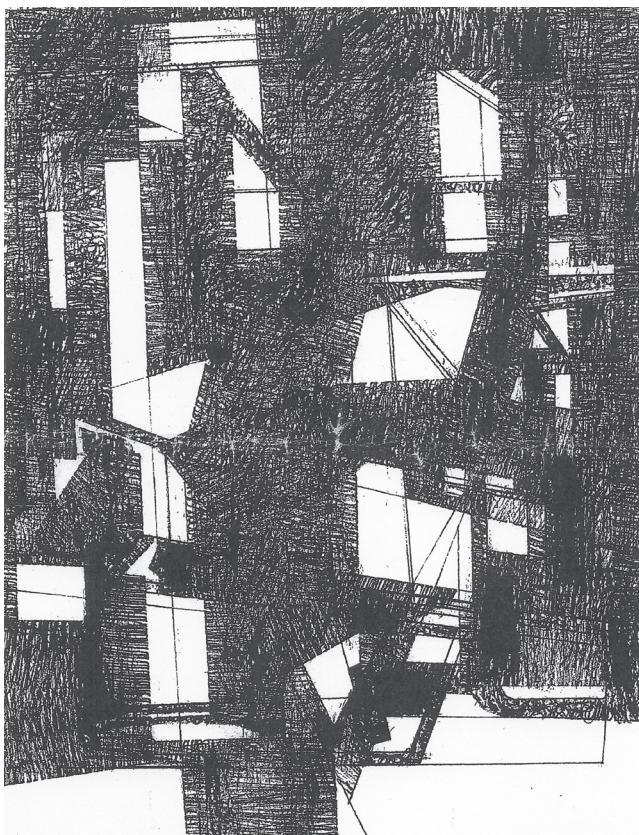
Pero el dibujar se sigue manteniendo en la escena formativa (en los estudios profesionalizantes) como materia propedéutica, aunque sin llegar a diferenciar, en los distintos currículos, entre el dibujar mimético (representativo de edificios y objetos desde fuera) y el dibujar propiamente configurado, planimétrico (no representativo), que algunos consideramos una mo-

5. Dibujos de ficción. Autopoiéticos

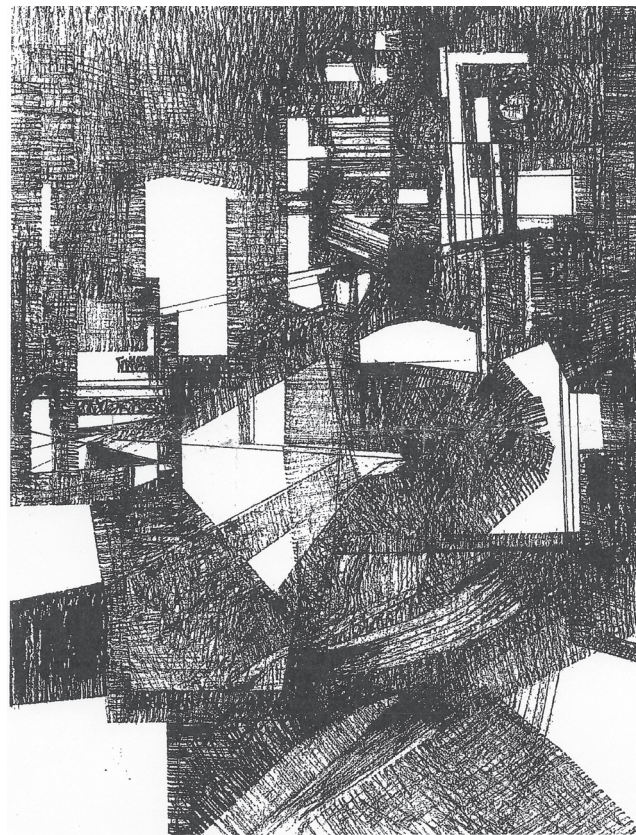
5.1, 5.2, 5.3 y 5.4. Dibujos en serie

5. Fictional drawings. Autopoietic.

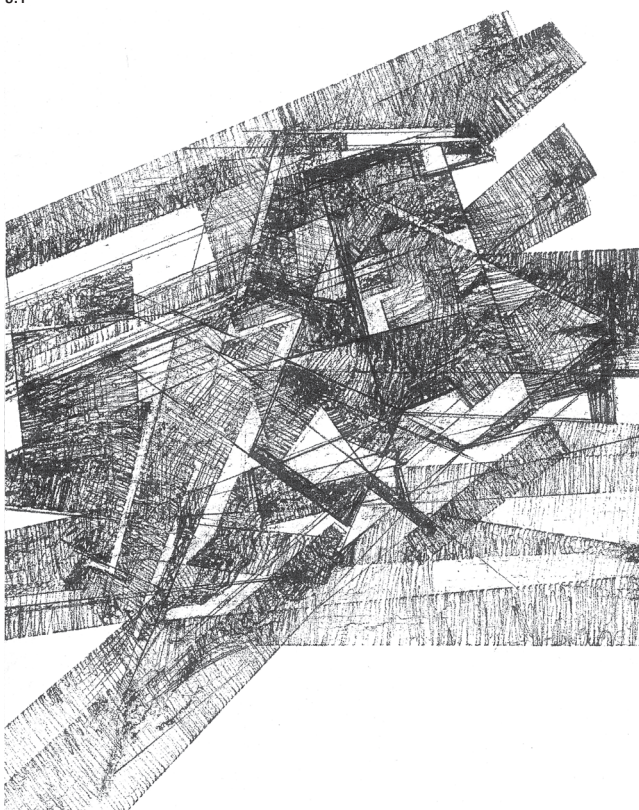
5.1, 5.2, 5.3 and 5. Series of drawings



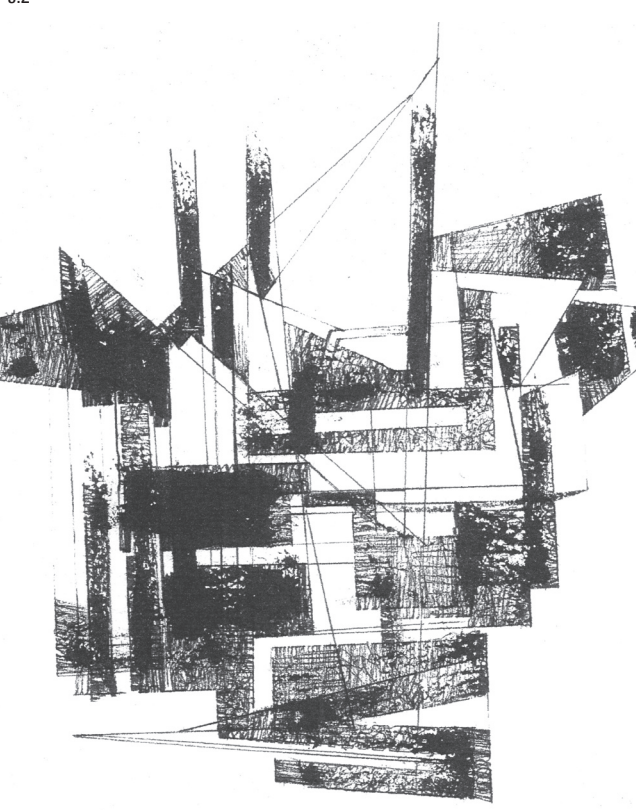
5.1



5.2



5.3



5.4

notify with maximum detail the nature of an object and organ (this observation was made in reference to certain anatomical drawings). He reserves for the visual perspective the pictorial priority of describing and testing the functioning of the "vision".¹³

Le Corbusier is more drastic when he says that all is in the plan and the cross section.¹⁴ Buildings are designed by putting our lives, our displacements, our longing and desires into the drawings. It is as if we could enter into them and simulate the users' behaviour as a standardised narration of collective behaviour.

This imaginary peculiarity has been called intellectual realism by analogy with the way children "live" graphic images, but is a common subterfuge in the conception phase of architecture. Later, for these drawings to become actual buildings, their organisation has to be fitted to geometrical figures compatible with normal building practice. This is the introduction to our subject. We now approach the history by the hand of Argan,¹⁵ who identifies two primary modes of facing a building project, which he calls *productive phases*: the composition of space and the determination of space.

By architectural space, he understands the way in which Man approaches his physical surroundings and historical facts, organizing (configurative and personalizing) modes of ordering the world, objects and situations. The compositional phase is a representative classical phase in which architects did not invent the fundamental forms of the building but took them from Antiquity. These producers drew geometrical figures that corresponded to known building modes. Argan points out that the originality of these architects consisted of combining (configuring) given formal elements in different ways.

He made the determinative phase correspond to an architect's work in the 15th century thanks to the cured vellum which made tracing possible, when they drew buildings and dared to change the geometrical configuration of plans and cross sections. He then indicates that these two modes of producing projects continue in a dialectic relationship, although the latest movements he considers (Argan was writing in 1961) are purely determinative.

alidad poética fundamental para la individuación (y la invención).

J. El dibujar autopoietico

En 1994 Edward Robbins **17** publicó un libro titulado *Why architects draw*, en el que trata cómo los arquitectos en esas fechas trabajaban, se relacionaban y especificaban sus propuestas. En su interesante análisis acaba señalando (como Argan) que la práctica profesional arquitectónica se define por el modo de producir y utilizar los dibujos, ya que el dibujo era (y sigue siendo) el soporte profesional del arquitecto y el dibujar con las manos el procedimiento para instalarse en la cultura.

Distingue varias clases de dibujos a los que designa como *esbozos referenciales*, *estudios preparatorios* y *dibujos definidores*, para cubrir las distintas fases del proyecto: de concepción, de desarrollo, de trato con el cliente, de realización, de legalización y, a veces, de ilustración editorial.

Centrándose en los esbozos, señala que son productos de una práctica que llama "monológica" o autopoietica, que produce pautas abiertas de textos, ya que esbozar es colocarse en el inicio de la marcación, en el arranque de lo no figurado.

Antonio Fernández Alba **18**, refiriéndose a esta fase-núcleo predisposición, dice:

Dibujar es poder aspirar a interpretar los escenarios difusos de amanecer del mundo y sus rasgos primarios o garabatos, la escritura mal trazada que viene a suplir las inclemencias del olvido que siempre reconquista la mirada.

Esta es la deriva y consecuencia de todo dibujar, ya que tanto el dibujar como el escribir son técnicas

operativas que, al repetirse, provocan un efecto ineludible en el que las practica, ya que, al decir de Paul Valéry **19**, cuando el poeta escribe no contempla un objeto de la naturaleza, sino el funcionamiento de su propia mente. Como el dibujante que dibuja, que, al notificar la sorpresa de su trazo, no puede dejar de atender a su propio modo de trazar, a su proceder trazador, tanto si busca la representación como si lucha por la no-representación.

Orlando González-Esteva **20**, que entiende como garabato cualquier rasgo primario (caprichoso o intencionado) hecho con el lápiz o la pluma, señala:

[...] toda obra de arte, antes de ser obra, fue garabato, es decir, atisbo, esbozo [...] Incluso después, por terminado que parezca sigue siendo garabato porque las obras de arte nunca se concluyen, sólo se abandonan.

Este estado, de puro esbozo cambiante, es el que abre al proceder artístico que hace que el ejecutor se centre en su hacer vinculándolo al logro o la sorpresa de lo que resulta.

K. Subjetivación

Por subjetivación se entiende el proceso de conformación del sujeto por el que se crea un núcleo al que referir el decir y el hacer y que, según Gilles Deleuze **21**, se produce interiorizando los modos de saber y las reglas del poder circundante, convirtiéndolas en estructura del actuar mediante la ejercitación constante (antropotécnica de Peter Sloterdijk) **22**. Michel Foucault **23** encuentra el referente cultural de estas técnicas en el "cuidado de sí" socrático, que luego evoluciona a través de las distintas filosofías. Entiende el cuidado de sí como



autoejercitación en pos del autoex-trañamiento (la taumasia) y la organización interna, hasta lograr el autogobierno.

Sloterdijk caracteriza esta ejercitación como un experimentar con uno mismo mediante el hacer buscando espacios de “inmuni-dad”, ámbitos desde donde sentirse hombres en el mundo. Dice que el hombre produce al hombre ejerci-tándose y objetiva su mundo según su modo de hacer 24.

L. El dibujar no representativo

Matti Megged 25 comienza su reflexión diciendo que los artistas de las vanguardias, aspirando a lo indefinible, descubren el cami-no, el hacer, el proceder, y ven el arte como vía, como aprendizaje inacabable.

Dentro de esta disposición se puede destacar (señalar) al artista no representativo, que es el que, en vez de “copiar”, de representar lo visible, aspira a sumergirse en el vacío en la ausencia. Samuel Beckett 26 lo decía así:

Sufro la evidencia de que no hay nada que expresar, ningún poder de expresión, ningún deseo de expresar, junto a la compulsión de expresar.

Pues bien, esta ejercitación, que es fácil de asociar con el dibujar “esbozante” de los arquitectos, si se desarrolla con rigor, es más que una técnica edificatoria o proyectiva, es una vía de autoafirmación de quien la practica 27. ■

Notas

1 / Primo, C. “El diseñador que crea sillas don-de mejor no sentarse”. Entrevista a Thomas Barger en *El País* (Madrid), *ICON Design*, 8 de mayo de 2017. Disponible: https://elpais.com/elpais/2017/04/24/icon/1493049732_836017.html.

2 / Argan, G. C. *Proyecto y destino*. Caracas: Uni-versidad Central de Venezuela, 1969, p. 51.

3 / Groys, B. *Volverse público. Las transformacio-nes del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

4 / Heidegger, M. *El ser y el tiempo*. México: Fon-do de Cultura Económica, 1951.

5 / Argan, G. C., *op. cit.*, p. 51.

6 / Ortega y Gasset, J. “El quehacer del hombre”. Conferencia en el “Archivo de la Palabra”. Centro de Estudios Históricos. Madrid (1931-1933).

7 / Sartre, J.-P. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Lo-sada, 2005.

8 / Marina, J. A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 1965.

9 / Groys, B., *op. cit.*, p. 74.

10 / Seguí de la Riva, F. J. *Dibujar*. Sobre dibujar consultar los cuadernos de la colección “Dibujar, proyectar” del 1 al 76. Instituto Juan de Herre-ra (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid).

11 / Didi-Huberman, G. *Atlas. Cómo llevar el mundo auestas*. Madrid: Museo Nacional Cen-tro de Arte Reina Sofía, 2010.

12 / Argan, G. C., *op. cit.*

13 / Heydenreich, L. H. “Leonardo scienciato”. En: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Venecia: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1998.

14 / Le Corbusier. *Mensaje a los estudiantes de ar-quitectura*, 1957. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2001 (10ª edición).

15 / Argan, G. C. *El espacio arquitectónico del Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Vi-sión, 1977.

16 / Borriaud, N. *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

17 / Robbins, E. *Why architects draw*. Massachu-sets: MIT Press, 1994.

18 / Fernández Alba, A. en *Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 29. Valencia, 2017, p. 137.

19 / Valéry, P. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.

20 / González-Esteva, O. *Elogio del garabato*. México: Editorial Vuelta, 1994, p. 2.

21 / Deleuze, G. *La subjetivación*. Buenos Aires: Cactus, 2015.

22 / Sloterdijk, P. *Experimentos con uno mismo*. Valencia: Pre-Textos, 2003.

23 / Foucault, M. *Hermenéutica del sujeto*. Akal, 2005.

24 / Sloterdijk, Peter. *Has de cambiar tu vida*. Va-lencia: Pre-Textos, 2012.

25 / Megged, M. *Diálogos en el vacío y otros escri-tos*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2013.

26 / Beckett, S. en Megged, *Diálogos en el vacío*, *op cit.*, p. 32.

27 / Seguí de la Riva, F. J. “El imaginario del dibu-jar”, *Cuaderno* n.º 58 (LVIII) de la serie “Dibujar y proyectar” y Seguí de la Riva, F. J. *Sobre dibujar y proyectar*. Buenos Aires: Nobuko, 2012.

Ilustraciones

Todos los dibujos son de la autoría de Francisco Javier Seguí de la Riva

Perhaps the determinative phase reached its peak in the age of academicism, when what is now called *cut and paste* (or *postproduce*)¹⁶ was introduced into projects, but with technical progress it began to be thought that any configurative disposition could be solved constructively, which opened up the possibility of developing planning processes from any drawing capable of containing any narration (or program of needs) on the appropriate human scale. This operative orientation has its roots deep in the *avant garde* and reaches its peak when painters abandon representation and undertake their planar, abstract, constructivist, neoplastic, abstract expressionist experiences as breaks with tradition, making architects adopt these new production modes into their methods and open to new types of formal construction.

H. Digital techniques

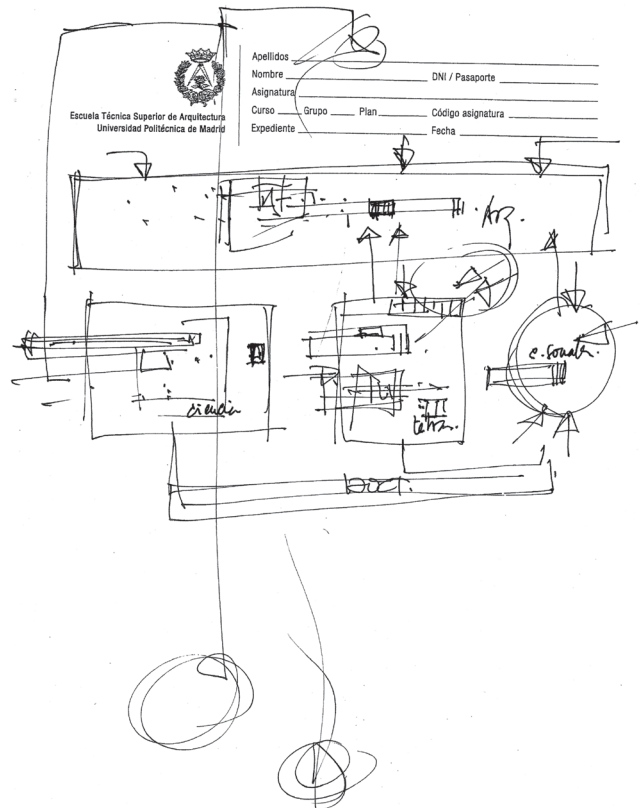
The present digital techniques substitute “drawing” for graphic images generated digitally or copied from diverse drawings and configurations and allow them to be either grouped or divided, or decomposed and redistributed, with the assurance that the efficiency of their use will depend more on the relative size of the empty spaces they generate than on any other factor. On the other hand, most of the building products on the market are standardised, with strict indications for the class of rooms, scales and organisation, so that the planning method is reduced to finding ways of grouping the standardised units that fit into viable structures, and designing the building’s external appearance, since the rest of the work consists of finding ways of grouping standardised units and structural schemes subject to the requirements of sustainability.

I. Draw?

It is no longer necessary to draw by hand in order to plan buildings and objects, although the mediation of graphic images is still an essential part of the professions of architect and designer. However, drawing is still maintained in the training



6.1



6.2

scene (professionalising studies) as a propaedeutic subject, although the syllabi do not distinguish between mimetic drawing (representing buildings and objects from the outside) and the properly configurational, planimetric (non-representative) drawing that some of us think to be a fundamental poetic modality for individuation (and invention).

J. Autopoietic drawing

In 1994 Edward Robbins¹⁷ published a book entitled *Why Architects Draw* in which he described how the architects of that time worked, associated and specified their proposals. His interesting analysis ended by showing (like Argan) that the practice of professional architecture is defined by its way of producing and using drawings, since these were (and still are) the architect's professional support, and drawing things by hand was the procedure for becoming installed in the cultural world.

He distinguished various classes of drawing, which he described as *referential sketches*, *preparatory studies* and *defining drawings*, to cover the different phases of the project: conception, development, dealing with the client, realization, legalization and, sometimes, editorial illustration. Focusing on the sketches, he says they are the products

of a practice that he calls "monological" or autopoietic, which produces open lines of text, since to sketch is to place oneself at the start of the marking, at the start of the non-figurative.

Antonio Fernández Alba,¹⁸ referring to this nuclear predisposition, says:

Drawing is being able to aspire to the diffuse scenarios of the dawn of the world and its primary features or scribbles, the bad handwriting that substitutes the inclemency of forgetfulness that always reconquers the look.

This is the course and consequence of all drawing, since both drawing and writing are operative techniques which, when repeated, have an unavoidable effect on those who practice them, since, as Paul Valéry¹⁹ said, when the poet writes he does not contemplate an object of nature, but the functioning of his own mind. Like the draftsman who draws and is surprised by the lines but cannot stop insisting on his own mode of drawing, his drawing procedure, no matter whether he is seeking to represent or struggling to not represent something.

Orlando González-Esteva,²⁰ who understands any primary feature as a scribble (capricious or intentional) made by a pen or pencil, points out:

[...] all works of art, before being works, were scribbles, which is to say, conjectures, sketches

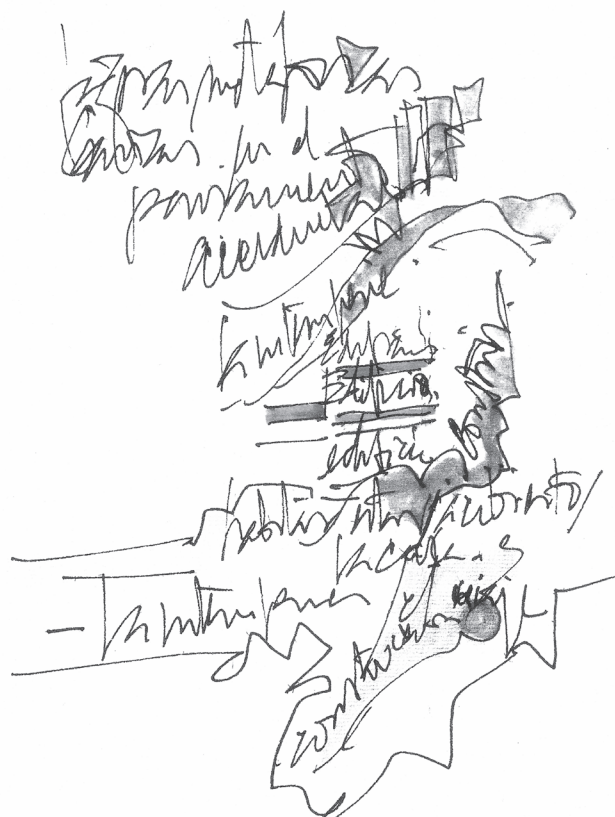
[...] Even after, however finished they may appear to be, they are still scribbles, because works of art are never finished, they are only abandoned.

This state, of pure changing sketch, is the one that opens the artistic procedure, which makes the artist concentrate on his technique, whether the result be what he seeks or a surprise.

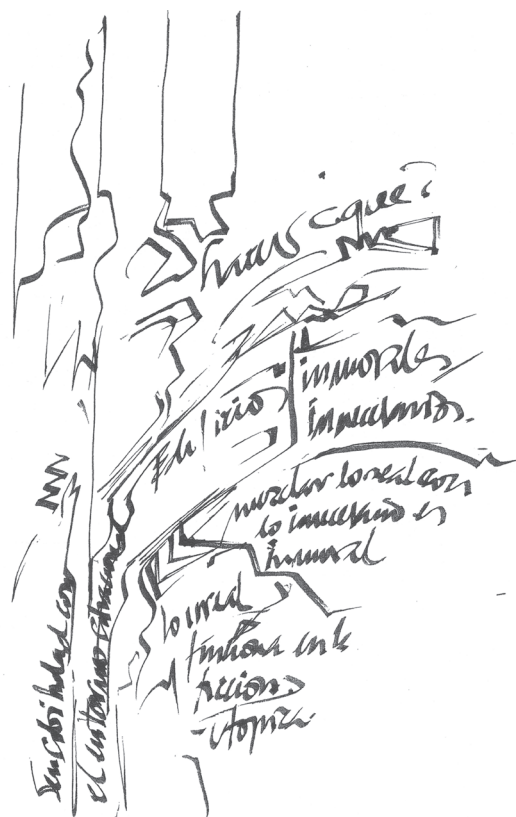
K. Subjectivisation

Subjectivisation is understood as the configuration of the subject by which a nucleus is created for the saying and doing to refer to and which, according to Gilles Deleuze,²¹ is produced by interiorising the modes of knowing and the rules of the surrounding power, converting them into a structure of action by means of constant exercise (Peter Sloterdijk's *anthropotechnique*).²² Michel Foucault²³ finds the cultural reference of these techniques in the Socratic "care for oneself", which he later develops through the different philosophies. He understands caring for oneself as a self-exercise in search of self-estrangement (thaumasia) and internal organization until reaching self-government.

Sloterdijk characterises this exercise as experimenting with oneself by doing and



6.3



6.4

looking for spaces of “immunity”, or areas in which to feel oneself a man of the world. He says that man produces the man by exercising and objectifies his world according to his way of acting.²⁴

L. Non-representative drawing

Matti Megged²⁵ begins his reflection by saying that *avant garde* artists, aspiring to the undefinable, discover the path, the doing, the proceeding, and see art as a way, as interminable learning.

Within this disposition one can highlight the non-representative artist, who is the one who, instead of “copying”, or representing the visible, aspired to become submerged in emptiness and absence. Samuel Beckett²⁶ put it as follows:

I suffer the evidence that there is nothing to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.

In fact, this exercising, which is easy to associate with the architects’ “sketchy” drawing if strictly carried out, is more than a construction or projective technique, it is a way of the self-affirmation of whoever practices it 27 . ■

Notes

- 1 / Primo, C. “El diseñador que crea sillas donde mejor no sentirse”. Entrevista a Thomas Barger en *El País* (Madrid), *ICON Design*, 8 de mayo de 2017. Disponible: https://elpais.com/elpais/2017/04/24/icon/1493049732_836017.html.
- 2 / Argan, G. C. *Proyecto y destino*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969, p. 51.
- 3 / Groys, B. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- 4 / Heidegger, M. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- 5 / Argan, G. C., *op. cit.*, p. 51.
- 6 / Ortega y Gasset, J. “El quehacer del hombre”. Conferencia en el “Archivo de la Palabra”. Centro de Estudios Históricos. Madrid (1931-1933).
- 7 / Sartre, J.-P. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- 8 / Marina, J. A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 1965.
- 9 / Groys, B., *op. cit.*, p. 74.
- 10 / Seguí de la Riva, F. J. *Dibujar*. Sobre dibujar consultar los cuadernos de la colección “Dibujar, proyectar” del 1 al 76. Instituto Juan de Herrera (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid).
- 11 / Didi-Huberman, G. *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- 12 / Argan, G. C., *op. cit.*
- 13 / Heydenreich, L. H. “Leonardo scienciatò”. En: *Enciclopedia Universale dell’Arte*. Venecia: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1998.
- 14 / Le Corbusier. *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, 1957. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2001 (10ª edición).
- 15 / Argan, G. C. *El espacio arquitectónico del Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- 16 / Borriaud, N. *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.
- 17 / Robbins, E. *Why architects draw*. Massachusetts: MIT Press, 1994.
- 18 / Fernández Alba, A. en *Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 29. Valencia, 2017, p. 137.
- 19 / Valéry, P. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.

6. Dibujos mientras se conversa

6.1, 6.2, 6.3 y 6.4. Dibujos dialogando, dialogantes (con alumnos y colaboradores), 2005-2010

6. Drawings while talking

6.1, 6.2, 6.3 and 6.4.. Conversational drawings, (with students and collaborators), 2005-2010

- 20 / González-Esteva, O. *Elogio del garabato*. México: Editorial Vuelta, 1994, p. 2.
- 21 / Deleuze, G. *La subjetivación*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- 22 / Sloterdijk, P. *Experimentos con uno mismo*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- 23 / Foucault, M. *Hermenéutica del sujeto*. Akal, 2005.
- 24 / Sloterdijk, Peter. *Has de cambiar tu vida*. Valencia: Pre-Textos, 2012.
- 25 / Megged, M. *Diálogos en el vacío y otros escritos*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2013.
- 26 / Beckett, S. en Megged, *Diálogos en el vacío*, *op. cit.*, p. 32.
- 27 / Seguí de la Riva, F. J. “El imaginario del dibujar”, *Cuaderno* n.º 58 (LVIII) de la serie “Dibujar y proyectar” y Seguí de la Riva, F. J. *Sobre dibujar y proyectar*. Buenos Aires: Nobuko, 2012.

Illustrations

All the drawings are by Francisco Javier Seguí de la Riva