

Documentos de
Composición
Arquitectónica

7

Niels Luning Prak

El LENGUAJE de la arquitectura

Una aportación a la teoría arquitectónica

Prólogo

Manuel de Prada

Epílogo

Ángel Cordero

Traducción

María Hernández Díaz

Edición

Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Ángel Cordero

Contexto

He de empezar con una confesión: pocos textos de arquitectura han resonado en mi propio pensamiento crítico como éste de Niels Luning Prak, a quien ya considero maestro en ausencia y a quien habría deseado tratar como tal.

Al margen de la vehemencia, es evidente que los tiempos van dejando ciertos mensajes que, en ocasiones, se activan (o se reciben) muchos años después de su emisión. Así, tras la crisis del año 2008, se han escuchado numerosas alertas que nos legaron generaciones precedentes: con especial atención, las de aquellos que asistieron con espíritu crítico al hundimiento de la modernidad de posguerra, a los primeros excesos del nuevo sistema o a su aparente desintegración de valores.

Se apunta así una posible causa de la actualidad del texto de Prak, aunque sin duda podría haber otras más ingenuas, como la necesidad de encontrar certezas en nuestro entorno de dudas. A riesgo de caer en un imposible torbellino, éstas serían las mismas condiciones que el texto analiza como determinantes de ciertas arquitecturas a lo largo de la historia.

Desde aquellos efervescentes años 1960 en los que Prak enseñaba en la universidad de Delft, la teoría arquitectónica no ha dejado de producir textos de referencia, todos ellos marcados por el signo de sus tiempos. Los aspectos analíticos de algunos coetáneos de Prak, como Christian Norberg-Schulz o Kevin Lynch, han sobrevivido hasta nuestros días con un vigor que no ha acompañado al profesor de Delft.¹ Sin entrar en comparaciones, es evidente que el presente libro insiste en aquella ‘teoría del todo’ que caracterizó la ciencia de la edad moderna y cayó en el anatema de la posmodernidad. Como señala Marvin Harris:

los posmodernos asocian la ciencia y la razón a la dominación y opresión de los regímenes totalitarios. La ciencia, al buscar ‘la mejor respuesta posible’, veta la diversidad y conduce a la intolerancia. Desde el punto de vista posmoderno, los métodos ‘razonables’ son siempre bárbaramente injustos para alguien.

Ángel Cordero es profesor de Análisis de la Arquitectura en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM).

1. Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979). Kevin Lynch, *The image of the city* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960). Versión española: *La imagen de la ciudad* (Buenos Aires: Infinito, 1966).

Los partidarios de la modernidad –afirman– usan meramente la ciencia y la razón para legitimar sus ideas preconcebidas. [...] en un intento de soltar aún más lastre, los posmodernos tratan de sustituir la ciencia y la razón por la emoción, las sensaciones, la introspección, la intuición, la autonomía, la creatividad, la imaginación, la fantasía y la contemplación.²

Este cambio de rumbo sin duda caracterizó los dos textos teóricos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX: *L'architettura della città*, de Aldo Rossi, y *Complexity and contradiction in architecture*, de Robert Venturi.³ Y más aún, o al menos con un cinismo intelectual más explícito, se plasmó en el manifiesto arquitectónico *Delirious New York*, de Rem Koolhaas,⁴ y sus epígonos de la 'supermodernidad', definida acertadamente así por Hans Ibelings:

En términos más genéricos, puede caracterizarse como una sensibilidad hacia lo neutral, lo indefinido, lo implícito, cualidades que no se limitan a la sustancia arquitectónica y que hallan también una poderosa expresión en una nueva sensibilidad espacial. [...] El espacio indefinido no es la nada, sino un contenedor seguro, un cascarón flexible.⁵

En paralelo a esta corriente se fue desarrollando otra línea intelectual de carácter más ontológico, identificada con la fenomenología arquitectónica,⁶ en cuyos orígenes se podría situar el texto sobre la experiencia de la arquitectura *Om at opleve arkitektur*, de Steen Eiler Rasmussen.⁷ Inspirada por las teorías de Martin Heidegger, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty o Gaston Bachelard, y avivada en el propio debate filosófico, al igual que el Deconstructivismo, su éxito se ha trasladado de la teoría a la práctica arquitectónica a través de la obra de artistas y críticos. Entre los últimos, uno de sus principales defensores es Juhani Pallasmaa, responsable, entre otros, de una vitalidad que va más allá del campo estrictamente teórico y que dura ya más de dos décadas:

Los edificios y las ciudades proporcionan el horizonte para entender y confrontar la condición humana existencial. En lugar de crear meros objetos de seducción visual, la

2. Marvin Harris, *Theories of culture in post-modern times* (Walnut Creek, California: AltaMira, 1999). Versión española: *Teorías sobre la cultura en la pos-moderna* (Barcelona: Crítica, 2000), página 155.

3. Aldo Rossi, *L'architettura della città* (Padua: Marsilio, 1966); versión española: *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili,

1971). Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966); versión española: *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

4. Rem Koolhaas, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan* (Nueva York: Oxford University Press, 1978); versión

española: *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).

5. Hans Ibelings, *Supermodernism: architecture in the age of globalization* (Róterdam: NA1, 1996). Versión española: *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), página 62.

6. Jorge Otero-Pailos, *Architecture's historical turn: phenomenology and the rise of the postmodern* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).

7. Steen Eiler Rasmussen, *Om at opleve arkitektur* (Copenhague: Gads, 1957). Versión española: *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno* (Barcelona: Reverté, 2000).

arquitectura relaciona, media y proyecta significados. El sentido primordial de un edificio cualquiera está más allá de la arquitectura; vuelve nuestra conciencia hacia el mundo y hacia nuestro propio sentido del yo y del ser. La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, ésta es la gran función de todo arte significativo.⁸

Sin embargo, esta intelectualidad arquitectónica no parece sus- traerse a las principales condiciones del pensamiento posmoderno, tal como lo definió Harris; en este sentido, si bien las hipótesis de Otero-Pailos sobre la «singularidad de la experiencia individual del arquitecto» parecen algo tendenciosas,⁹ no cabe duda de que tras las intenciones trascendentes de los teóricos de la fenomenología a menudo destella un apenas reprimido deseo de practicar «la *inanalizable* arquitectura de los sentidos».¹⁰ Si se vuelve de nuevo la vista a la antropología social, la economía liminar de estos arquitectos (por otra parte excepcionales) remite al análisis de Pierre Bourdieu sobre el arte contemporáneo. Así, de acuerdo con el planteamiento de este sociólogo francés, los códigos para descifrar el interés de una obra estarían vedados a determinada clase social: sería un sistema cultural basado en criterios implícitos (y por tanto inaccesibles para el resto de la sociedad), transmitidos en exclusiva y que «constituyen el principio de diferenciaciones pertinentes que los agentes pueden operar en el universo de las representaciones artísticas»¹¹

8. Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin: architecture and the senses* (Londres: Academy, 1996). Versión española: *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), página 13.

9. Otero-Pailos, *Architecture's historical turn*, ya citado, página xxxi.

10. Steven Holl, Juhani Pallasmaa y Alberto Pérez-Gómez, *Questions of perception: phenomenology of architecture* (Tokio: A+U Publishing, 1994); versión española: *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), página 8.

11. Pierre Bourdieu, "Disposición estética y competencia artística", *Lápiz*, número 166, octubre 2000, páginas 37-38.

12. Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, página 138.

Método

Prak propone una sistematización del análisis de la arquitectura, un empeño fundamental y resbaladizo a la hora de «investigar los cometidos y los medios reales, para proporcionar el conocimiento histórico necesario para 'explicar' la arquitectura de otros períodos, y resolver nuestros propios problemas concretos».¹²

Como marco preliminar al sistema, Prak trae una primera taxonomía sobre la propia estética para marcar las distancias, imprescindibles en su propósito. Si una parte de esta disciplina, identificada como 'estética simbólica', se acomoda en la subjetividad de la crítica o en su marco más explícitamente ideológico, sus valoraciones no serán útiles a la hora de fijar un método científico. Cabe por tanto recurrir a la 'otra estética', la formal, entendida como un intento objetivo de establecer un estudio de las formas y sus relaciones, en función de otras disciplinas universales, como la psicología o la neurociencia.

El hecho de que en la década de 1960 el principal apoyo científico fuesen las teorías de la Gestalt o bien que ya por entonces estuviesen empezando a desarrollarse estudios más complejos sobre la percepción no parece un dato relevante, al menos desde nuestra

perspectiva histórica. En cambio, la intención de Prak sigue siendo acuciante: por muy complejo que sea el hecho arquitectónico, es necesario establecer parámetros objetivos y verificables (hasta cierto punto universales) que permitan hacer un análisis objetivo de algunos de los aspectos más relevantes de la arquitectura.

Sin entrar de lleno en el despliegue taxonómico, sobre las propias leyes de la percepción visual se establecen en el texto dos posibles caminos, a discernir en cualquier obra: la armonía y el contraste. La armonía representa la coherencia con los mecanismos perceptivos; el contraste, en cambio, se identifica con su transgresión. Se podría decir que, a juicio de Prak, elegir una u otra es una decisión consciente del autor, arquitecto o artista: y así, se vuelve a abrir una vía a la 'estética simbólica', a las intenciones subjetivas o culturales subyacentes.

Esto lleva a Prak a plantear un tercer concepto, resbaladizo pero obviamente necesario para el desarrollo del libro: la congruencia. Así, si del análisis formal de una obra resultan formas predominantemente contrastadas –como preconiza el aparato simbólico del autor o su sociedad–, la obra será congruente. En realidad, en los ejemplos históricos analizados por Prak, se podría decir que la variable 'congruencia' se fija para poder reordenar la fórmula: dado que la obra será congruente, si su análisis formal resulta contrastado, se tendrá la prueba de que representa una cultura arquitectónica (o artística) caracterizada por el contraste.

El sistema de coordenadas analíticas que se propone en el libro podría comenzar con el concepto de 'espacio', identificado como condición esencial de la arquitectura. Según Prak, el espacio puede ser 'físico', es decir, perfectamente contenido por límites materiales, como los cerramientos; 'conceptual', es decir, identificado por la psique colectiva en virtud de las leyes de la percepción y la imaginación espacial; o 'conductual', si se delimita en función de la experiencia individual. Establecido este sistema, se escoge el espacio conceptual como el que permite hacer un análisis mediante las distintas 'partes' o células que facilitan el estudio pormenorizado de un edificio, sin miedo a perder objetividad y, al mismo tiempo, sin negar la naturaleza compleja del espacio arquitectónico.

Y si el espacio debe contenerse en un hecho físico, el otro concepto básico para la arquitectura se identifica con la 'estructura', definida por Prak en un sentido amplio que bien podría englobar la propia construcción. Al igual que con el espacio, de nuevo se establece una taxonomía para distinguir la estructura 'física', la estructura 'fenoménica' y la estructura 'simbólica': la primera se corresponde con la distribución de esfuerzos en cada parte del edificio; la segunda es la que se percibe como aparente distribución de las cargas; y la tercera es la que se pone de manifiesto intencionadamente. En paralelo al estudio espacial, la estructura fenoménica será la más apta para el análisis.

Para completar este método con la máxima precisión, Prak propone una clasificación de los distintos aspectos formales de la arquitectura, espaciales o estructurales. Sobre cada aspecto, se establecen unas 'coordenadas lineales': una línea graduada que permite la comparación relativa de cada aspecto. El resumen de todo este sistema configura así una especie de cuadro de doble entrada que permitiría cotejar aspectos considerables de los elementos de composición de distintas obras: una especie de análisis comparado heredado de Heinrich Wölfflin, más evidente y prolijo. En su interpretación más radical, la propuesta de Prak arrojaría para cada edificio una serie de resultados numéricos, graduados del cero al diez o en tantos por ciento, un auténtico paraíso estadístico: correctamente ordenados, los diagramas de barras o sus variantes más ingeniosas presentarían una nueva formalización, categórica y abstracta, de la propia arquitectura.

Una vez atrapados en esta red, sólo queda la discusión de los elementos y aspectos que se van a considerar. El propio autor deja abierta la vía de escape al señalar que «es posible establecer una tercera clase: la superficie», más allá de la forma y la estructura. Tal vez inconscientemente, el propio método transgrede su taxonomía al establecer un tercer orden de comparaciones sobre la composición espacial. Es más, sólo si la forma se identifica con la forma del espacio (es decir, si se obvia la materialidad del edificio como hecho masivo), el método mantiene su coherencia conceptual.

Por otra parte, no parece creíble que las enumeraciones sean exhaustivas, por defecto o por exceso. Por ejemplo, dados los aspectos considerables de la forma (proporción, tamaño, angularidad, regularidad, plasticidad y aislamiento), resulta difícil aceptar que no haya lugar para las condiciones de iluminación, tanto en cantidad como en calidad. Incluso al tratar la estructura –limitada a los aspectos de homogeneidad y continuidad–, el debate de las posibilidades analíticas se haría inabarcable.

Discusión

El análisis propuesto por Prak puede parecer rígido a simple vista, tal vez incluso anticuado. Hasta cierto punto, sus mecanismos de comparación se remontan a referentes tan lejanos como Aby Warburg o Erwin Panofsky; en este sentido, parecen enraizar con estrategias de estudio decimonónicas. Es indudable que el sistema de comparaciones no es menos rígido en su definición: pretende ser exhaustivo y, por tanto, se condena al ejercicio estrictamente académico, incluso se podría decir que academicista.

Pero a lo largo de todo el libro, Prak demuestra que el rigor cartesiano de los parámetros es tan sólo la urdimbre del tapiz, la red de seguridad de unos análisis flexibles, críticos y, por tanto, tan adaptables a cualquier futura indagación como la imaginación del estu-

dioso sea capaz de abordar. En esto, nuestro autor demuestra trascender sus propias limitaciones y consigue, por encima de cualquier otra consideración, una magistral lección de ética. Y como en todo tiempo y lugar, estas lecciones son tan apreciadas porque son poco frecuentes: muy pocos investigadores de la arquitectura son capaces de establecer un método que opere como plataforma abierta, en lugar de hacerlo como recinto infranqueable o como simple mecanismo de defensa intelectual. Por tanto, muy pocos serán capaces de mantener su vigencia más allá de sus límites disciplinares, más allá de los tiempos operativos de su tendencia. Así, Prak ejemplifica al crítico de arquitectura que nos sirve de referencia, desde nuestro foco de debate actual, por su compromiso sincero con la práctica y, por tanto, con la propia sociedad:

‘Artesanía’ designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado. [...] Todo buen artesano mantiene un diálogo entre las prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo evoluciona hasta convertirse en hábitos, los que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas.¹³

Como muestra de esta singular flexibilidad analítica, basta examinar uno de los casos de estudio propuestos: la catedral de Notre-Dame de Amiens. En el templo gótico, la discusión se centra en el debate entre la estructura real y la simbólica, para lo que se aplican enfoques eminentemente técnicos, estilísticos, compositivos e incluso estrictamente históricos; el autor advierte incluso de que esta dicotomía (lo real y lo simbólico), asumida en el propio método de estudio y comprensible en una sociedad tecnificada como la contemporánea, es anacrónica en plena Edad Media, especialmente entre un gremio profesional acostumbrado al procedimiento de ensayo y error. En el fondo, si bien Prak pone en crisis su propia estrategia de análisis al aplicarle un criterio historicista, asume también una validez basada precisamente en su a-historicidad y, por tanto, en la capacidad del modelo arquitectónico de Amiens para trascender siglos de abismo temporal. Aquí, una vez más, el autor se incardina en una corriente de pensamiento arquitectónico de carácter fenomenológico que, aun inconscientemente, mantiene intacta la vigencia de sus reflexiones. Por otra parte, esta ‘asimilación negación’ historicista se adhiere a la corriente más operativa del pensamiento de Hegel: la que se sitúa en el extremo de la exageración de la tesis, en su máxima descontextualización:

[...] el argumento de Hegel es el opuesto exacto de la sabiduría al uso: la armoniosa totalidad en equilibrio no es la ‘verdad’ en la que las exageraciones particulares, privadas de sus excesos,

13. Richard Sennett, *The craftsman* (New Haven: Yale University Press, 2008); versión española: *El artesano* (Barcelona: Anagrama, 2009), páginas 20-21.

han de hallar el lugar que les resulta propio; al contrario, el exceso de la exageración es la verdad que socava la falsedad de la totalidad en equilibrio. Dicho de otro modo, en la elección entre el todo y su parte, hay que elegir la parte y elevarla al principio del todo; es esa inversión 'demencial' la que introduce la dinámica del proceso.¹⁴

De vuelta a Amiens, el análisis permite compaginar la empatía aceptable con aquellos constructores del siglo XII y la comprensión abstracta del mecanismo arquitectónico trascendente, aquél que en su propia formalidad expresa el espíritu de su tiempo, más allá de la historiografía. De hecho, el planteamiento de Prak es explícito también en este sentido, cuando insiste en la «continuidad de la historia de la arquitectura» como verdadero objeto del análisis: para él, la arquitectura se debe entender como un proceso, como una lenta y gradual sucesión donde cada obra copia modelos anteriores y así se va perfeccionando: «la arquitectura gótica se desarrolló lenta y sistemáticamente a partir de la arquitectura románica y *es este desarrollo lo que es significativo*». Más adelante, Prak concluye, más allá de la catedral de Amiens o la arquitectura gótica: «Todas las formas son eslabones de una cadena morfológica; cada una de ellas pertenece a la arquitectura eclesial más por costumbre que por decisión consciente. *Lo importante no son las formas en sí, sino su desarrollo*».

Se podría decir que los casos de estudio escogidos no son sino meras circunstancias que ilustran este proceso, al límite de lo accidental y, por consiguiente, ejemplares no tanto por su forma como por su elocuencia en la cadena de evolución morfológica. Se trata de una evolución no lineal, entendida como respuesta al entorno socioeconómico y, por tanto, tampoco especialmente progresiva. Si se fuerza al extremo el análisis simbólico de Amiens en sus niveles más profundos, el resultado de esta evolución podría sugerir una especie de banalidad técnica en la disciplina arquitectónica, en cierta medida similar a la que Hannah Arendt identificaba con la ceguera científica coetánea:¹⁵ la auténtica ofrenda de los artifices medievales a Dios sería, por tanto, el más estricto perfeccionamiento constructivo.

Tal vez el libro resulte poco apto para academicistas de la historia, pero sin duda sus lecciones serán valiosas para los historiadores más abiertos al diálogo interdisciplinar. Para la arquitectura, y en especial para su análisis, este trabajo sigue abriendo un campo lleno de posibilidades, tanto para la reflexión como para la crítica operativa capaz de proyectarse hacia una «precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa».¹⁶

En resumen, al poner en evidencia las carencias del método, Prak refuerza su capacidad analítica, dado que su rígida estructura se debilita una vez que ha permitido la expresión de su auténtica in-

14. Slavoj Žižek, *The plague of fantasies* (Londres: Verso, 1997); versión española: *El acoso de las fantasías* (Madrid: Siglo XXI, 2010), página 105 de la edición Akal, 2011.

15. Hannah Arendt, *The human condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958); versión española: *La condición humana* (Barcelona: Seix Barral, 1974).

16. Manfredo Tafuri, *Teorie e storie dell'architettura* (Roma y Bari: Laterza, 1968); versión española: *Teorías e historia de la arquitectura* (Barcelona: Laia, 1972), página 259 de la edición Celeste, 1997.

tención: trascender la realidad arquitectónica. He ahí el verdadero interés de *El lenguaje de la arquitectura*: su auténtica experiencia religiosa: si «el goce designa el núcleo ahistórico del proceso de historización»,¹⁷ el analista (Prak) es capaz de distanciarse del bucle simbólico entre lo que escucha y lo que disfruta:

Solo 'atravesando la fantasía' puede el sujeto evitar esa confusión, pues justamente su fantasía fundamental es la que proporciona el marco que sostiene su goce, en el que se puede escuchar / comprender: cuando logro distanciarme de ese marco fantasmático, ya no reduzco el goce a lo que escucho / comprendo, al marco del significado.¹⁸

Como epítome a la dialéctica del análisis de Amiens, cabe comentar los dos últimos casos de estudio, donde Prak trasciende definitivamente los límites de sus propias imposiciones metodológicas: la casa Johnson en New Canaan y la capilla de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp. Planteados en franca solidaridad –como casos complementarios que ilustran la pluralidad social y artística de su momento histórico–, su distancia crítica insiste en la ahistoricidad, a pesar de la proximidad temporal de las dos obras a la escritura del libro. Prak se vale de esta estrategia para describir las implicaciones inconscientes de la arquitectura reciente con el mismo desparpajo que las de la antigua Roma: de ahí que sus conclusiones sigan siendo válidas cincuenta años después. De hecho, así se explica que todos sus análisis (de Roma a Le Corbusier) sean plenamente actuales, al margen de la historiografía. Si en algo le afecta la falta de distancia es, en todo caso, en el dogmatismo del discurso (al identificar dos piezas tan contradictorias como dos caras de la misma moneda), una muestra aún más extrema del mecanismo de exageración e insistencia de la tesis. Pese a todo, ese mismo discurso es específicamente contemporáneo, en especial en su descripción pesimista de la sociedad capitalista «cuyo definitivo triunfo en todo el planeta señala 'el final de la historia'». ¹⁹

Desenlace

Frente a este discurso vehemente, a lo largo de todo el texto también se encuentra un autor anclado a los datos objetivos y a su elaboración más concisa. No puede negarse que las referencias de Prak están perfectamente documentadas, tanto en el contexto histórico (tal vez demasiado simplificado, como muestra el relato sobre el emperador Carlos VI) como, especialmente, en sus minuciosas descripciones de los hechos artísticos.

Sin embargo, su mayor aportación en este sentido no está en el texto, sino en los esquemas que ilustran algunos de los casos de estudio. Los dibujos de los espacios de la capilla Pazzi y la Biblioteca Imperial de Viena bastarían para comprender los conceptos que

17. Žižek, *El acoso de las fantasías*, ya citado, página 58.

18. *Ibidem*, página 59.

19. *Ibidem*, página 20.

Prak aplica a sus distintas arquitecturas, supuestamente genéricas, del Renacimiento y del Barroco. Si –como se defiende en el texto– el Renacimiento trata de expresar un sistema en equilibrio, no podría encontrarse mejor ilustración que la simple composición de espacios abovedados, pechinas y cúpulas del ejemplo florentino: su radiografía espacial. En cambio, si se trata de ilustrar la sucesión dramática del Barroco, el dibujo tan sólo debe expresar la fuga de espacios que conducen a la cúpula central del edificio vienés. Estamos ante dos gráficos sintéticos, estrictamente objetivos, cuya eficacia se basa en la economía expresiva de lo que se quiere describir, sin elementos superfluos. Actualmente, estos esquemas parecen un tanto pobres en medio de nuestra exuberante cultura visual fomentada por los medios de producción y de consumo. Nada más lejos: al forzar los límites de la exposición literaria, estos dibujos se convierten en la herramienta más elocuente del autor, en su máxima extensión anacrónica frente a su mínima rigidez sincrónica.

Es una lástima que el resto de los casos de estudio no estén ilustrados con dibujos similares, porque habrían apoyado definitivamente cualquier imposición historicista y toda duda expositiva. Al menos, los incluidos sirven como prueba de la capacidad del análisis gráfico de la arquitectura como herramienta al servicio de la crítica, sea en forma de dibujos, fotografías o cualquier otro medio gráfico intencional; o desde una actitud operativa, como herramienta al servicio del arquitecto pensador. Como planteaba Bruno Zevi:

Plantas, fachadas y secciones, maquetas y fotografías, cinematografía: he aquí nuestros medios para representar los espacios; cada uno de ellos, una vez entendido su sentido arquitectónico, puede ser investigado, profundizado y mejorado; cada uno de ellos trae consigo una contribución original y remite a los otros para rellenar sus lagunas. Si, como creían los cubistas, la arquitectura pudiese definirse en las cuatro dimensiones, tendríamos los medios adecuados para una completa representación de los espacios.²⁰

De hecho, la ‘actualización’ de estos análisis gráficos a los métodos interactivos de representación contemporánea permitiría «combinar todos estos métodos de transmisión de información ya existentes con los que [la infografía] misma ha creado, a saber: imagen digital de síntesis, modelos tridimensionales y grandes bases de datos documentales y relacionales».²¹

En contrapartida, el argumento de Sennett en su alegato a favor de la artesanía, insiste en el riesgo del dibujo por ordenador como «sistema cerrado» frente a las «imágenes de posibilidades del dibujo a mano».²² Lejos de la reflexión profesional, el objetivo crítico se extiende a una amplia cuestión social, incluso a una reivindicación política especialmente acuciante: el dibujo aquí no deja de ser uno más de los procesos de recuperación de poder de la ciudadanía, a través

20. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Turín: Einaudi, 1948); versión española: *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1951), página 48.

21. Jorge Sainz, “Del modelado infográfico a la realidad virtual: seis pasos hacia una nueva experiencia de la arquitectura”, *Arquitectura COAM*, número 313, enero-marzo 1998, página 49.

22. Sennett, *El artesano*, páginas 57 y 56.

de la autoconciencia analítica. En resumen, los dibujos que sugiere Prak también constituyen una invitación a los arquitectos para que tomen las riendas de la reflexión crítica, mediante un método que supere la mera rigidez taxonómica en la representación analítica.

Así, la tesis (o antítesis) hegeliana propuesta por Prak se ejerce con toda la violencia del trazo, sin que los fetiches del lenguaje se interpongan para bloquear la fantasía de los símbolos más allá de unos códigos reconocidos (línea/ masa), tan ingenuos que apenas pueden interponerse ante el análisis.

En último término, el propio discurso gráfico sugiere una interpretación autónoma, coherente con el discurso escrito, pero menos supeditado a éste de lo que aparenta. Frente a la mera exposición histórica y sus interpretaciones más o menos agudas, el dibujo permite a Prak atravesar definitivamente cualquier fantasía sobre la arquitectura. Su auténtica contribución metodológica es, en definitiva, esa esperanza.