

## PROYECTAR COMO UN HACER QUE SE CONVIERTE EN PENSAR

Javier Fco RAPOSO GRAU.

Universidad Politécnica de Madrid.  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.  
Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica.

El dibujar y el proyectar (EL HACER, EL FABRICAR ALGO, EL GENERAR SITUACIONES Y AMBIENTES..., DE MANERA CONJUNTA, COLECTIVA...), no son, en principio, actividades diferentes a otras prácticas artesanales, en cuanto a los referentes de partida; ahora bien, las actividades y prácticas artísticas y creativas relacionadas con el medio ambiente, plantean alguna especificidad en base a su carácter simbólico y abierto de producir conocimiento de carácter innovador frente a otras disciplinas. Según Fiedler (1991), los dibujos, los proyectos y en definitiva el hecho arquitectónico, todo ello considerado como obra artística, está vinculado a un proceso creativo, a una actividad poética y técnica.

Pero, ¿Qué es el conocimiento?, ¿En qué mecanismos se funda o sustenta?, ¿Qué es el hacer artístico?, ¿Qué es el hacer arquitectónico?. ¿PODEMOS PENSAR EN EL CONOCIMIENTO COMO UNA SERIE DE APTITUDES COLECTIVAS QUE CONFORMAN LA BASE DE LO SOCIAL, SIN REFERIRNOS A CONOCIMIENTOS EN EL EXTREMO DE LA CUALIFICACIÓN TECNOLÓGICA E INDIVIDUALISTA?

La especificidad en la formación del arquitecto, en comparación con otras formaciones de rango únicamente politécnico radica en esa ambigüedad presentada por las escuelas de arquitectura en cuando a la formación de individuos con capacidades integradoras del perfil artístico y técnico. La arquitectura se puede definir como el arte y la técnica de la transformación medioambiental para albergar comportamientos humanos diseñados con el más alto nivel funcional, técnico y estético. El "proyecto" es la anticipación simulatoria de esa transformación medioambiental, es el resultado de un oficio. El proyectar y la docencia del proyectar utiliza como soporte operativo el dibujar, herramienta comprensiva y productiva del proyectar.

El más importante mecanismo de expresión de los arquitectos, el dibujar (casi el único hasta hace apenas unos años), se complementa con la modelización real (maquetas) y la modelización virtual (fotografías, collages, videos, infografías...), que nos ponen en situación de darnos cuenta de la importancia de los procesos de simulación mediante los diferentes procedimientos hoy en día a nuestro alcance. Todos ellos son válidos como procesos de SIMULACIÓN-MINIATURIZACIÓN, en los que se tiene que apoyar el arquitecto para poder imaginar, concebir, y construir los objetos arquitectónicos que proyecta, antes de que estos sean una realidad física. Entendemos todas estas simulaciones como mecanismos de intermediación entre el pensamiento o la investigación del arte y del cerebro (Zeki, 2005)

Frente al trabajo artístico del clasicismo, que en la mayoría de los casos despreciaba la práctica y el proceso en su formulación, situando únicamente el valor de la artísticidad en la idea de que el artista era capaz de crear en su interior de una manera reflexiva, o formalizando una copia exacta de la realidad, admitiéndose en ambos casos que la obra estaba hecha antes de ponerse a producirla, por ser producto del pensamiento o de la visión y no de la acción como motor para la creación, entendiéndose la actividad artística como producto intelectual, en donde el hacer manual no tiene valor, en la actualidad reivindicamos los mecanismos que posibilitan el hacer, como acciones que de una manera procesual van acotando la solución final, que de alguna manera se articula como solución congelada (y sin valor en sí misma) de la investigación realizada.

En el caso concreto de Alberti, y atendiendo a validar la reflexión frente a la acción, cuestión que exponía en su tratado de pintura, nos expresaba ‘... Y finalmente, estudios pintura o escultura, siempre debes poner ante ti un modelo elegante y singular, al que observes e imites, y al imitarlo considero que es oportuno que la diligencia se conjugue con la celeridad, de modo que el pintor nunca mueva el pincel o el lápiz en su obra antes que no haya resuelto perfectamente en mente lo que va a hacer y el modo en que lo hará...’ (Alberti 1999, p.118)

En la actualidad venimos a REIVINDICAR QUE SE PIENSA CON LAS MANOS, EN PERMANENTE Y CONTINUO PROCESO DEL HACER QUE SE CONVIERTE EN PENSAR, validando los procesos en continua vinculación entre la acción y el pensamiento, que a su vez nuevamente se convierten en acciones. el principio formativo de la obra que da sentido a la totalidad formal, no se puede desvincular de la experiencia del quehacer, ya que proviene, y se produce directamente en ese quehacer. Se puede definir la creación artística como la manera de buscar algo que sólo se encuentra cuando se hace, de manera que ‘hacer tal que mientras hace inventa el modo de hacer’ (Pareyson 1960, p.225).

Las enseñanzas apoyadas en mecanismos cerrados y basados en experiencias representativas, más o menos académicas, son tremendamente lentas y poco productivas, y están más bien, apoyadas en lo procesos de pensamientos precedidos de los de acción.

Atendiendo al mismo principio, Montes nos dice ‘... Es ese proceso de creación la esencia del análisis de la obra de arte; un proceso difícil, complejo; -largo, tortuoso y tormentoso proceso- en el decir de G. Mahler. Testimonios de otros artistas nos hablan de un estado de incertidumbre en el momento de abordar el proceso creativo; Strawinsky habla de una -lucha con eso desconocido que debe convertirse en obra, que se irá descubriendo eslabón por eslabón, en una cadena de descubrimientos sucesivos-. Por ello Picasso al referirse al Güernica, afirmaba que, -mientras una obra se está haciendo cambia, como cambia el pensamiento de cada uno-...’ (Montes 1995, p. 195-196).

El escritor Lobo Antunes, en uno de sus artículos hace algunas reflexiones referidas a su actividad literaria, pero que en el mismo artículo asocia a otras disciplinas como pintar, componer, ‘... la principal dificultad del libro que estoy escribiendo consiste en que pensé demasiado en la novela, sin haber dejado espacio para que la novela se pensase a sí misma... Me siento a la mesa y me quedo esperando: es así como trabajo. Poco a poco una especie de ola o lo que sea se va apoderando de mí. Mi tarea consiste en quedarme quietito, aceptando esa ola o lo que sea. Y entonces llega la primera palabra. Llega la segunda. Una furia mansa se adueña de uno y la mano comienza a moverse desde ese lado invisible. Claro que a veces entra la cabeza, pero acaba saliendo así como entró...El material confluye se junta, cambia de color, de textura, de dirección, toma forma, concierta, penosamente, sus varios elementos, a medida que la cabeza, que ya no entra en él, desarrolla una actividad paralela, siguiéndolo de lejos...-Un bello desorden precedido de un furor poético-. Lo que queda, en esas primeras versiones, es un magma: por debajo del magma está el libro. Y ahora sí, ven aquí, cabeza, y ayúdame a limpiar, a sacar el libro metido allí abajo, a secarlo, a sacudirlo, a darle forma...Quien inicia un trabajo sabiendo lo que va a hacer hace mal. Lo hace idéntico al anterior, hace lo previsto. Hace lo que espera la pereza del lector. Escribir (o pintar, componer) ...’ (Lobo Antunes, 2003, p.16)

Las maneras de proceder en los procesos creativos responden a situaciones ejecutorias similares, sea cual sea, el ámbito o la disciplina. La afirmación de “*el libro se escribe a sí mismo*” se asocia a la de que “*el proyecto se hace solo*”, tan sólo necesita puntos de partida apoyados en la acción compulsiva, sin referentes cerrados y con la mente y la mano abierta a recoger todo aquello que la mano sea capaz de plasmar en un papel, aquellas huellas, rastros, gestos, que poco a poco se van entrelazando y cargándose de significado.

P. Picasso dice “*no busco, encuentro*”, apoyándose en una situación que le predispone a adentrarse en los procesos creativos de la obra de arte, procesos intuitivos y analíticos, que al final del proceso se construyen en un propósito experimental y artístico. El avance, en ese “encontrar sin intención de buscar nada”, se constata que es mucho más productivo con mecanismos de acción vinculados a experiencias abiertas y especulativas, y ante cualquier situación o desencadenante, dirigido a la aventura del dibujar, del actuar y danzar sobre el papel con diferentes mecanismos gráficos.

En el caso concreto de P. Picasso, toda su obra está inspirada de estos principios, en concreto nos comenta Juan Antonio Ramírez, a propósito del cuadro El Güernica de Picasso: ‘... la metodología le hacía comprender su trabajo pictórico como un proceso continuo, un devenir inacabable de variaciones a partir de un asunto inicial. El tema no solía tener perfiles delimitados (tampoco estaba claro en qué momento debía reconocerse una “forma final”) y se deslizaba con frecuencia hacia otros asuntos adyacentes, opuestos o simplemente complementarios. Por eso es tan interesante el caso del Güernica, una obra que ha llegado hasta nosotros precedida y acompañada de una legión de bocetos y cuadros, todos los cuales contribuyen, de alguna manera, a precisar y matizar el significado de lo que vemos en el gigantesco lienzo que atesora ahora el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid. Podría decirse que los tanteos e ideas preliminares “respiran” en el cuadro, al igual que los llamados postcriptos (cuadros relacionados con Güernica aunque pintados con posterioridad a la terminación y colocación de este lienzo en el Pabellón de 1937). No hay, en sentido estricto, una única obra sino una constelación de trabajos interconectados de manera muy diversa y abandonados por el artista en estadios creativos diferentes. Ya hemos dicho que Picasso tampoco debió considerar “acabado” el lienzo que se colgó en el pabellón español de 1937. Estos cuadros y dibujos funcionan como una especie de sistema solar en cuyo centro imaginario puede situarse el Güernica. Pero todos ellos forman parte de un mismo conjunto creativo, comparable a un inmenso políptico sin un marco arquitectónico unificador pero compuesto por gran cantidad de obras enlazadas por un programa ideológico y emocional común...’ (Ramírez, 1999, p.35-36)

Seguí a propósito de una exposición con obra personal se refiere a alguna de estas cuestiones, ‘...El ejercicio que inauguré fue danzar sin más encima de papeles. Con distintos instrumentos, en distintas situaciones, con diversas emociones. Delante de obras ajenas, en el paisaje, en el aula, en mi estudio, en casa. Pronto empecé a sentir con intensidad la variedad de la aventura gozosa de gesticular, de tantear, de dejarse llevar por las manos sin intentar controlar sus ademanes, sólo espiando sus vicisitudes...’ (Seguí 2004)

A propósito de las relaciones entre la acción y el pensamiento (los procesos de producción y la reflexión), el escritor R. Sennett estuvo el lunes 20 de diciembre de 2009 en Barcelona, presentando su último libro, “El artesano”, que parte de una vieja conversación con su profesora Hannah Arendt, la autora del libro “La condición humana”, en la que ella separaba claramente la producción física, de la creación mental. Para Arendt, la mente entra en funcionamiento una vez terminado el trabajo.

Hannah Arendt (2001) nos dice que en la esfera de los asuntos humanos la acción produce historias de la misma manera que la fabricación genera cosas tangibles. Dichas historias pueden plasmarse en la realidad, en documentos u objetos de uso u obras de arte. Nos señala, que nadie es autor o productor, sólo actor de su propia vida. Para ella la acción y la palabra son inseparables; mediante ellas nos insertamos en el mundo humano, y nos constituimos como personas en el ámbito político, como ciudadanos, como un “quién” (una persona), no como una cosa. La comunicación es la base de la acción. Nos introduce en la acción a través de los estudios de la filosofía política, y nos viene a decir que cuando se hace, ese hacer bloquea el pensar, que se activa cuando el hacer cesa.

Para Sennett (Barranco, 2009), en el proceso de producción del artesano están integrados el pensar y el sentir. Con ello se refiere a todo aquel que desea realizar una tarea bien hecha, y que incluye no sólo la producción manual, sino también intelectual (programadores, médicos, artistas o padres). La mano y la cabeza no están separadas, aunque nuestra sociedad sólo valore una.

Sennett (2009) afirma que hoy el talento vuelve a la mano, y ésta tiene grabado en su palma una trama de líneas laberínticas como la trama neuronal del cerebro. Cabeza y mano de nuevo se buscan con deseo.

Cuando hablamos de Artesanía, nos viene a la cabeza la imagen de un trabajador (un carpintero, un herrero, un alfarero) forjando con sus manos una pieza singular en un taller repleto de herramientas y materiales. Es una imagen evocadora que difícilmente la podemos encajar en la realidad actual (tras la revolución industrial, la incorporación de las máquinas y el establecimiento generalizado de la producción masiva)

Sennett (Barranco 2009), se muestra de manera rápida y dispuesta en la primera parte de su conferencia a definir el concepto de Artesanía, y lo hace con otra imagen de la convencional anteriormente descrita, pero que también la representan para él el concepto de Artesanía, como la imagen de una investigadora en su laboratorio absorta en el proceso de su ensayo, y obsesionada por la relación entre la técnica y el resultado, o la de un director de orquesta obstinado con la perfección de una orquesta, mientras los ensayos se alargan más allá de lo pactado en el contrato. A ambos y a tantos otros ejemplos, les une la vocación por el trabajo bien hecho como objetivo en si mismo.

Aunque esta cuestión no es óptima desde el punto de vista comercial, y casi nunca es la más productiva desde el punto de vista de la rentabilidad, o de la optimización del esfuerzo, nos está hablando de una cuestión que también es fundamental desde la labor de la producción arquitectónica, está hablando de implicación y compromiso. Implicación emocional y vinculante con aquello que tienes entre manos...pero, y aquí el matiz que empieza a complicar el discurso, más allá incluso, del objeto en si mismo. No se trata sólo de la calidad del producto resultante, se trata de recomponer relaciones necesarias entre "concepción y praxis, técnica y expresión, artesano y artista, entre práctica y teoría" y como no de su veracidad en los procesos de creación artística y porqué no productiva e industrial.

Sólo si permitimos esa relación entre la acción y la reflexión, sólo si respetamos la conexión entre "la mano y la cabeza", encontraremos esa recompensa emocional fruto de vincular técnica y propósito, el "cómo y el por qué", la recompensa de aprender algo de nosotros mismos en el proceso. (Sennett 2009) (Lobo Antunes 2003)

El proceso productivo de la obra de arte no es cómodo ni fácil, y tampoco responde a un camino lineal y claro. Esta lleno de interrogantes, conquistas y fracasos, de idas y vueltas. Se intuyen vagamente los logros, que aún están por descubrir. Crear, implica conocer y evolucionar, en un proceso de ejercitaciones encadenadas, que suponen un invento, que debe materializarse en algo concreto, y establecer, a la vez, la norma para juzgarlo y evaluarlo.

La creación artística está ligada a la resolución de determinados problemas, que empiezan por esa situación abierta, en la que sirven todos los caminos, y que posteriormente se va acotando. Todo se va ordenando, y a la vez complicando, con el hacer, con cada uno de los movimientos. Movimiento que es difícil disciplinar, y volver a aplicar en el siguiente acto de creación artística. Cada vez es diferente. Lo único que permanece es la actitud febril frente al hecho de la creación, y esa disciplina del hacer compulsivamente para "llegar a encontrar lo no buscado" al final del proceso. Lo importante es el proceso y no el resultado.

Cada decisión tomada en el proceso de conformación de la obra artística, cada movimiento, plantea un nuevo sistema de relaciones en la totalidad. La creación artística se crea en el proceso formativo. Cabría incluso preguntarse, si el último de los dibujos es el que se considera como “acabado”, si la obra construida responde a la culminación del proceso.

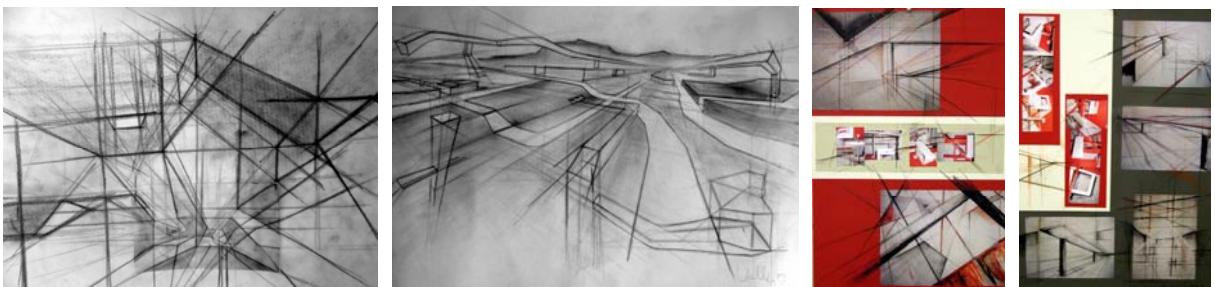
Es destacable que cualquier creación artística solo es posible gracias a la articulación de “actitudes” y “aptitudes” frente a esa situación que está por descubrir. Mientras que la “aptitud” se define como la “suficiencia o idoneidad para algo”, y se adquiere mediante diversas ejercitaciones más o menos convencionalizadas, la “actitud” tiene que ver con la “disposición de ánimo”, pero también con la “postura del cuerpo de una persona o animal, en especial cuando expresa algo con eficacia”. Podríamos asociar estos dos conceptos a otros más gráficos, la “intención” (pasión, emoción...) y la “atención” (reflexión, análisis...).

### Referencias

- Alberti, L. B 1999 (*De Pictura*, c 1436) en V.V.A.A., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid.
- Barranco, J 2009 (23-12-09), *Entrevista con R. Sennett, “El capitalismo se ha hecho hostil a la vida”*, Revista Ñ, Buenos Aires, <http://www.revistaenie.clarin.com>
- Fiedler, L 1991, *Escritos sobre arte*, Visor, Madrid.
- Arendt, H 1958 (2001), *La condición humana*, Paidós Ibérica, Barcelona
- Lobo Antunes, A 2003, A Pié de Página. “Explicación a los paisanos”, El País. Babelia, Sábado 23 de Agosto de 2003 p.16
- Montes Serrano, C 1995, *Representación y análisis formal. Lecciones de Análisis de Formas*, Universidad de Valladolid, Valladolid
- Pareyson, L 1960, *Estética. Teoría della formativitta*, Bolonia.
- Ramírez, J. A 1999, *Güernica. La historia y el mito, en proceso*, Electa, Madrid.
- Seguí de la Riva, FJ, Extraído de los textos publicados con motivo de la exposición Ininterrumpido dibujar, Trazos, gestos y ademanes. Fundación COAM, Mayo 2004. “La aventura del dibujar. La Expresión Gráfica (2-3-04)”
- Sennett, R 2009, *El artesano*, Anagrama, Barcelona.
- Zeki, S 2005, *Visión interior: Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Antonio Machado, Madrid.



Maqueta de Grupo Docente. Trabajo colaborativo. DAI2. ETSAM. Curso 2008-09.  
Dibujos y maquetas de la Alumna Mar Abad. DAI2. ETSAM. Curso 2008-09.



Imágenes de los Alumnos Fco Vallejo (dibujos), María Alonso (paneles). DAI2. ETSAM. Curso 2008-09.  
G. Docente DAI2, ETSAM, Curso 2008-09, Profesores Javier Fco Raposo Grau y Belén Butragueño Díaz-Guerra.