

DESDIBUJANDO LOS LÍMITES O EL RETRATO DE DORIAN GRAY

BLURRING THE LIMITS OR THE PORTRAIT OF DORIAN GRAY

*Miguel Cabanes Ginés, Javier Cortina Maruenda,
Salvador Gilabert Sanz*

doi: 10.4995/ega.2022.18046

*A la memoria de Miguel Cabanes Gines, compañero y amigo
To the memory of Miguel Cabanes Gines, colleague and friend*

Las relaciones que la arquitectura contemporánea plantea frente a las condiciones del lugar hacen de su representación un tema de reflexión y de innovación gráfica. En este artículo se propone una clasificación de modelos gráficos que recojan estas nuevas condiciones ambiguas de relación exterior-interior. Modelos gráficos que proponen límites indeterminados y que hacen de la comunicación de lo arquitectónico un proceso gráfico abierto.

**PALABRAS CLAVE: DESDIBUJAMIENTO, SIN LÍMITES,
MANUAL DE INSTRUCCIONES**

The relations that contemporary architecture has with the conditions of the place make its representation a subject for reflection and graphic innovation. This article proposes a classification of graphic models that reflect these new ambiguous conditions between the exterior-interior relationship. Graphic models witch propose indeterminate limits and make the communication of architecture an open graphic process.

KEYWORDS: BLURRING, LIMITLESS, USER'S MANUAL

El contorno no está obligado a expresar nada. No quiere significar nada. Las señales emitidas a través de la piel, aquellas que solían ocuparse del valor, o de la estabilidad o permanencia, no son ya necesariamente asunto exclusivo del contorno. El contorno puede ser indefinido, quizá sólo la piel 1.

The outline is not obliged to express anything. It does not want to mean anything. The signals emitted through the skin, those that used to deal with value, or stability or permanence, are no longer necessarily the exclusive concern of the contour. The contour can be undefined, perhaps only the skin 1.

Dibujar es establecer límites, definir campos visuales significantes en un plano infinito que espera nuestro trazo consciente. Pero ¿que pasa cuando estos límites son difusos, ambiguos o abiertos?; ¿que ocurre cuando nuestros dibujos proponen más que delimitan, cuando lo dibujado permite establecer un campo abierto de posibilidades de interpretación? Entonces dibujar ya no es trazar líneas frontera entre el contenido y el vacío, sino que podremos hablar que dibujar es ejecutar espacios de negociación entre el plano soporte y lo que se propone mediante lo gráfico. Así, ya no hay fondo y figura, pues jerárquicamente son acontecimientos simultáneos de negociación visual y cognitiva. Es como el retrato de Dorian Gray pues son dos realidades que no pueden existir una sin la otra.

Algo similar ocurre cuando hablamos de la relación que la arquitectura contemporánea plantea frente a las condiciones del lugar en donde se ubica. En términos gráficos esta relación se resuelve en muchos casos, mediante el mecanismo de la indeterminación del borde de lo construido gráficamente o de su desdibujamiento. Exterior e interior se cosen de modo que el espacio interior se prolonga hacia el exterior disolviendo las estancias, entendiéndose estas como acontecimientos no acabados. La arquitectura tendrá así una condición simultánea respecto al lugar evitándose la superposición impuesta sobre el plano del fondo. Figura

y fondo, objeto y paisaje, serán lo mismo. Surgirán así unos campos de fuerza que se traducirán en un diálogo “mudo” entre proyecto y el lugar que supone una eliminación del concepto de borde como límite impuesto entre dos realidades que ahora se atraen. Los límites se desdibujan y podremos entenderlos como espacios de tensión entre realidades físicas y psicológicamente distintas. Como comenta Manuel Gausa “se trata de una disolución operativa, posibilista y renovadora, basada en sacar el máximo provecho de la arquitectura y del paisaje” 2.

En definitiva, se trata de establecer unas nuevas condiciones de contorno en donde el límite pierde su condición gravitatoria, másica, estable, limitadora y fronteriza para ganar en ligereza, inestabilidad y ambigüedad, creando espacios de compromiso y transición entre el exterior y el interior. La formulación de la “fenêtre en longueur” por parte de Le Corbusier en 1926 no fue mas que un primer intento de enmarcar el paisaje en un cuadro panorámico pero todavía limitado por el dintel y el alfeizar de un hueco que, a pesar de su geometría, permanece asociado a un sistema mural entonces independiente de la estructura portante. Pero aún no hay disolución, la relación con el lugar es artificial, la arquitectura predomina, es la protagonista en un paisaje que se mira a través de la misma. La estancia interior no se muestra y lo exterior no penetra

Draw is establish limits, define significant visual fields in an infinite plane that awaits our conscious sketch. But what happens when these limits are diffuse, ambiguous or open; what happens when our drawings propose rather than delimit, when what we draw allows us to establish an open field of interpretation possibilities? Then drawing is no longer drawing border lines between content and emptiness, but rather we can say that drawing is executing spaces of negotiation between the support plane and what is proposed by means of the graphic. At that moment, there is no longer a background and figure, as they are hierarchically simultaneous events of visual and cognitive negotiation. It is like the portrait of Dorian Gray, they are two realities that cannot exist one without the other.

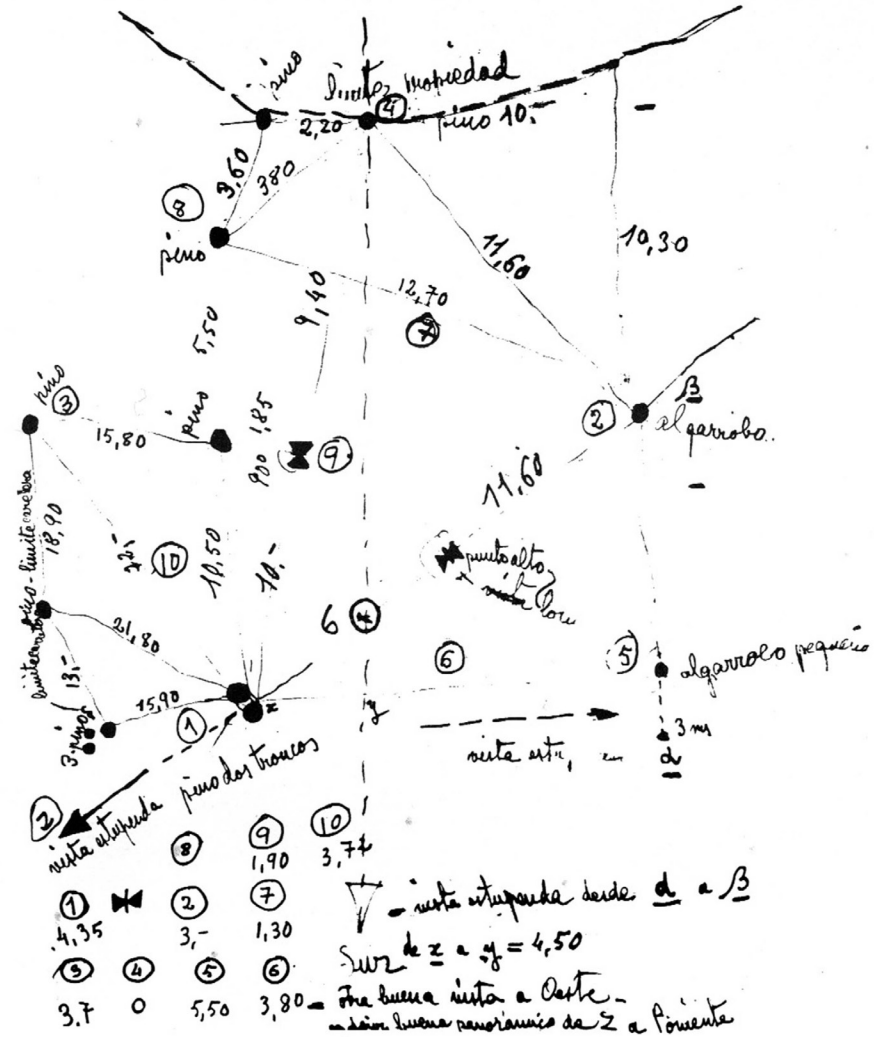
Something similar happens when we talk about the relationship that contemporary architecture has to the conditions of the place where it is located. In graphic terms, this relationship is resolved in many cases through the mechanism of the indeterminacy of the edge of what is built graphically or its blurring. Exterior and interior are sewn together in such a way that the interior space is extended towards the exterior, dissolving the rooms, which are understood as unfinished events. The architecture will have in this way a simultaneous condition with respect to the place, avoiding the superimposition imposed by the plane to the background. Figure and background, object and landscape, will be one and the same. Fields of force will emerge that will translate into a “silent” dialogue between project and place, which means an elimination of the concept of the border as a limit imposed between two realities that are now attracted to each other. The limits are blurred and we will be able to understand them as spaces of tension between physically and psychologically different realities. As Manuel Gausa comments, “it is an operative, possibilist and renovating dissolution, based on making the most of architecture and landscape” 2.



Therefore, it's about establish new boundary conditions in which the limit loses its gravitational, mass, stable, limiting and frontier condition to gain in lightness, instability and ambiguity, creating spaces of compromise and transition between the exterior and the interior. Le Corbusier's formulation of the "fenetre longer" in 1926 was no more than a first attempt to capture the landscape in a panoramic frame but still limited by the lintel and the sill of an opening which, despite its geometry, remains associated with a wall system then independent of the supporting structure. But there is still no dissolution, the relationship with the place is artificial, the architecture predominates, it is the protagonist in a landscape that is seen through it. The interior room is not shown and the exterior does not penetrate the interior of the inhabited space. Perhaps when the Mediterranean condition is applied in modern architecture from the IV CIAM congress (1933), the relationship with the environment becomes less abstract and therefore the limit of the built becomes ambiguous, domesticating the environment, as José Morales 3 says. Although "this ambiguity of the limits does not restrict as a negative quality, but, on the contrary, confers on substances, ideas, etc., the quality of the unlimited" 4. Faced with this indeterminacy, architectural graphic representation has had to respond with its own mechanisms that have led to an evolution of the classical cartesian representation based on the exclusive definition of plans, elevations and sections. In this article we will analyse what we have called the "graphic formulations of the outline" or those graphic mechanisms of this new ambiguous condition of the limits. With this aim, in this article we establish three mechanisms that we consider to be basic and which are the result of the analysis of certain architectures with a clear presence and relationship with the landscape. This vision, which is always personal and therefore limited, hopes to be the beginning of future research that will deepen it.

INSTRUCTION MANUAL Landscape notes and diagrams

When J.A. Coderch began to plan the Ugalde house in Caldes d'Estrac, Barcelona, around 1951, he went to the site and made a plan in



1

en el interior del espacio habitado. Quizá cuando la condición mediterránea se aplica en la arquitectura moderna a partir del IV congreso CIAM (1933), la relación con el entorno se hace menos abstracta y por tanto el límite de lo construido se hace ambiguo domesticando el entorno; como dice José Morales 3. Si bien "esta ambigüedad de los límites, no restringe como cualidad negativa, sino que, al contrario, confiere a las sustancias, ideas, etc, la cualidad de los ilimitados 4".

Ante esta indeterminación la representación gráfica arquitectónica ha tenido que responder con unos mecanismos propios que han supuesto una evolución de la representación cartesiana clásica basada en la definición exclusiva de las plantas, alzados y secciones. En este artículo analizaremos lo que hemos

denominado las "formulaciones gráficas del contorno" o aquellos mecanismos gráficos de esta nueva condición ambigua de los límites. Para ello, en este artículo establecemos tres mecanismos que estimamos básicos y que son consecuencia del análisis de ciertas arquitecturas con clara presencia y relación con el paisaje. Esta visión, siempre personal y por lo tanto limitada, espera ser el inicio de futuras investigaciones que la amplíen o profundicen.

MANUAL DE INSTRUCCIONES Apuntes y diagramas del paisaje

Cuando J.A. Coderch empieza proyectar la casa Ugalde en Caldes d'Estrac, Barcelona, hacia el 1951, acude al lugar y realiza un levanta-



1. Anotaciones de J.A. Coderch para la casa Ugalde

1. Annotations by J.A. Coderch for Ugalde House

miento a modo de esquema gráfico donde se refleja todas las condiciones que el paisaje impone. Se trata de un promontorio repleto de pinos desde donde el propietario, que había elegido el lugar con sumo cuidado, disfrutaba de las vistas al mar. Durante sus paseos por la montaña observaba el paisaje, sentado en lo que posteriormente ocuparía la cabecera del comedor. Coderch consciente de este mimo en la elección recoge unas notas escritas sobre un esquema abstracto, lleno de cotas altimétricas y distancias, tales como: límite de propiedad, pino 10, algarrobo, algarrobo pequeño, pino dos troncos, buena vista a oeste, buena panorámica de z a poniente, límite carretera, vista estupenda desde d a β, etc. (Fig. 1)

Este universo gráfico es un manual de instrucciones para que la arquitectura sea vista desde el exterior y a la vez que este exterior se perciba desde el espacio habitado interior. No hay dibujos previos, la topografía, los accidentes del terreno y las vistas se encargarán de definir lo construido y es este manual gráfico lo que determinara todo el proceso del proyecto. Citando textualmente a J. Morales “la casa Ugalde se puede decir que domestica todo el entorno, pero al mismo tiempo, éste sigue caracterizándose por lo que era antes de la construcción: un lugar por el que transitar entre árboles; un sitio en el que se remansa el aire y se mueven lentamente las sombras” 5. En este sentido la arquitectura como objeto se disuelve en el medio o paisaje; los límites se disuelven de una manera delicada lejos de una plasticidad orgánica gratuita. Gráficamente no existen aún plantas definidas sino intenciones de proyecto, lo construido se define por unos signos ambiguos cuya relación

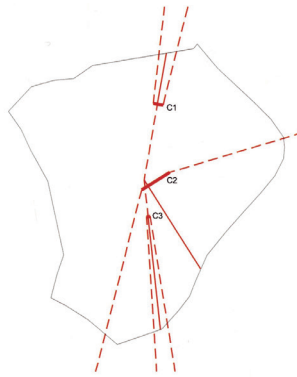
estructural esta indeterminada y es en esta indefinición donde radica su interés gráfico. El lugar sigue tras la construcción lo que era antes, un sitio por donde vivir, caminar, observar el mar a nuestros pies, entre los pinos. Por ello no resulta gratuito que en la mayoría de publicaciones donde aparece la casa Ugalde, este manual gráfico de instrucciones aparezca como parte fundamental de la narración del proyecto.

Estamos, por tanto, ante un procedimiento abierto e indeterminado de proyectar y no ante un proceso determinista y concreto. En este sentido se puede enlazar un manual de instrucciones con el concepto de diagrama entendido como “el mínimo elemento gráfico que representa una idea, un proceso, un espacio, un concepto, restando valor a la expresión y al gesto de esa misma idea, de ese proceso y de ese espacio” 6.

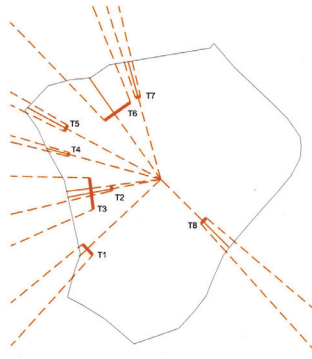
Similar estrategia es usada por Eduardo Arroyo cuando proyecta en 2003 el centro de interpretación del paisaje en Fabriano en la región de Le Marche situada en el centro de Italia. “A nuestro alrededor se extiende un territorio aparentemente terminado, intocable, estable en su composición, y tenemos la sensación de que imponerse en su ritmo sólo puede provocar desastres. La intervención consiste en hacer visible lo invisible, descubriendo y clasificando aquellas partes del lugar que estimulan un determinado aspecto sensorial, actuando con toda la fuerza de la arquitectura para potenciar esa condición aislándola del resto” 7. Para ello el arquitecto realiza una serie de abstractos diagramas sensoriales-perceptivos que establecen las áreas y planos de las percepciones cromáticas, táctiles, auditivas, olfativas y de mutabilidad que el paisaje impone. (Fig. 2)

the form of a graphic sketch reflecting all the conditions imposed by the landscape. It is a promontory full of pine trees from where the owner, who had chosen the site with great care, enjoyed the views of the sea. During his walks in the mountains, he would observe the landscape from what would later become the head of the dining room. Coderch, aware of this care in his choice of location, wrote some notes on an abstract sketch, full of altimetric coordinates and distances, such as: property boundary, pine 10, carob tree, small carob tree, pine two trunks, good view to the west, good panoramic view from z to the west, road boundary, wonderful view from d to β, etc. (Fig. 1)

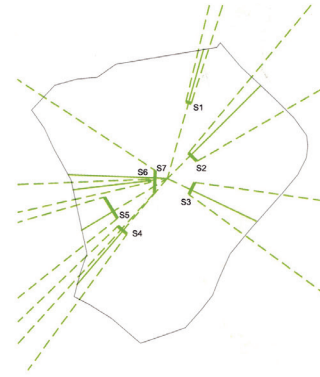
This graphic universe is an instruction manual for the architecture to be seen from the exterior and at the same time for this exterior to be perceived from the interior living space. There are no previous drawings, the topography, the features of the terrain and the views will be responsible for defining what is built and it is this graphic manual that will determine the whole process of the project. To quote J. Morales, “Can be said that the Ugalde house domesticate the whole environment, but at the same time, it continues to be characterised by what it was before the construction: a place to walk among trees; a place where the air is stirred and the shadows move slowly” 5. In this sense, architecture as an object is dissolved into the environment or landscape; the limits are dissolved in a delicate way far from a gratuitous organic plasticity. Graphically, there are not yet defined plans but project intentions, the built is defined by ambiguous signs whose structural relationship is undetermined and it is in this undefinition that its graphic interest lies. The place remains after the construction what it was before, a place to live, to walk, to observe the sea at our feet, among the pine trees. It is therefore not surprising that in most of the publications where the Ugalde house appears, this graphic instruction manual appears as a fundamental part of the project’s narration. We are, therefore, facing an open and indeterminate procedure for designing and not with a deterministic and concrete process. In this sense, an instruction manual can be linked to the concept of diagram, understood as “the minimum graphic element that represents an idea, a process, a space, a concept, detracting from the



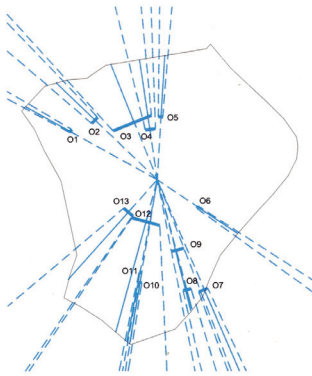
Planos de percepción cromática
Planes of chromatic perception



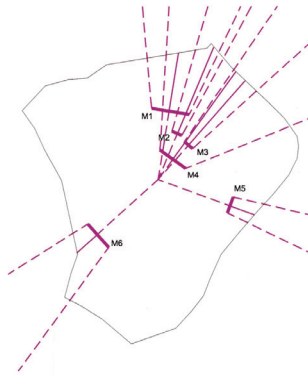
Planos de percepción táctil
Planes of tactile perception



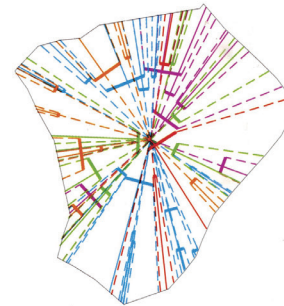
Planos de percepción auditiva
Planes of auditory perception



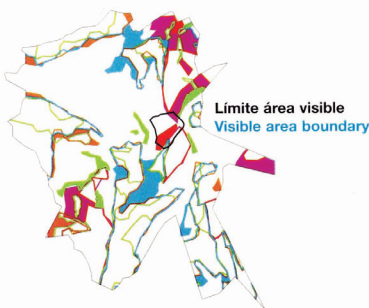
Planos de percepción olfativa
Planes of olfactory perception



Planos de percepción de la mutabilidad
Planes of the perception of mutability

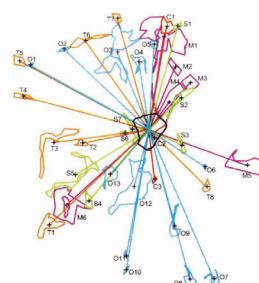


Superposición
Superpositioning

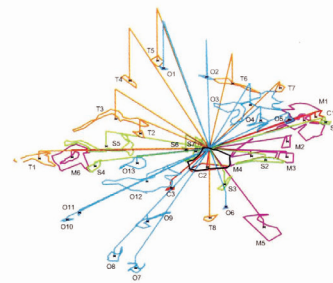


Limite área visible
Visible area boundary

Área máxima de percepción sensorial
Maximum area of sensory perception



Flujos sensoriales a partir del área central
Sensory flows based on the central area



Geometría a partir del área central
Geometry based on the central area

2

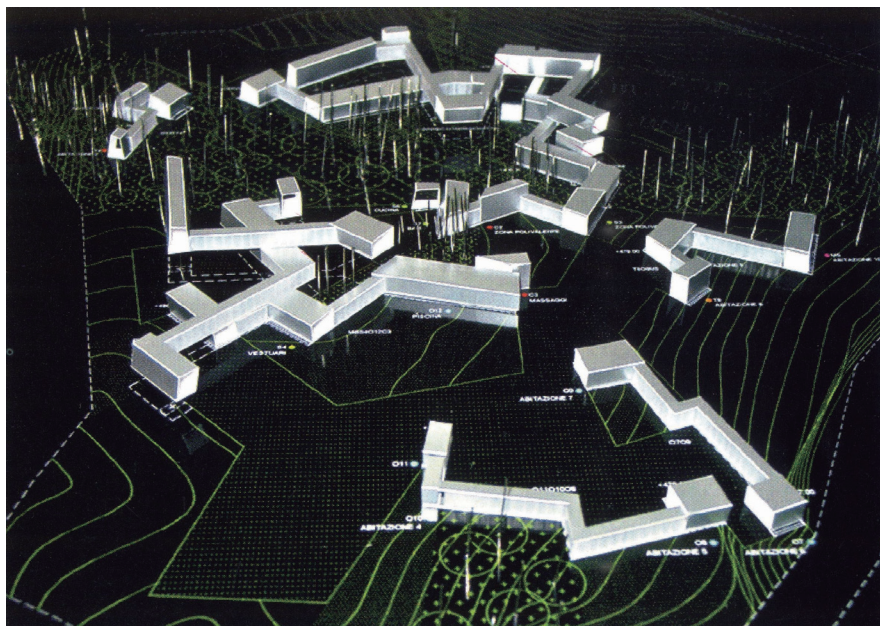
expression and gesture of that same idea, that process and that space” 6. Eduardo Arroyo used a similar strategy when he designed the landscape interpretation centre in Fabriano in the Marche region of central Italy in 2003. “Around us stretches a territory apparently finished, untouchable, stable in its composition, and we have the feeling that imposing ourselves on its rhythm can only provoke disasters. The intervention consists of making the invisible visible, discovering and classifying those parts of the place that stimulate a certain sensorial aspect, acting with all the power of architecture to enhance this condition by isolating it from the rest” 7. For this, the architect creates a series of abstract

La superposición de todos estos diagramas nos dará como resultado un diagrama completo de flujos sensoriales o “atractores del paisaje” Es lo que el arquitecto denomina como “mapas sensibles” que filtran el interés por el paisaje y que definen en último término la geometría de lo construido. Una geometría que, como defendemos en este artículo, desdibuja los límites y cuyo resultado es un edificio de geometría imprecisa y centrífuga donde cada pieza del programa descubre las propiedades del paisaje y su con-

dición perceptiva ubicándose en el medio como respuesta a esos condicionantes perceptivos. Por tanto, el resultado arquitectónico es consecuencia geométrica directa de este manual de instrucciones (Fig. 3).

DE PAVIMENTOS Y MUROS gestos gráficos

La disolución de las estancias en el exterior y como consecuencia la indefinición de los contornos se puede definir también mediante gestos gráficos en los dibujos pla-



3

2. Diagramas sensoriales Centro de Interpretación del paisaje. Eduardo Arroyo

3. Centro de Interpretación del paisaje. Eduardo Arroyo

2. Sensory diagrams Landscape Interpretation Centre. Eduardo Arroyo

3. Landscape Interpretation Centre. Eduardo Arroyo

nimétricos. Gestos que son cosidos gráficos de atracción entre lo que la arquitectura que se propone y el medio en el ésta se inserta. Argumentos como la línea con su valoración, intensidad y definición, los sombreados, las manchas e incluso la utilización de símbolos, hacen que el dibujo se nos muestre isótropo e impreciso en sus bordes; sabemos lo que es exterior e interior pero se perciben simultáneamente, sin jerarquías, no se puede entender una realidad sin la otra.

Para el programa norteamericano de las *Case Study House* el arquitecto Ralph Rapson diseñó la *Greenbelt House* en 1945 (Fig. 4). Se trata de una vivienda unifamiliar de planta cuadrada que esta atravesada por una banda verde que divide el programa en dos paquetes, uno correspondiente a la zona de día y en otro la zona de noche. El dibujo de la planta asume que el paisaje es el escenario en que la vida cotidiana se desarrolla y por tanto que es un continuo con el espacio habitado que se muestra funcional y cómodo. Las estancias se abren a este espacio central que en realidad es un paisaje doméstico. Al observar la planta nos surge la duda de establecer el límite entre exterior e interior, la casa no es un

artefacto que se impone al entorno sino que forma parte de él a pesar de su rotunda geometría

El grafismo usado en la banda verde que atraviesa la planta incluye símbolos de vegetación propios de la época sobre un fondo de líneas a puntos que sirven de plano neutro indefinido. Sobre este fondo la caja habitada se superpone camuflándose con el entorno. Esta idea de camuflaje, de disolución o, en palabras J. Morales, de “estancia mostrada”⁸, aún es más evidente en una perspectiva aérea de la vivienda. La elección a vista de pájaro de ésta demuestra el interés por mostrar cómo la casa se disuelve en el paisaje al grafiar ambos acontecimientos con la misma definición: los muros de piedra, los caminos enlosados, las vallas, los árboles insinuados, el verde.

Otro ejemplo que puede corroborar nuestro planteamiento es la Casa Robinson de Marcel Breuer construida entre 1946 y 1948 (Fig. 5). Se trata de una vivienda unifamiliar con vistas a las montañas de Berkshire sita en Williamstown (Massachusetts). El interés por la disolución con el paisaje se nos muestra en la planta por medio de unos muros de mampostería que adquieren gran importancia gráfica

sensorial-perceptual diagrams that establish the areas and planes of chromatic, tactile, auditory, olfactory and mutability perceptions that the landscape imposes (Fig. 2).

The superimposition of all these diagrams will result in a complete diagram of sensorial flows or “landscape attractors”. It is what the architect calls “sensitive maps” that filter interest in the landscape and ultimately define the geometry of the construction. A geometry that, as we defend in this article, blurs the limits and whose result is a building of imprecise and centrifugal geometry where each piece of the programme discovers the properties of the landscape and its perceptive condition, locating itself in the environment as a response to these perceptive conditioning factors. The architectural result is therefore a direct geometric consequence of this instruction manual (Fig. 3).

ABOUT FLOORS AND WALLS graphic gestures

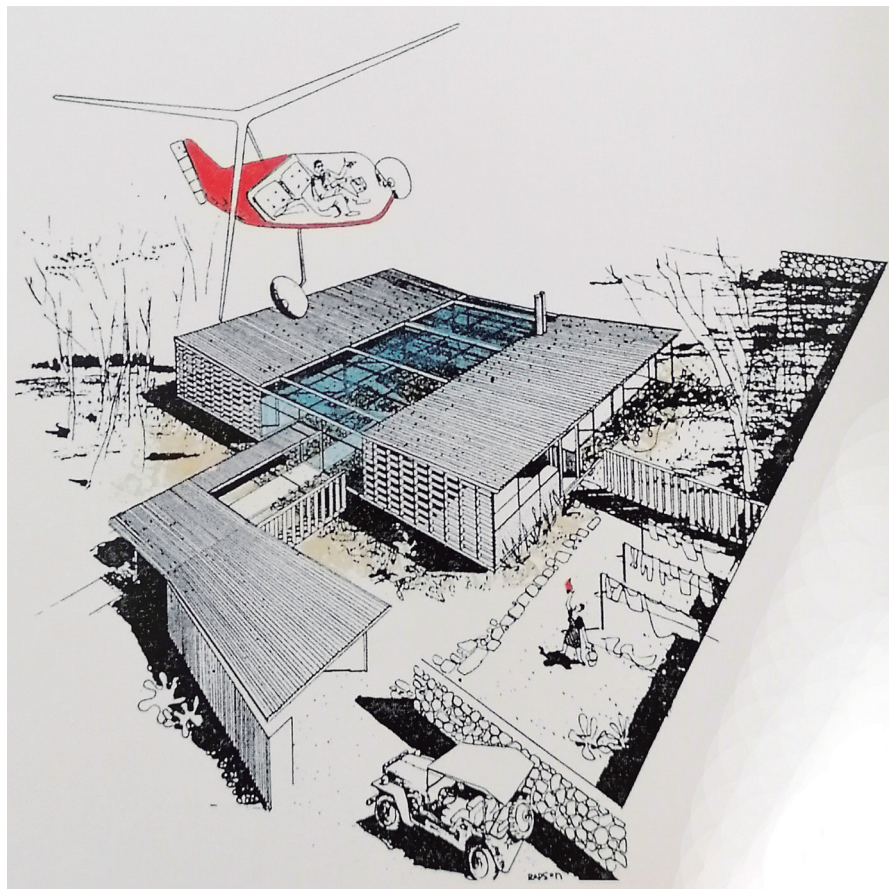
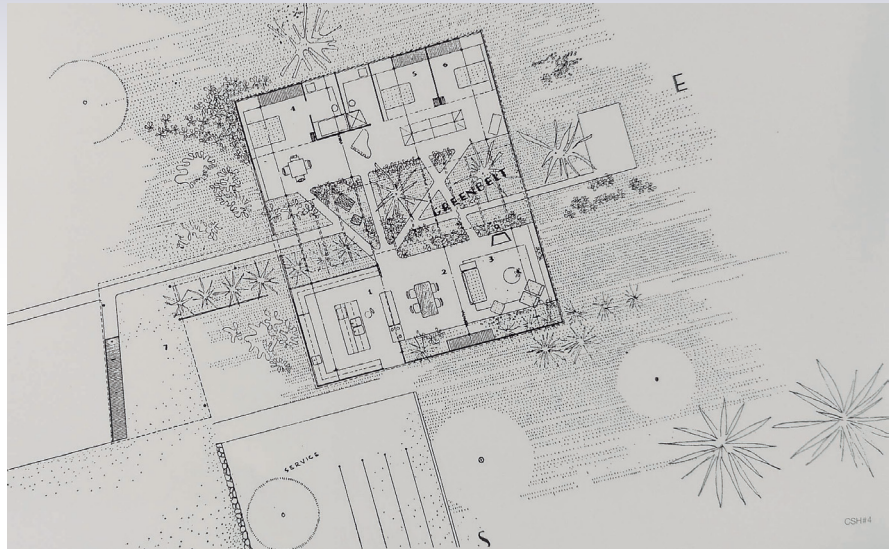
The dissolution of the rooms in the exterior and, as a consequence, the undefinition of the contours can also be defined by means of graphic gestures in the planimetric drawings. Gestures that are graphic stitches of attraction between the proposed architecture and the environment in which it is inserted. Arguments such as the line with its valuation, intensity and definition, shading, stains and even the use of symbols, make the drawing appear isotropic and imprecise in its edges; we know what is exterior and interior, but they are perceived simultaneously, without hierarchies, one reality cannot be understood without the other.

For the American Case Study House programme,

4. Greenbelt House de Ralph Rapson 1945
5. Marcel Breuer. Casa Robinson (1946/ 48)

architect Ralph Rapson designed the Greenbelt House in 1945 (Fig. 4). It is a single-family house with a square floor plan that is crossed by a green band that divides the programme into two packages, one corresponding to the day zone and the other to the night zone. The drawing of the floor plan assumes that the landscape is the setting in which everyday life takes place and is therefore a continuum with the living space, which is functional and comfortable. The rooms open onto this central space, which is in reality a domestic landscape. Observing the floor plan raises the question of establishing the limit between exterior and interior; the house is not an artefact that imposes itself on its surroundings but forms part of them, despite its emphatic geometry.

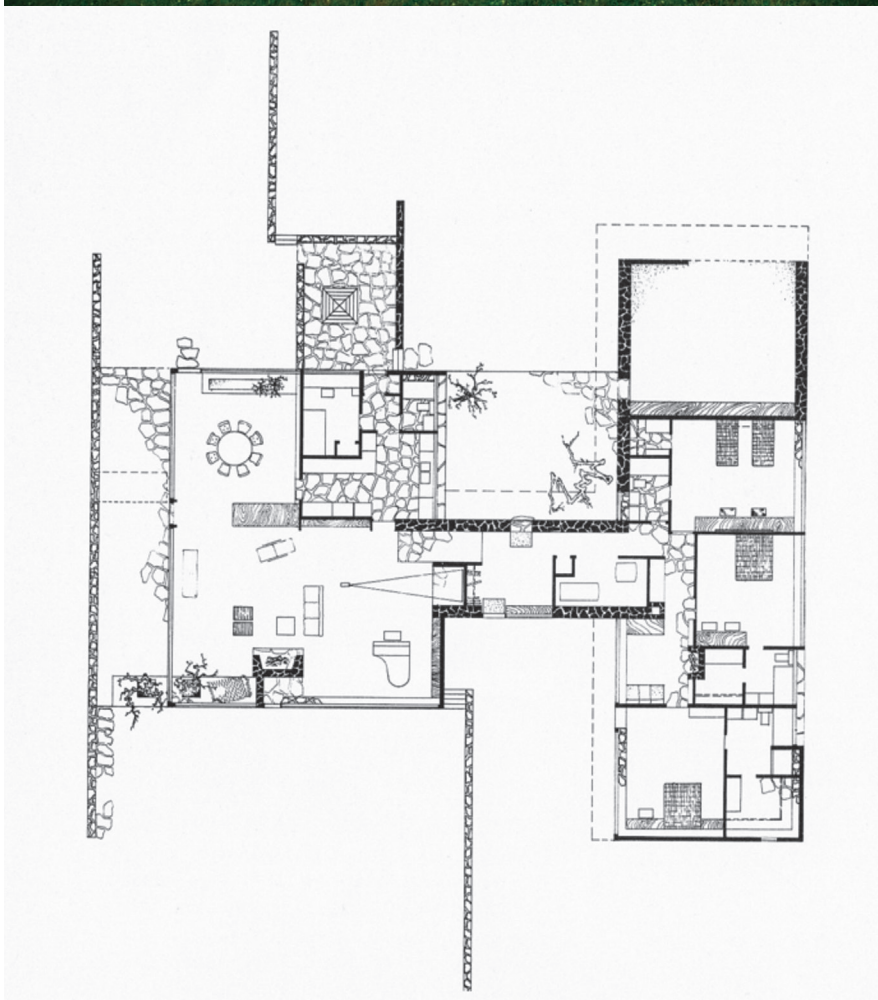
The graphics used in the green band that crosses the floor plan include symbols of vegetation typical of the period on a background of dotted lines that serve as an undefined neutral plane. On this background, the inhabited box is superimposed, camouflaging itself with its surroundings. This idea of camouflage, of dissolution or, in the words of J. Morales, of the "room shown" **8**, is even more evident in a perspective of the room. is even more evident in an aerial view of the house. The choice of a bird's eye view of the house demonstrates the interest in showing how the house dissolves into the landscape by depicting both events with the same definition: the stone walls, the tiled paths, the fences, the insinuated trees, the greenery. Another example that can corroborate our approach is Marcel Breuer's Robinson House, built between 1946 and 1948 (Fig. 5). It is a single-family house overlooking the Berkshire Mountains in Williamstown (Massachusetts). The interest in dissolution with the landscape is shown in the floor plan by means of masonry walls which acquire great graphic importance by contrast with the graphic style of the rest of the walls that define the outline. These walls emerge from the ground plan to establish landscaped enclosures linked to the areas of use in the manner of terraces that psychologically nuance the relationship with the surroundings. This achieves a centrifugal composition that shifts the project's interest from the centre towards blurred limits, creating certain tensions with a landscape that is now impossible to understand without what has been built. This blurring effect is also reinforced by the graphics of the paving, formalised as stone paving slabs



4

por contraste con el estilo gráfico del resto de los muros que definen el contorno. Estos muros salen de la planta para establecer unos recintos paisajísticos vinculados a las áreas de uso a modo de terrazas que matizan psicológicamente la relación con el entorno. Se consigue así una composición centrífuga que desplaza el interés proyectual desde el centro hacia unos límites desdibu-

jados creando ciertas tensiones con un paisaje que ahora es imposible de entender sin lo construido. Este efecto de desdibujamiento se potencia también mediante el grafismo de los pavimentos formalizados como enlosados de piedra que se introducen en la planta a modo de lenguas que colonizan el territorio de lo privado para establecer una relación indisoluble. Los contornos se desdi-



4. Greenbelt House de Ralph Rapson 1945
5. Marcel Breuer. Robinson House (1946/ 48)

that are introduced into the floor plan like big pieces that colonise the territory of the private to establish an indissoluble relationship. The contours are blurred not through formal organic operations imitative of nature but through operations relating to the graphic style directly linked to the conceptual basis of the architectural project.

The graphic definition of the floors with which Benedetta Tagliabue won the competition for the Casa de les Llengües in the old Can Ricart factory in Barcelona (2007) is also based on the blurring of the built contour. The exquisite definition of the paving in the public space, the anteroom to the building, with its different geometries and layouts, begins on the outside to be introduced like big pieces into the interior built space, becoming the witness of the ambiguous relationship between the interior and the exterior. The reception space of the building is thus transformed into an open space in direct contact with what lies beyond, attracting it like a magnet. Even the shading of the existing walls does not compete in the representation with this completely defined ground plan in order to represent the intention of the project. This graphic representation raises the question of what is outside and what is inside, where is the limit, or if they are not one and the same event (Fig. 6).

DECONSTRUCTING THE VISUAL BOX

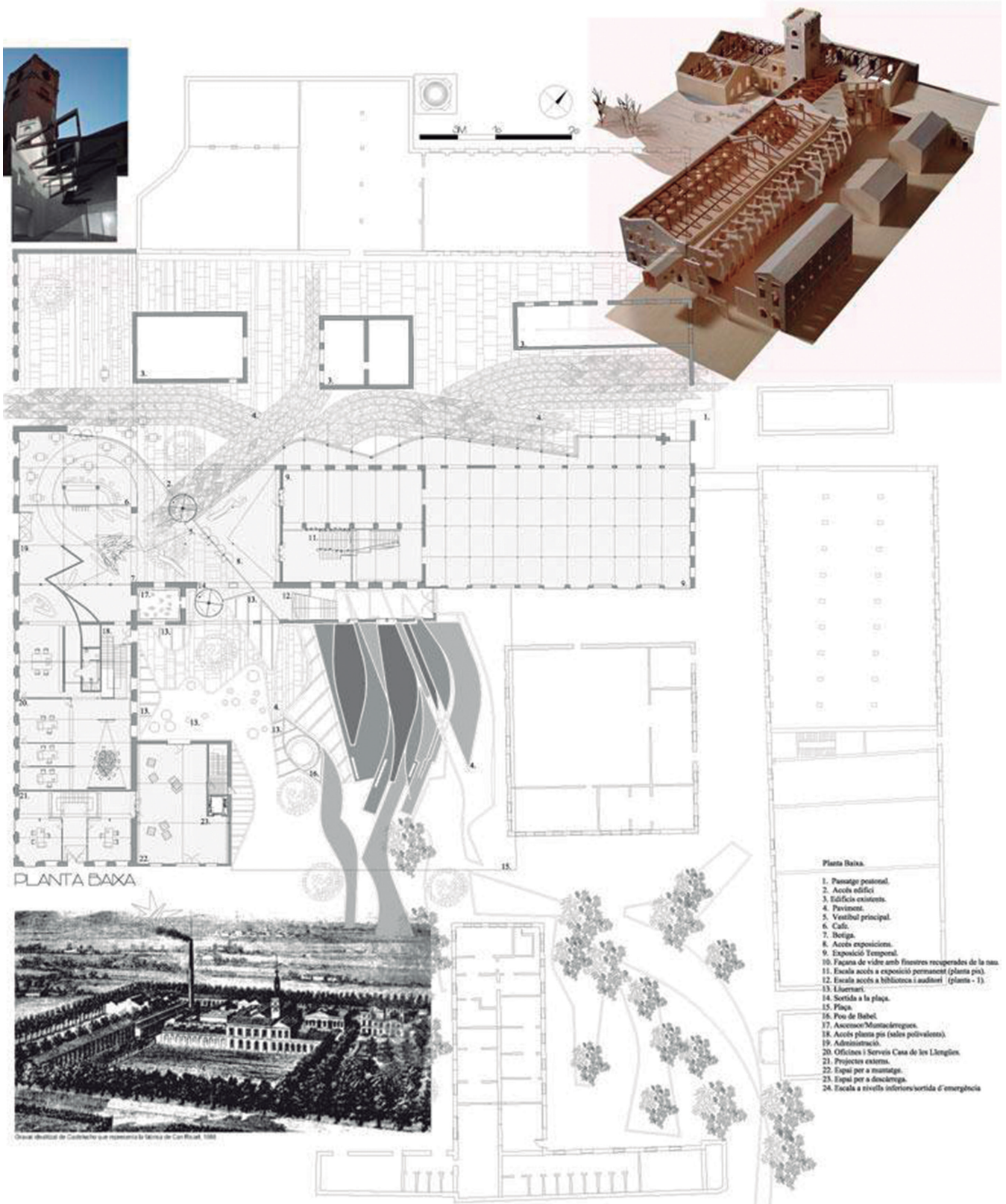
inclusive graphic design

“When art loses its centre, it becomes diffuse. Or dispersed. Therefore there are no models” ⁹. We have spoken of instruction manuals and planimetric drawings, therefore, of graphic strategies of formal definition and abstract reading. When the definition of the architectural is more visual, we can ask ourselves if our thesis is valid and what is the mechanism for the indetermination of the contours or graphic edges. “Faced with the stability of the centres, the perimetral spaces, the limits, are prone to conflict and tension? Boundary understood not as a frontier between spaces or substances, but as a fraction of distance that is placed between different ones and is nourished by the tension caused by differences, in the stimulation of understanding ¹⁰. We will talk about the deconstruction of the box as a mechanism for establishing un-



6. Can Ricart. Casa de les Llengües. Planta de concurso 2007
 7. Hotel en Puerto Vallarta. Carmen Pinos

6. Can Ricart. Casa de les Llengües. Competition Plan 2007
 7. Hotel in Puerto Vallarta. Carmen Pinos





bujan no mediante operaciones formales orgánicas imitativas de la naturaleza sino mediante operaciones relativas al estilo gráfico vinculadas directamente con la base conceptual del proyecto arquitectónico.

La definición gráfica de las plantas con la que Benedetta Tagliabue gana el concurso de la Casa de les Llengües en la antigua fábrica de Can Ricart en Barcelona (2007) se basa igualmente en el desdibujamiento del contorno construido. La exquisita definición de los pavimentos del espacio público, antesala del edificio, con sus distintas geometrías y trazados comienzan en el exterior para introducirse como lenguas en el espacio construido interior convirtiéndose en el testigo mudo de la relación ambigua entre el interior y el exterior. El espacio de recepción del edificio se transforma así en un espacio abierto y en contacto directo con lo situado más allá para atraerlo como un imán. Incluso el sombreado de los muros existentes no compite en la representación con éste plano del suelo completamente definido en aras de representar la intención del proyecto. Ante esta representación gráfica surge la duda de que es lo exterior y que es lo interior, ¿dónde está el límite?, o si acaso no son un mismo acontecimiento (Fig. 6).

LA DECONSTRUCCION DE LA CAJA VISUAL concepción gráfica inclusiva

“Cuando el arte pierde su centro, se vuelve difuso. O disperso. Por tanto no hay modelos 9”.

Hemos hablado de manuales de instrucciones y de dibujos planimétricos, por tanto, de estrategias gráficas de definición formal y lectura abstracta. Cuando la definición



7

de lo arquitectónico es más visual podemos preguntarnos si es válida nuestra tesis y cual es el mecanismo para la indeterminación de los contornos o bordes gráficos. “Frente a la estabilidad de los centros, los espacios perimetrales, los límites, son proclives al conflicto y la tensión... Límite entendido no como frontera entre espacios o sustancias, sino como fracción de distancia que se sitúa entre diferentes y se nutre de la tensión provocada por las diferencias, en la estimulación del entendimiento 10. Hablaremos de la deconstrucción de la caja como mecanismo para establecer la deslimitación o indeterminación y, por tanto, alterar la formulación cartesiana de la visión para elaborar otros organismos gráficos de carácter expandido o contraído, centrífugos o centrípetos pare en cualquier caso tienen un claro carácter inclusivo en el proceso de comunicación con el espectador.

Pensemos en las imágenes que definen el proyecto del hotel en Puerto Vallarta (Fig. 7) o en el Museo de la Automoción en Málaga de la arquitecta catalana Carmen Pinós. Como se aprecia en Vallar-

limitation or undetermination and, therefore, altering the cartesian formulation of vision to elaborate other graphic organisms of an expanded or contracted, centrifugal or centripetal character, which in any case have a clear inclusive character in the process of communication with the spectator.

Think of the images that define the hotel project in Puerto Vallarta (Fig. 7) or the Automotive Museum in Malaga by the Catalan architect Carmen Pinós. As can be seen in Vallarta, nature surrounds us, we see the architecture through the clearings that the lush vegetation leaves us and it is this which, with its organic forms, becomes an ambiguous border. But why is the definition of the architectural object, in this case the hotel, behind a curtain of vegetation? we understand that architecture and landscape are the same thing, there is no hierarchy of design, they are events that are conceived and represented simultaneously. The visual box of the image is broken and becomes indeterminate or open, introducing us into the scene; we are there, we are not a mere spectator but an active part of the communication process.

The process of generation and post-production of these images introduces a subjective condition of sensitivity in the final formal definition. It is a game of limits between space and emptiness to create an indeterminate graphic place that appropriates part of the environment, transforming it into graphic material. In turn, the conditions of this outline imply that the geometry of its form is defined by the balance between the mechanisms of its inner geometric configuration – the represented



– and what surrounds it – the void. This implies that any change in its final form will not produce any incoherence in the inner workings of the image shown to us, although it will change its relationship with the surrounding graphic space and therefore its perception may be modified.

A similar strategy was used by Benedetta Tagliabue for the Campus of Fudan University School of Management competition (2011), which won first prize. The image of the foyer is delimited by colour whites that penetrate and break up the visual box to represent a dynamic, fluid space of great spatial richness. The upper walkways of communication delimited by ambiguous whites, the emphatic geometry of the ceiling of the space that blurs towards the foreground of the scene and the great depth of field provided by the white on the ground plane, makes the image go beyond the picture plane to envelop us and make us feel like an active part of the graphic narrative (Fig. 8).

We can therefore speak of spaces of visual negotiation, ambiguous, indeterminate, open spaces, graphic spaces that envelop us thanks to the indeterminacy at the edges of the visual box. ■

References

- 1/ SOSA DIAZ SAAVEDRA, J. A. , 2006, "Condiciones de contorno", *Revista Arquitectura COAM*, nº 345, pp 28-33.
- 2/ SALAZAR, J. 1999 "La Casa como paisaje", *Singular Housing*. Editorial Actar, Barcelona, pp. 181.
- 3/ MORALES, J. 2022, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda SL. Madrid, Ver capítulo 3 llamado La domesticación del entorno, donde se desarrollan estas ideas de "mediterrización" de la arquitectura moderna.
- 4/ GRANERO MARTÍN, F 2013, "Journey through the mind. The idea. Fundamentals of drawing". *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 22, p. 60-67
- 5/ MORALES, J. 2022, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda SL. Madrid, pp. 103.
- 6/ SORIANO, F. 2004 *Without thesis*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp 176.
- 7/ ARROYO, E. 2007. *Obra Reciente*. Revista 2G, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, nº 41, pp 48.
- 8/ MORALES, J. 2022, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda SL. Madrid, ver capítulo 5 "la estancia mostrada".
- 9/ SORIANO, F. 2000, *Es pequeño, llueve dentro y hay hormigas*. Editorial Actar, Barcelona. pp 46.
- 10/ TRILLO LEYVA, J.L. 2001, *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*. Textos de Doctorado Serie Arquitectura Editorial Universidad de Sevilla. Iucc. no 19, p.30.

ta la naturaleza nos rodea, vemos la arquitectura a través de los claros que la frondosa vegetación nos deja y es ésta la que con sus formas orgánicas se convierte en un borde ambiguo. Pero ¿porque la definición del objeto arquitectónico, en este caso del hotel, está tras un telón vegetal?, entendemos que arquitectura y paisaje son lo mismo, no hay jerarquía proyectual, son acontecimientos que se conciben y representan simultáneamente. La caja visual de la imagen se rompe y se hace indeterminada o abierta introduciéndonos en la escena; estamos allí, no somos un mero espectador sino que somos parte activa del proceso de comunicación.

El proceso de generación y de postproducción de estas imágenes introducen una condición subjetiva de sensibilidad en la definición formal final. Es un juego de límites entre espacio y vacío para crear un lugar gráfico indeterminado que se apropia de parte del entorno transformándolo en material gráfico. A su vez, las condiciones de este contorno implican que la geometría de su forma se define por el equilibrio entre los mecanismos de su configuración geométrica interior –lo representado– y lo que le rodea –el vacío–. Esto supone que cualquier cambio en su forma final no producirá ninguna incoherencia en el funcionamiento interno de la imagen que se nos muestra aunque cambiará su relación con el espacio gráfico circundante y por tanto su percepción podrá verse modificada.

Estrategia similar es usada por Benedetta Tagliabue para el concurso del *Campus of Fudan University School of Management* (2011) que obtuvo el primer premio. La imagen del vestíbulo esta delimitada por unos blancos que penetran

y rompen la caja visual para representar un espacio dinámico, fluido y de gran riqueza espacial. Las pasarelas superiores de comunicación delimitadas por blancos ambiguos, la rotunda geometría del techo del espacio que se difumina hacia el primer plano de la escena y la gran profundidad de campo que aporta el blanco en el plano del suelo, hace que la imagen traspase el plano del cuadro para envolvernos y que nos sintamos como parte activa de la narración gráfica. (Fig. 8)

Podemos hablar, por tanto, de espacios de negociación visual, espacios ambiguos, indeterminados, abiertos, espacios gráficos que nos envuelven gracias, a la indeterminación en los bordes de la caja visual. ■

Referencias

- 1/ SOSA DIAZ SAAVEDRA, J. A. , 2006, "Condiciones de contorno", *Revista Arquitectura COAM*, nº 345, pp 28-33.
- 2/ SALAZAR, J. 1999 "La Casa como paisaje", *Singular Housing*. Editorial Actar, Barcelona, pp. 181.
- 3/ MORALES, J. 2022, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda SL. Madrid, Ver capítulo 3 llamado La domesticación del entorno, donde se desarrollan estas ideas de "mediterrización" de la arquitectura moderna.
- 4/ GRANERO MARTÍN, F 2013, "Viaje a través de la mente. La idea. Fundamentos del dibujo". *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 22, p. 60-67
- 5/ MORALES, J. 2022, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda SL. Madrid, pp. 103.
- 6/ SORIANO, F. 2004 *Sin tesis*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp 176.
- 7/ ARROYO, E. 2007. *Obra Reciente*. Revista 2G, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, nº 41, pp 48.
- 8/ MORALES, J. 2022, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda SL. Madrid, ver capítulo 5 "la estancia mostrada"
- 9/ SORIANO, F. 2000, *Es pequeño, llueve dentro y hay hormigas*. Editorial Actar, Barcelona. pp 46.
- 10/ TRILLO LEYVA, J.L. 2001, *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*. Textos de Doctorado Serie Arquitectura Editorial Universidad de Sevilla. Iucc. no 19, p.30.

