

IV PROJETAR 2009
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA
FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL
Outubro 2009

Desde dentro y desde fuera. Del todo a las partes y de las partes al todo.

Eixo: Híbridaçã

Javier Seguí de la Riva
Professor, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, España
franciscojavier.segui@upm.es

Desde dentro e desde fora. Do todo às partes e das partes ao todo.

Resumo

O trabalho reúne, em duas polaridades, os modos singulares de proceder na produção de qualquer coisa (em particular dos artificios envolventes) para, relativamente esclarecidos, rastreá-los nos modos de fazer profissionais e nos modos de fazer formativos.

A polaridade “desde dentro e desde fora”, sinalizada por Agamben e Foucault, entre outros, leva a distinguir dois posicionamentos e dois âmbitos de reflexão ativa. Desde dentro aparece a envolvimento com os discursos épicos e trágicos dos criadores ao falar do seu fazer. Desde fora aparecem os objetos como entidades armazenáveis. Como brinquedos sem processo (Perniola) que se há de classificar por ordens de procedência. É o posicionamento da historiografia.

Há em paralelo dois modos de focalizar a consideração do fazer e do miniaturizar. Desde fora – que se relaciona com a geometria, a perspectiva, o simbolismo, a funcionalidade, e desde dentro, que se relaciona com o desenho inespecífico, o “morphing”, o desenho em planta e seção, as tentativas de configurações, etc.

“Da parte ao todo” é um modo de proceder acumulativo e a cegas que costuma conduzir a entidades descontroladas. “Do todo à parte” é um modo contextual de significar. Quando o todo se concebe desde fora o produto se estranha e se afasta de qualquer controle. Da parte ao todo pode levar a conceber todos frustrados, ou tecidos orgânicos genéricos que induzem a construir totalidades sem figuração limiar (sem limites). A discussão da parte ao todo (ver Giedion e Morin) é central no enfoque de qualquer pedagogia comprometida.

Eixo: Híbridaçã

Palavra-chave: Conceito

Desde dentro y desde fuera. Del todo a las partes y de las partes al todo.

Resumen

El trabajo recoge, en dos polaridades, los singulares modos de proceder en la producción de cualquier cosa (en particular de los artificios envolventes) para, relativamente aclarados, rastrearlos en los modos de hacer profesionales y en los modos de hacer formativos.

La polaridad “desde dentro y desde fuera”, señalada por Agamben y Foucault, entre otros, lleva a distinguir dos posicionamientos y dos ámbitos de reflexión activa. Desde dentro aparece la involucencia con los discursos épicos y trágicos de los creadores hablando de su hacer. Desde fuera aparecen los objetos como entidades almacenables. Como juguetes sin proceso (Perinola) que se han de clasificar en órdenes de precedencia. Es el posicionamiento de la historiografía.

Hay en paralelo dos modos de enfocar la consideración del hacer y el miniaturizar. Desde fuera –que tiene que ver con la geometría, la perspectiva, el simbolismo, la funcionalidad, y desde dentro, que tiene que ver con el dibujo inespecífico, el morphing, el dibujo en planta y sección, el tanteo de configuraciones, etc.

“De la parte al todo” es un modo de proceder acumulativo y a ciegas que suele conducir a entidades descontroladas.”Del todo a la parte” es un modo contextual de significar. Cuando el todo se concibe desde fuera el producto se extraña y se aleja de cualquier control. De la parte al todo puede llevar a plantear todos azarosos, o tejidos orgánicos genéricos que inducen a construir totalidades sin figuración liminar (sin límites). La discusión de la parte al todo (ver Giedion y Morin) es central en el enfoque de cualquier pedagogía comprometida.

Eje: Hibridación

Palabra-llave: concepto

From within and from outside. Of all the party and the party at all

Abstract

The work reflects, in two polarities, the unique way to proceed in the production of anything (especially the artifices envelopes) for relatively clarified, track in the way professionals do and how to do training.

The polarity "from within and from outside," noted by Agamben and Foucault, among others, leads to distinguish between two positions and two areas of active reflection. From inside appears wrapper with speeches and tragic epic of the creators talking about their doings. From outside objects appear as entities storable. As toys without trial (Perinola), which are to be classified in order of precedence. It is the positioning of historiography.

There are two ways of looking at the same time considering the make and miniaturize. From outside, which has to do with geometry, perspective, symbolism, functionality, and from within, it has to do with drawing non specific, morphing, drawing on plant and section, the score of configurations, and so on.

"From all the party" is an approach that blindly cumulative and often leads to uncontrolled entities. "Of all the party" is a contextual mean. When everything is perceived from outside the product is strange and heads off any control. In part to everything can lead to raise all adventurous or organic tissue generic prompting build generalities without preliminary figuration (unlimited). The discussion of the party at all (see Giedion and Morin) is central to the approach of any pedagogy compromised.

Axis: Hybridization

Keyword: concept

1. En el trabajo del taller

Hemos estado trabajando en el taller llenando contenedores con proyecciones de enseres y personas haciendo cosas diversas. Señalábamos curiosidades acerca de la génesis y el uso socializado de esos enseres y espacios y todos dibujábamos tanteos de organizaciones diversas.

Al contemplar los resultados notificamos que algunos alumnos se habían ubicado tan en el interior del contenedor que habían olvidado los exteriores. Habían estado dibujando como si el contenedor hubiera estado en el interior de la tierra, en un lugar vacío, hueco, sin sustancia ambiental. La situación era la opuesta a la que exhibían los ejercicios que presentaban proyectos en los que sólo había exterior, con interiores muy poco significados.

La polaridad era radical. Una forma de entender la arquitectura como pura cáscara con interiores circunstanciales y otra en la que no hay exterioridad (ni relación con el exterior) en pos de una especie de película de movimientos, en las tripas de una caja neutral.

Claro que, en todos los casos, los dibujos dejaban ver un posicionamiento de los alumnos como ángeles flotantes que “ven” todo desde la distancia, sin implicarse en la proximidad envolvente.

Si resumimos esta experiencia tenemos que señalar como situaciones previas para proyectar las que suponen: permanecer en la distancia, desde fuera, en la polaridad exterior-interior, y desde las partes a un todo indiferente que a veces es el límite de un contenedor definido a priori o, al menos, con independencia de las unidades a contener.

Esto significa un proyectar des-apasionado, circunstancial, de “fisión semántica”, donde cualquier cosa se puede yuxtaponer a cualquier cosa en la elaboración de un permanente cadáver exquisito aleatorio cuya apariencia se concentra en el espectáculo de su presencia.

Quizás así, por este camino, las pautas convencionales del proyectar cambien a otro registro conceptual e imaginario que todavía no sabemos como manejar.

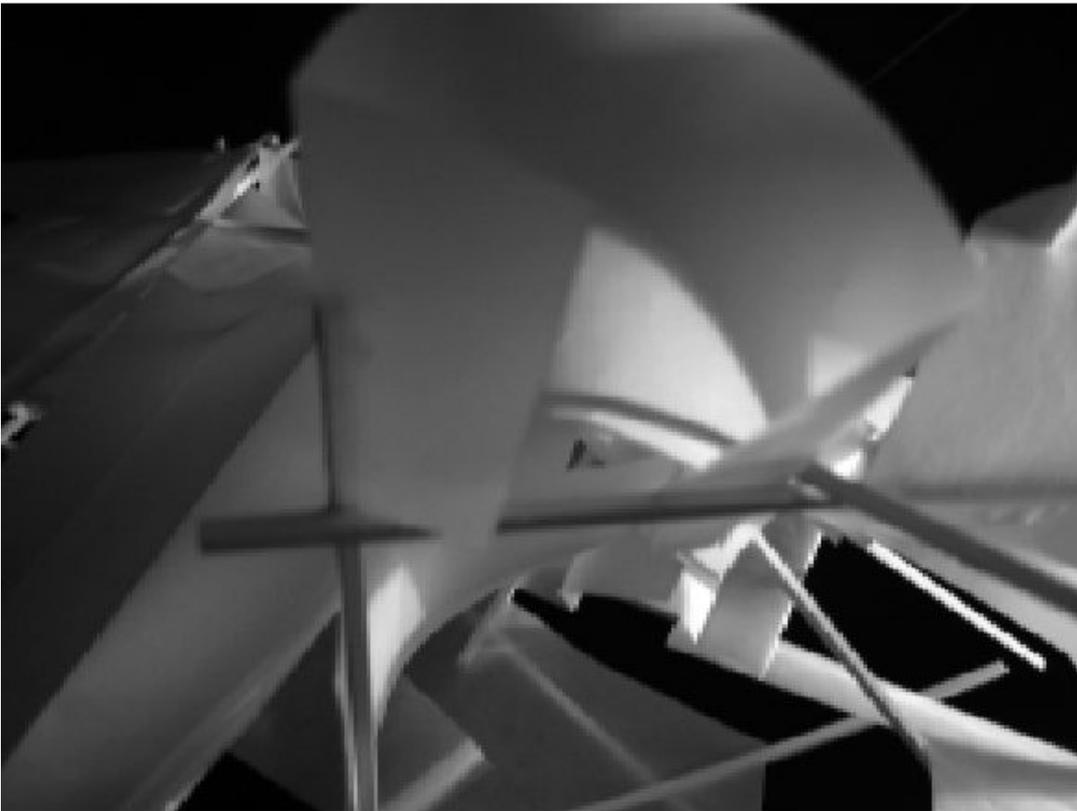


Figura 1. Pedro Burgaleta, "Habitar un dibujo" y Jean Nouvel, "Ópera de Dubai"

También hemos encontrado dos "modos" de entender el trabajo "conceptivo edificatorio" que se corresponden con dos modos de producir y, claro, con dos modos de plantear el aprendizaje (la pedagogía) del dibujar y el proyectar arquitectura.

El modo corriente, fácil, el que parece natural, va de las partes al todo. Se proponen unidades que luego se agrupan y se acomodan hasta colmar un conjunto, tenga o no tenga unidad. Yuxtaposición y composición desde las componentes, renunciando a la previsión (anticipación) de un sentido global que sancione la agrupación. Trabajo que no busca una historia, ni siquiera una conciliación con lo orgánico autoreferente. Pura accidentalidad tecnocrática, acrítica. Dominio del proceder desde fuera.

El modo raro, difícil e inconveniente, es el que va del todo a las partes, en el que las componentes pierden su consistencia de partes cuando la totalidad no puede anticiparse. Modo de la descomposición, del vaciado, de la espaciación, del borrado, del desde dentro (con un exterior prefigurado).

En el primer modo, los elementos a combinar son meras exterioridades que se manejan como piezas de una construcción infantil. Como el proceder no busca la narración, ni siquiera la franqueza de la aleatoriedad de los tanteos, todo se va orientando hacia la apariencia de lo que se consigue al agrupar. En ocasiones, cuando se infiere el conjunto, sólo se puede concebir como una pieza mayor totalmente homeomorfa con las piezas componentes.

En el segundo modo, la ubicación del autor-actor y su proceder dependerán de la capacidad de cada autor-actor para fabricar, ante cualquier circunstancia, la sustancia de una totalidad material indefinida pero llena de significación, que luego se pueda descomponer según diferentes conjeturas operativo-significativas. En esta modalidad lo difícil es fabricar un medio totalizado lleno de significado en ciernes (pura mediación), un ámbito de sentido común extremado, sin límites externos, entendido desde sus radicales adentros estructurales y organizativos

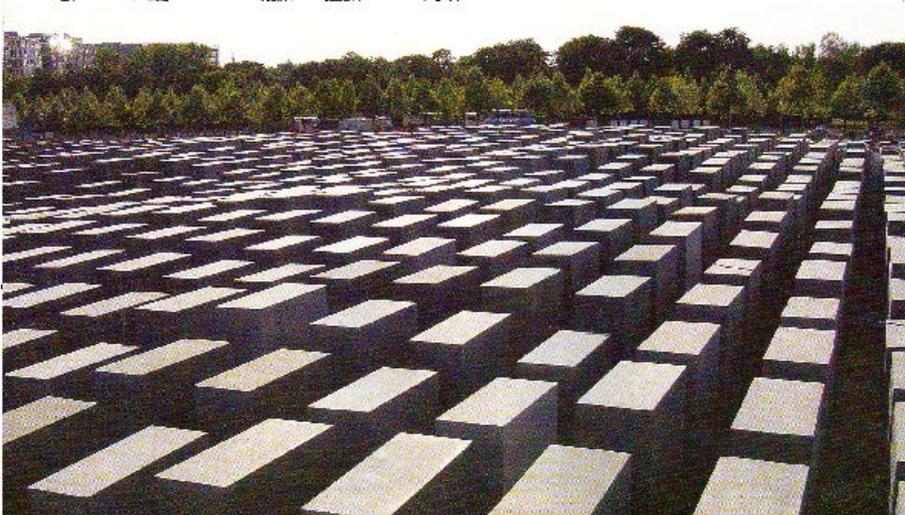
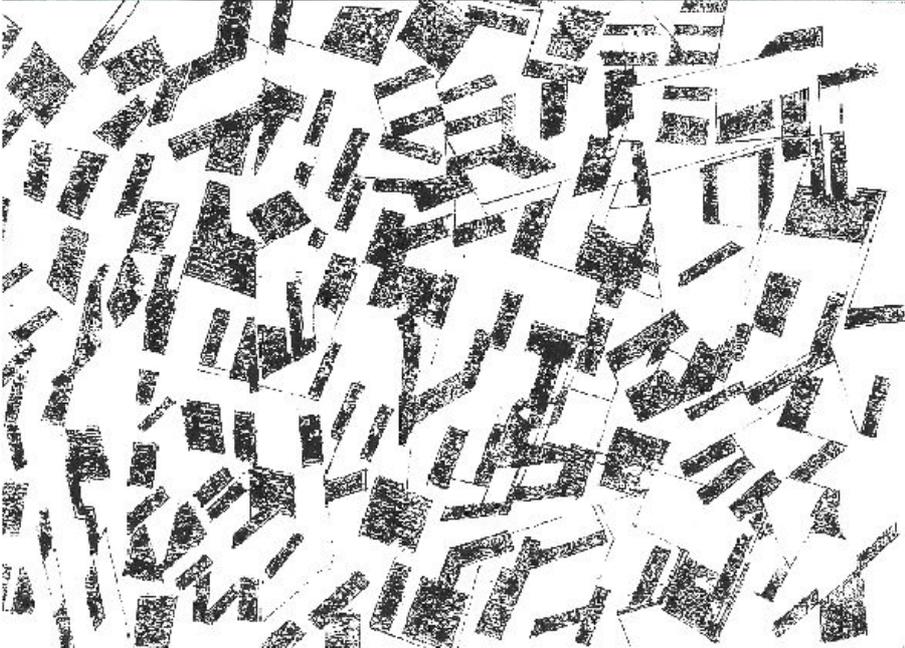


Figura 2. Y. Lyon, "Jabal Khandama", dibujo de J. Seguí y P. Eisenman, "Monumento al Holocausto"

3. Dentro, fuera. Todo, parte

Al recoger estas observaciones hemos constatado que estamos frente a dos polaridades localizables en la experiencia del hacer conceptivo-figural. Dos registros que se activan operativo imaginalmente cuando desarrollan propuestas figurativas, lógicas o declaratorias.

Sin pormenorizar una reflexión filosófica acerca de estas polaridades, las empezamos referenciando como modalidades de la experiencia en el hacer.

La dualidad dentro-fuera es posicional respecto a la propia forma de aprehensión de la actividad en curso. Las referencias de esta dinamicidad las encontramos en Foucault (1997), Blanchot (1992), Agamben (1998), Bachelard (1994), J.L Pardo (2004) y otros.

La dualidad todo-parte es atencional, de sentido generativo, relacional, sintáctica; es una dualidad clásica aristotélica que se centra en lo ontológico estructural tanto de los sistemas como de los objetos y que es especialmente notoria en la concepción artística.

Hemos encontrado en el hacer gráfico proyectivo otras cualidades que trataremos en otro lugar, relativas a los modos de hacer, vinculadas a las clásicas teorías de la acción-pasión y especialmente significativas en el reflujo imaginario del dibujar y el proyectar, son: rápido, lento; fuerte-flojo; crudo-fundido; vivo, apagado.

Desde fuera es la distancia, lo visible, lo aparentemente aislado. Lo objetivo, lo prejuiciado, lo sometido a preestablecidos, lo convencional, lo estereotipado. La apariencia, la figura, la sintaxis.

Las artes, los otros, el mundo, la causalidad narrativo-epistémica. El ser, la circunstancia.

Desde dentro es el contacto, la involucencia, lo táctil, olfativo, sonoro. Lo continuo, lo interno, subjetivo, insólito. Lo arbitrario, el carácter, la configuración al configurarse. La acción, la formación, el arte haciéndose, la otredad, la formación de las frases. Lo parcial, lo situacional, lo contextual, lo negativo, la incausalidad, la existencia, el hacer.

Desde el todo. El ser, lo uno, el devenir con objetivo. El mundo ideal otro. La idea de la totalidad. La involucencia absoluta. El ser formado. La ley deductiva. La cadena causal. Un todo es una presión imaginal inconcebible. Es la obra imposible de anticipar. Es la tensión vacía de cualquier obrar. El todo es la gestalt. El estado enactivo de equilibrio momentáneo. Es la tranquilidad de lo global interconectado. Es el destino y el origen. La satisfacción. El mito. El sueño totalitario de la arquitectura en un mundo totalmente geometrizado.

La parte es cada porción de lo existente, cada elemento diferenciable, cada situación apareciendo. Cada figura, cada instante, cada detalle, cada atención, cada palabra dentro de una frase, cada frase dentro de un texto... las partes siempre lo son de algo, son elementos de un complejo (¿todos?).

Entre las partes y el todo hay una implicación "lógica" o "geométrica" o "topológica" de pertenencia, de sometimiento, de generación.

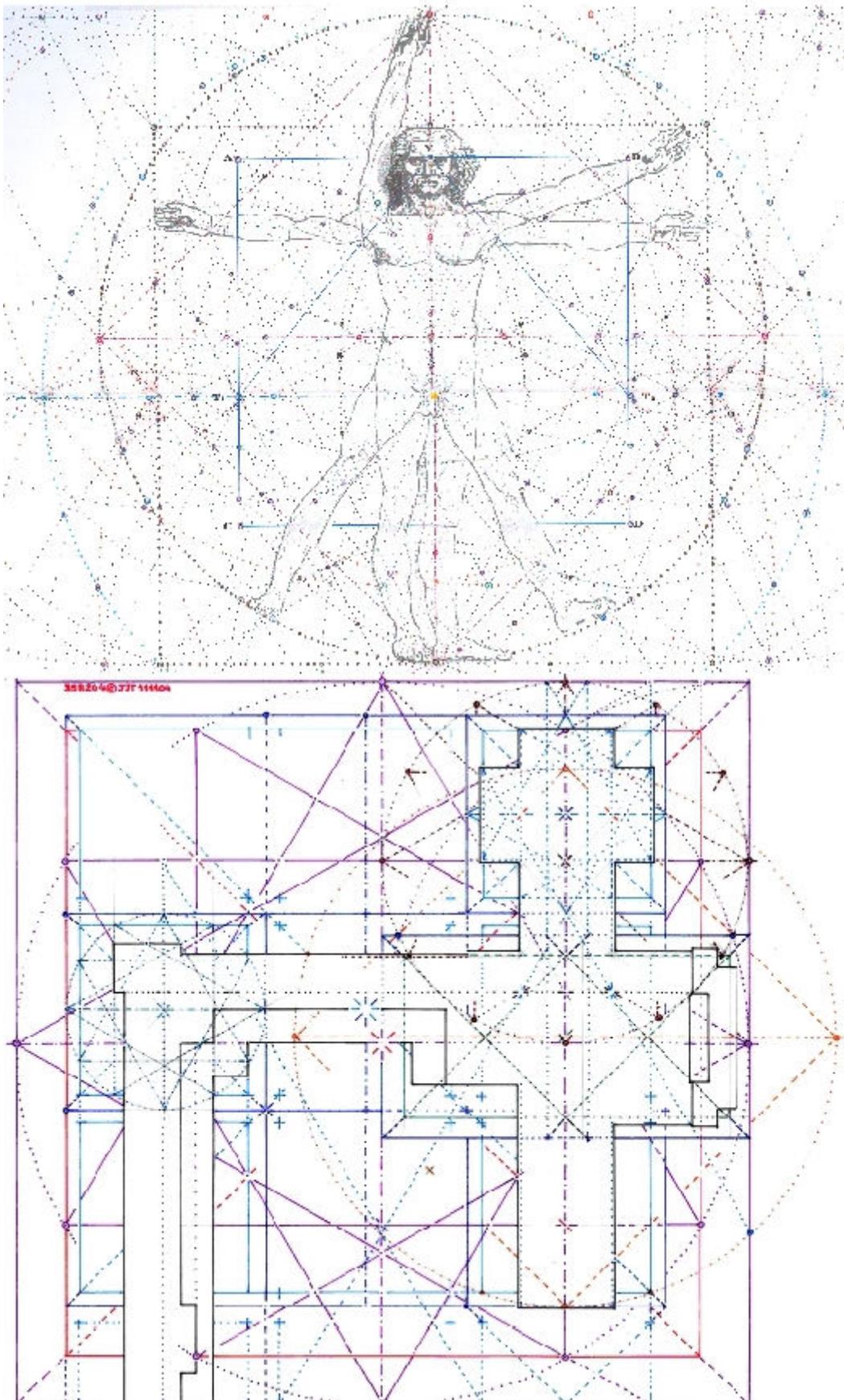


Figura 3. J.J. Torrenova, "Tramas geométricas del Hombre de Leonardo" y "ETSAM de P. Bravo"

4. Desde fuera y desde dentro

Mundo es lo que uno se puede imaginar de lo que está fuera de cada uno.

Mundo es la representación débil del clamor del afuera.

Todo lo que existe solo se patentiza como objeto cuando se relaciona con el sujeto.

La realidad es la representación de lo otro elevada a la categoría de existencia independiente, de envolvería ineludible, desde la conciencia de una mismidad alojada, enfrentada a esa realidad.

El mundo es contrapunto y contexto del cuerpo/mente humano, entendido como sistema autónomo activo, autopoietico, autoreferente, abierto a la interacción que mantiene con el entorno natural y social en el que sobrevive y medra.

Los cuerpos-mentes vivos se mueven y mueven sin descanso. Vivir es moverse siendo el movimiento la consecuencia y el fundamento de la actividad total del sistema cuerpo-mente-entorno.

Experiencia es relación sentida, con lo otro.

Es la palabra que designa el intercambio entre los seres vivos y su entorno, que produce rastros emotivos y nemónicos, esquemas activos e intelecciones integrativas.

Por experiencias entendemos ese encuentro del cuerpo-mente (histórico) con las cosas, que produce la aparición de la situación, que es origen de lo fronterizo, de la diferenciación entre lo de fuera y lo de dentro.

La experiencia de la conciencia del acontecimiento del encuentro movimental con lo otro produce la intelección, que es des-ciframiento, separación, des-realización, matizada siempre por el modo de la confrontación mediada movimental y operativamente, y por el contexto de acción-intelección del cuerpo-mente.

Así, en el seno de la experiencia, aparece emergiendo el “imaginario material” y el “fantasma ficcional” que modula el sentido proyectivo de toda experiencia posible.

Según Ferrater (1998) la concienciación de la experiencia puede hacerse predominar, primando la atención de los objetos exteriores y cultivando el punto de partida del mundo exterior, o volcando la atención sobre los estados interiores que son el germen y contenido del mundo interior (del adentro) donde aparece la mismidad.

En esta perspectiva se perfila una fenomenología de la experiencia vinculada a la distancia de los objetos con los que se trata y de las extremidades del cuerpo (a veces son prótesis) involucradas en la interacción. Y esta fenomenología, a la inversa, describirá las posiciones situacionales desde las que se acometen las narraciones y las intelecciones de los acontecimientos experimentados.

Así, habrá un posicionamiento desde fuera y de lejos, en el que los objetos serán observados y clasificados en categorías autónomas como cosas objetivas, lejanas, nítidas, reales, dogmatizadas. También habrá un desde fuera pero cerca en el que los objetos pueden ser tocados y vinculados al dentro como resistencias-extensiones materiales.

Y habrá también dentro de los posicionamientos “desde dentro” (desde el hacer de Maturana (2004), un desde dentro profundo y un desde dentro en el borde (en la sección) en los que los objetos son alojamientos de la fantasía (ver Bachelard 2005) o son productos (configuraciones materiales) que pueden sentirse como formaciones dinámicas llevadas adelante por una “hipotética vivacidad” también interior y “genérica”.

Agamben (1998) señala la gran diferencia que hay en enfocar el problema estético a partir del espectador que observa distanciando la obra (estética-clásica) relacionándola morfológico-anecdóticamente con otras, o a partir del ejecutor que es el que, involucrado en la obra y envuelto en su hacerse, vive un proceso invertido apasionado y enajenado, que se valora como aventura arriesgada sin ninguna precaución estética.

Foucault (año) señala que en el hacer artístico (en el escribir del escritor) el esfuerzo del autor consiste en sacar al afuera algo que se gesta en el “dentro” resonante, que se configura en el tanteo exteriorizador. Señala que el sujeto literario (el actor literario cuando escribe) es el vacío en que se encuentra su “espacio” (lugar irreal por donde pasa el hacer) cuando se enuncia algo en la desnudez del “hablo” (digo, escribo). Y subraya que cuando se exterioriza algo (una obra), al hacerlo, desaparece el sujeto que habla.

Si estas anotaciones las pasamos al ámbito de nuestro discurso diremos que el “proyectar edificatorio” es un exteriorizar algo que se configura cuando se proyecta, anulando al sujeto- autor, que se instala en la “tensión vacía” de su pretensión configuradora.

El dibujar en seco y el modelizar proyectante pueden enfocarse desde fuera, como operaciones de una caja negra despreciable que hacen ruido alrededor del producto final (dibujo o proyecto), o desde dentro, que significa atendiendo a las circunstancias activas del hacer del que dibuja o modeliza para proyectar. Cuando la atención se instala en este ámbito del ejercicio proyectivo, la reflexión puede recoger la poética del proyectar como ritual activo-imaginario en el que lo arbitrario pre-domina sobre lo con-sabido.

También frente a las herramientas o medios realizativos (miniaturas dibujadas, modelizadas o virtualizadas) cabe considerar y usar aquellos que se mantienen en la distancia exterior (las representaciones objetivas) y los que se instalan en el interior (en el interior estricto o en interiores con entorno y límite).

Estas ubicaciones operativo conceptuales tienen que ser capaces de movilizar.

La polaridad fuera-dentro parece crucial en el aprendizaje del oficio “habitacular”, sobre todo porque la ubicación distante dificulta si no anula la ensoñación de la vida en el interior de las figuras.

El dibujar en planta y sección, desde este punto de vista dinámico-imaginal-operativo, sigue teniendo hoy una clara supremacía en el aprendizaje de las significaciones atencionales involucradas en los objetos edificatorios.

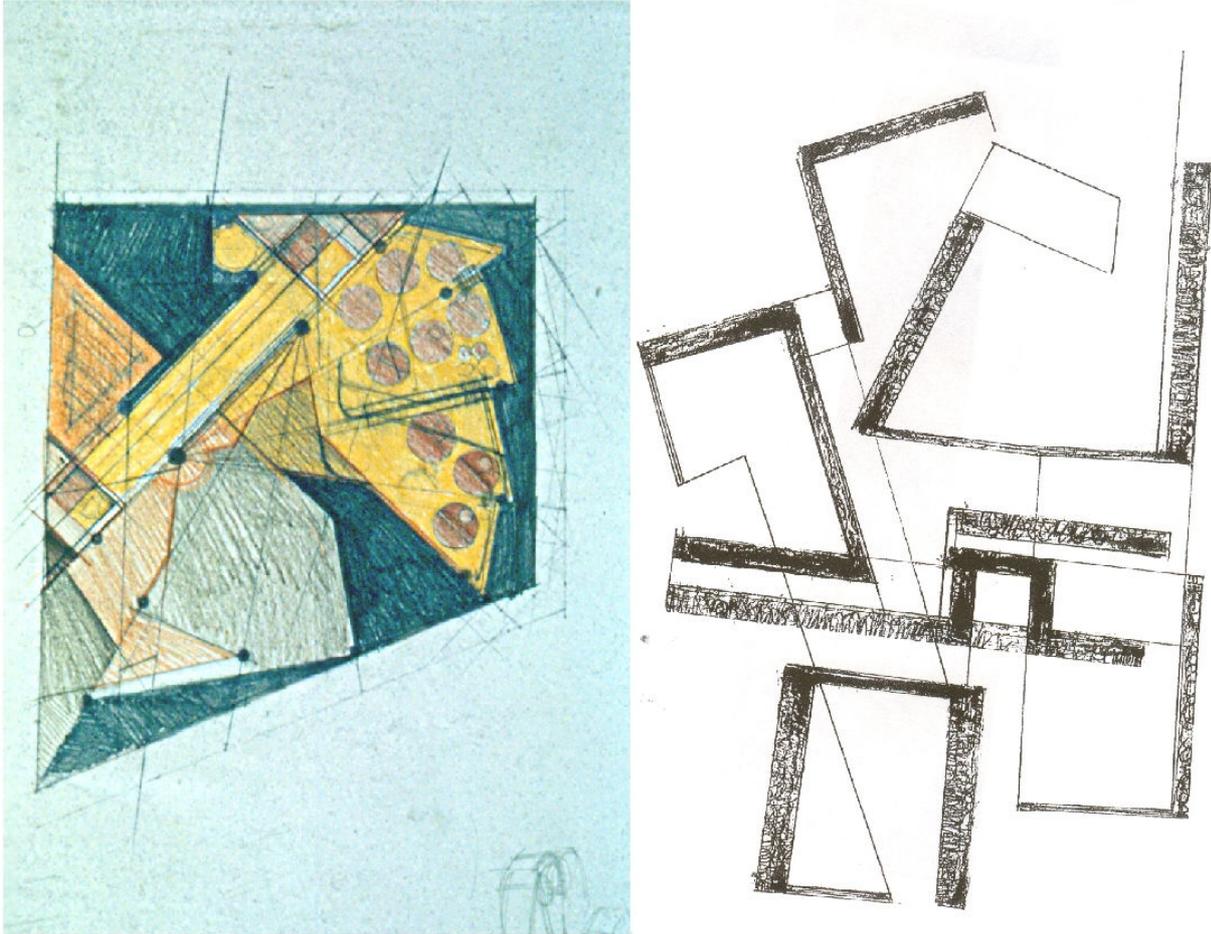


Figura 4. J. Seguí, “Plantas”

5. Del todo a las partes

El tema del todo y las partes recorre la filosofía desde el principio de su historia para nosotros nos bastan dos definiciones. Husserl llama “todo” a “un conjunto de contenidos que están envueltos en una fundamentación unitaria y sin auxilio de otros contenidos”. “Los contenidos de semejantes conjuntos se denominan partes. Entre el todo y las partes cabe entender alternativamente una relación de agregación (el todo es el agregado de las partes) o de anterioridad (el todo transmite su naturaleza a las partes, que son sus propiedades en tanto que descomponibles)”.

González Ajenjo entiende los todos biológicos y físicos (campos) como conjuntos en que las partes están internamente relacionadas entre si de tal manera que no sólo la parte del todo, sino también el todo, llega a ser parte de la parte y ello de un modo concreto y localizado.

En el ámbito del dibujar y proyectar, la dualidad todo-partes aparece como modalidad atencional-imaginaria en la dinámica de concebir contextos (entidades absolutas o entidades objetivas autónomas). El todo como agregación aparece cuando se presupone que toda agrupación produce la imagen de un conjunto. Partir del todo como anterior a las partes supone entender lo total como entidad generadora de sus descomposiciones.

En el ámbito del arte configurativo (plástico y arquitectónico) la dualidad todo-partes es el fundamento, dinámico del concepto de "proporción"; que el diccionario define como: disposición conformidad o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo, o entre cosas relacionadas entre si.

Las teorías de las proporciones son reflexiones en las que se entienden los objetos como configuraciones extensas que contienen urdimbres geométrico-métricas estrictamente relacionadas, que actúan como pauta en la que se imbrican o de las que se descomponen las partes. La palabra componer significa poner en el vacío u orden de un trama agrupadora.



Figura 5. R. Koolhaas, "Gateway "

La dualidad todo-parte aparece en el dibujar cuando se toma cuenta del encuadre como marco.

El encuadre marco, concienciado, es una figura geométrica-materializada o una superficie o vacío con leyes geométricas precisas. La geometría del marco es su estructura cósmica, su alma numérica, su determinación figural, su esqueleto arquitectónico proporcional, descompuesto, papirofléxico.

Cualquier marco pictórico es un esqueleto de las relaciones auto referenciadas, un ámbito de figuras abstractas encadenadas. Una totalidad anterior a sus partes.

Cuando el marco se ve así, dibujar o pintar es ajustar trazos en esa trama plana, estático-dinámica que es la imagen de un territorio ideal visto desde lo alto o desde lo bajo (flotando).

Elegir el tamaño del lienzo es una primera decisión cósmica, inmanentista, es elegir el tamaño de una reducción sin tamaño, es elegir la figura del escenario donde se va a representar el acto de dibujar. Completa la geometrización del marco, aparece la urdimbre de todo lo pictórico, la arquitectura de la pintura.

La misma dualidad aparece en el proyectar arquitectura cuando se toma cuenta de la unidad de la configuración por encima de su descomposición en recintos o piezas.

En este caso predominaría el todo en la secuencia geométrica. También ocurre cuando se entiende el proyectar como un delimitar, recortar o reordenar a partir de un tejido "habitacular" orgánico, que es el modo en que aparecen las arquitecturas idealizadas, las ciudades genéricas y los edificios masivos.

Y predominarían las partes cuando se va acometiendo el problema como agregación de unidades "habitaculares" que se supone acabarán aglomeradas en algo que quizás no llegue nunca a tener características de unidad bien "compuesta".

Del todo a las partes produce caminos compositivistas (ver Argan 1969) constructivistas, simbolistas,

analogistas, organicistas.

De las partes al todo induce caminos funcionalistas, expresionistas, aleatorios.

El manejo de estas dualidades operativo-imaginales parece de gran importancia en el aprendizaje del dibujar y del proyectar edificios con pretensiones arquitectónicas.

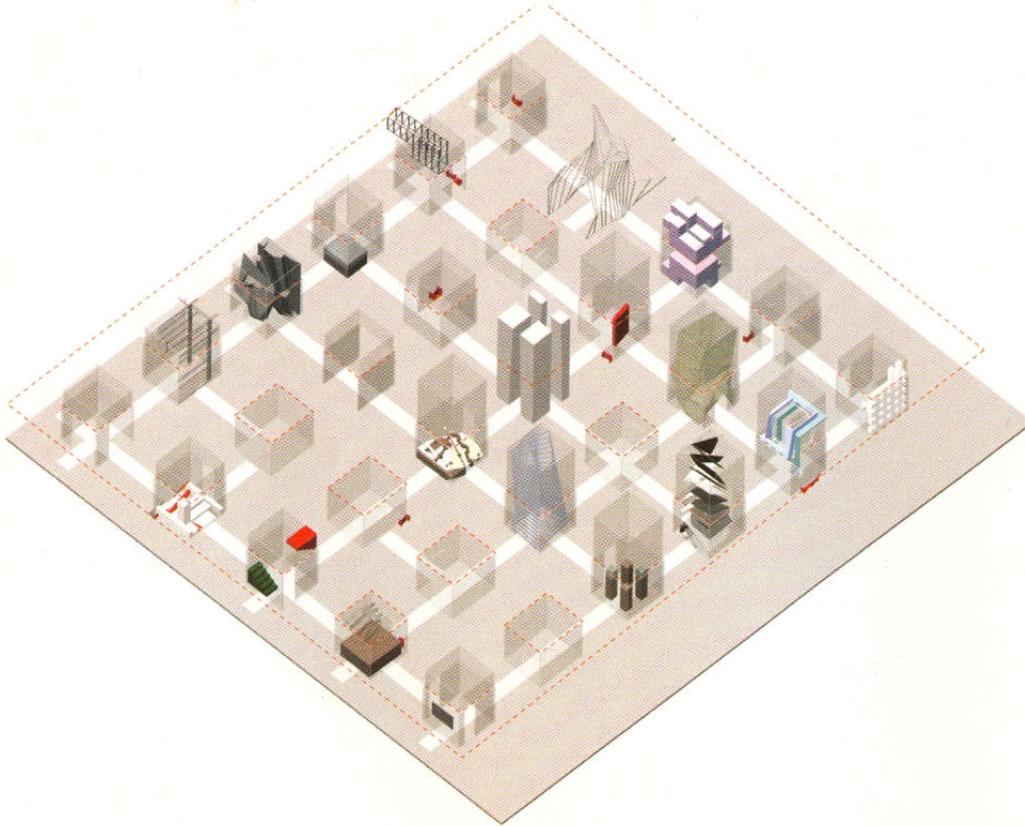


Figura 6. P. Eisenman, "Museo de Arte contemporáneo de Viena"

6. Referencias bibliográficas

- Agamben, G. **El hombre sin contenido**. Barcelona: Áltera, 1998.
- Argan, G.C. **Proyecto y Destino**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Bachelard, G. **La tierra y los ensueños de la voluntad**. México DF: FCE. 1994 [1948].
- Bachelard, G. **La tierra y los ensueños del reposo**. México DF: FCE, 2005 [1948].
- Blanchot, M. **El espacio literario**. Barcelona: Paidós 1992.
- Ferrater Mora, J. "Experiencia". In: _____. **Diccionario de filosofía**. Barcelona: Ariel, 1998 [1994].
- Ferrater Mora, J. "Todo". In: _____. **Diccionario de filosofía**. Barcelona: Ariel, 1998 [1994].
- Foucault, M. **El pensamiento del afuera**. Valencia: Pre-textos, 1997.
- Jullien, F. **De la esencia o del desnudo**. Barcelona: Alpha Decay, 2004.
- Maturana Romesín, H. y Pörksen, B. **Del ser al Hacer**. Santiago de Chile: J. C. Sáez, 2004.
- Morris, M. **Models: architecture and the miniature**. New York: Wiley Academy, 2006.
- Pardo, J.L. **La regla del juego**. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.
- Seguí, J. *El imaginario del dibujar* (en preparación). Instituto Juan de Herrera, Madrid
- _____. **Dibujar, proyectar XVI - Sin arquitectura**. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009.
- _____. **Informe del curso 2005-2006**. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009.
- Souriau, E. "Proporción". In: _____. **Diccionario de Estética**. Madrid: Akal, 1998 [1990].