

## DESDIBUJANDO LOS LÍMITES o el retrato de Dorian Grey.

Miguel Cabanes Ginés, Javier Cortina Maruenda, Salvador Gilabert Sanz

### Abstract.

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

A LA MEMORIA DE MIGUEL CABANES GINES, COMPAÑERO Y AMIGO. JAVIER CORTINA MARUENDA

*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.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> SOSA DIAZ SAAVEDRA, J. A. , 2006, "Condiciones de contorno", *Revista Arquitectura COAM*, nº 345, pp 28-33.

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”<sup>2</sup>

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

<sup>2</sup> SALAZAR, J. 1999 “La Casa como paisaje”, *Singular Housing*. Editorial Actar, Barcelona, pp. 181.

espacios de compromiso y transición entre el exterior y el interior. La formulación de la “fenetre longer” por parte de Le Corbusier en 1926 no fue más 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 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<sup>3</sup>. 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*”<sup>4</sup>

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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> GRANERO MARTÍN, F 2013, “Viaje a través de la mente. La idea. Fundamentos del dibujo”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 22, p. 60-67



## 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 levantamiento 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  $\alpha$  a  $\beta$ , 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 determinará 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"<sup>5</sup>. 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 está 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.

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

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."<sup>6</sup>

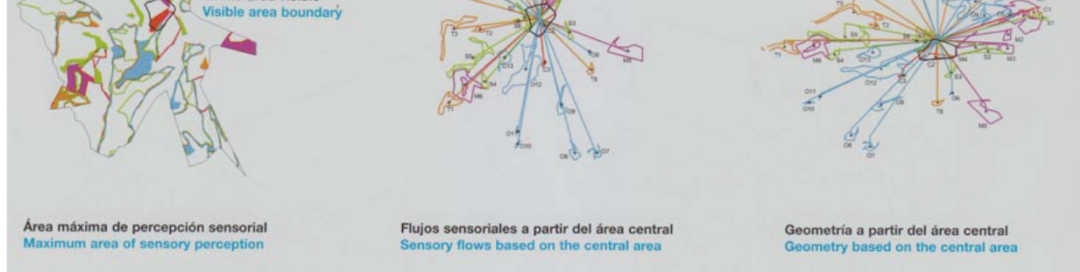
Similar estrategia es usada por Eduardo Arroyo cuando proyecta en 2003 el centro de interpretación del paisaje en Fabriano en la región de Le Marche situada en el centro de Italia. "A nuestro alrededor se extiende un territorio aparentemente terminado, intocable, estable en su composición, y tenemos 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"<sup>7</sup> 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. (fig2)

<sup>5</sup> MORALES, J. 2022, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda SL. Madrid, pp. 103.

<sup>6</sup> SORIANO, F, 2004 *Sin tesis*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp 176.

<sup>7</sup> ARROYO, E, 2007. *Obra Reciente*. Revista 2G, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, nº 41, pp 48.



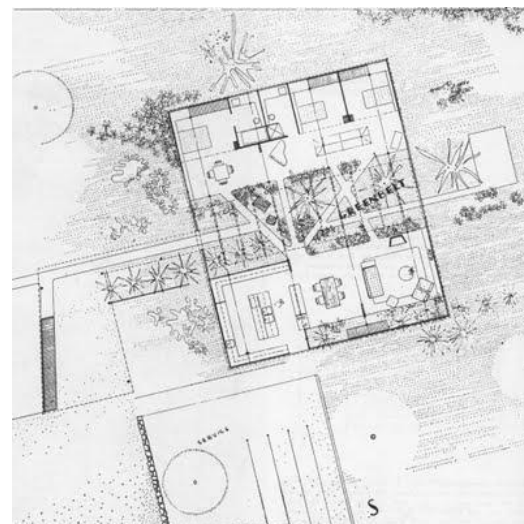
## 2. Diagramas sensoriales Centro de Interpretación del paisaje. Eduardo Arroyo

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 condición 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)



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.

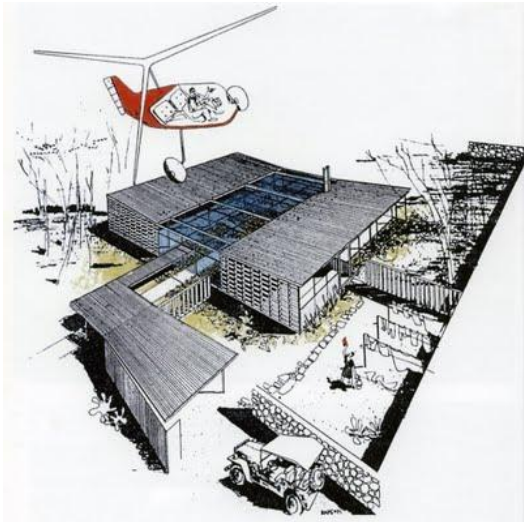
Para el programa norteamericano de las Case Study House el arquitecto Ralph Rapson diseñó la Greenbelt House en 1945 (fig. 4). Se trata de una vivienda unifamiliar de planta cuadrada que está atravesada por una banda verde que divide el programa en dos paquetes, uno correspondiente a la zona de día y 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



## 3. Centro de Interpretación del paisaje. Eduardo Arroyo

### 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 planimétricos. 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



consigue así una composición centrífuga que desplaza el interés proyectual desde el centro hacia unos límites desdibujados 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 desdibujan 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.

#### 4. Greenbelt House de Ralph Rapson 1945

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”<sup>8</sup>, aún es más evidente en una perspectiva aérea de la vivienda. La elección a vista de pájaro de ésta demuestra el interés por mostrar como 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.

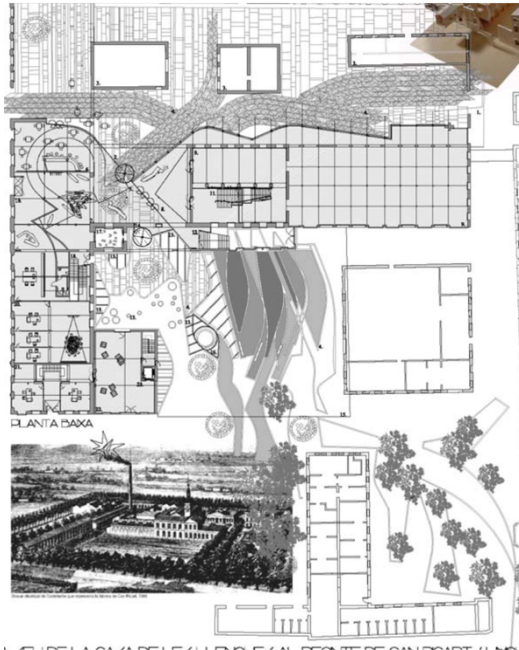
Otro ejemplo que puede corroborar nuestro planteamiento es la Casa Robinson de Marcel Breuer construida entre 1946 y 1948 (fig. 5). Se trata de una vivienda unifamiliar con vistas a las montañas de Berkshire sita en Williamstown (Massachussets). El interés por la disolución con el paisaje se nos muestra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

<sup>8</sup> MORALES, J, 2022, *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda SL. Madrid, ver capítulo 5 “la estancia mostrada”



## 5. Marcel Breuer. Casa Robinson (1946/ 48).

La definición gráfica de las plantas con la que Benedetta Tagliabue gana el concurso de la Casa de les Llengues 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



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.<sup>10</sup> Hablaremos de la deconstrucción de la caja como mecanismo para establecer la des-limitación 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.

## 6. Can Ricart. Casa de les Llengues. Planta de concurso 2007

### 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”<sup>9</sup>

Hemos hablado de manuales de instrucciones y de dibujos planimétricos, por tanto, de estrategias gráficas de definición formal y lectura abstracta. Cuando la definición de lo arquitectónico es más visual podemos preguntarnos si es válida nuestra tesis y cual es

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 Vallarta 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.

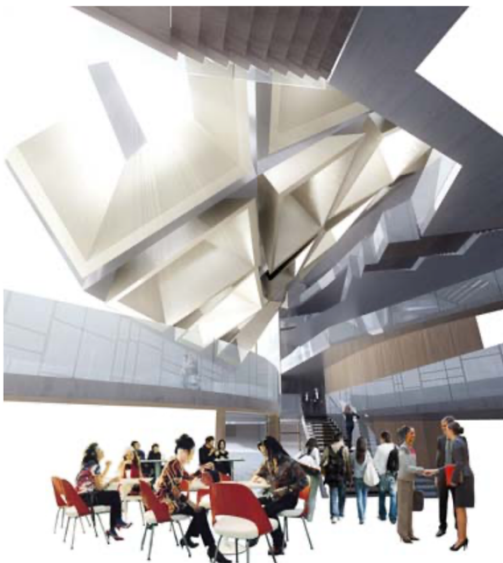
<sup>9</sup> SORIANO, F. 2000, *Es pequeño, llueve dentro y hay hormigas*. Editorial Actar, Barcelona. pp 46.

<sup>10</sup> TRILLO LEYVA, J.L, 2001, *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*. Textos de Doctorado Serie Arquitectura Editorial Universidad de Sevilla. lucc. no 19, p.30



### 7. Hotel en Puerto Vallarta. Carmen Pinos

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.

### 8. Campus of Fudan University School of Management : Benedetta Tagliabue

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.

### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS