

El trazo sutil amplificado: dibujos de observación en Taller de Arquitectura¹

The subtle amplified stroke: observation drawings in Architecture Workshop

Omar Cañete Islas
Escuela Arquitectura, Universidad de Valparaíso, Chile
ocanetei00@yahoo.es

ARTÍCULO

Fecha de recepción: 16 de febrero de 2018
Fecha de aceptación: 10 de abril de 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2018.17.64883>

Resumen

Se pretende sistematizar una serie de experiencias docentes que buscan acotar un campo comprensivo respecto del dibujo de observación arquitectural, usualmente conocido como *croquis*. En un sentido más teórico-pedagógico, se pretende que los alumnos puedan explorar y transitar de modo sensitivo, pero graduado y continuo, entre dos planos: *a)* la expresión subjetiva y *b)* la composición formal donde el trazo tiende a abstraer y objetivar y, por ende, organizar y disponer geoméricamente lo observado en función de un orden relacional. Pese a sus diferencias (subjetivo vs. objetivo), ambos planos los asumiremos desde un orden generativo, dinámico y complejo.

Palabras clave: expresión, representación, croquis, modelos espaciales y escultóricos

¹ Esta serie de encargos se realizó en el Módulo de forma, el año 2015, en el Taller de Ciudad, junto al arquitecto Matías Antezana, a cargo de los arquitectos Juan Luis Moraga y Mabel Santibáñez, y el año 2016-2017, en Taller de Territorio, a cargo del arquitecto Carlos Lara. Destacamos trabajos de alumnos como Sebastián Nogueira, Camila Bobadilla, Ignacio González, Andrés San Martín, Felipe Mora, Daniela Mercado, Constanza Ramírez, Nicolás Baytán, Sofía Veliz, André Castro, Fabiola Reveco, Ivana Hidalgo, Diego Gil Samuel Herrera, Yenio Rojas, Karla Contreras y Josefa Orrego, entre otros.

Abstract

We intend to systematize a series of teaching experiences, related to develop a compressive field in architectural drawing, usually known as sketch. In a more theoretical-pedagogical sense, it is sought that the students could explore and transit in a sensitive, but graduated and continuous way between two planes: a) individual expression, which privileges the gestural plane proper to all apprehension and internal subjective elaboration of the subject, and b) a formal composition that tends to objectify, and therefore, to organize and geometrically dispose what is observed by a relational and complex order. Although their differences (objective vs. subjective point of view) both aspects are part from a same generative, dynamic and complex order.

Keywords: expression, representation, sketch, spatial and sculpture models

Presentación

El presente texto es, en parte, la sistematización de una experiencia docente, guiada por un intento de profundizar y revitalizar la noción de dibujo de observación dentro de la enseñanza de la arquitectura. Para esto, hemos seleccionado una serie de experiencias docentes que conformen un campo de trabajo que vincula el dibujo y la observación, o lo que Pallasma² denomina “la mano que piensa”.

En el trabajo del Módulo de Forma de Taller, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, durante diversos semestres y años sucesivos se ha buscado que, pedagógicamente, los alumnos desarrollen, ahonden, exploren y transiten de modo sensitivo³ entre dos planos de complejidad evidenciados en el trazo propio de un estudiante de arquitectura: a) el plano de la *expresión individual*,⁴ que privilegia lo *gestual* propio de toda aprehensión en función de un punto de vista y

2 Giovanni Pallasma, *La Mano que piensa* (Barcelona: GG, 2010).

3 En inglés, la palabra *sensitive* sugiere un acto inteligente de agudeza en las distinciones intelectivas.

4 Destacamos la definición de Arnheim: “definiremos la expresión como los modos de comportamiento orgánico e inorgánico evidenciados en el espacio dinámico de los objetos o sus sucesos perceptuales, donde las propiedades estructurales de esos modos no quedan limitadas a lo captado por los sentidos externos; son eminentemente activas dentro del comportamiento de la mente humana, se emplea metafóricamente para caracterizar infinidad de fenómenos no sensoriales”. Rudolf Arnheim, *Arte y Percepción Visual* (Madrid: Alianza, 2002), 450.

elaboración interna y propia del sujeto,⁵ y b) el plano de la *composición formal*⁶ que tiende a abstraer rasgos, disponerlos y objetivarlos, y por ende, organizar y disponer lo observado en función de un orden relacional (tabla 1). Ambos polos pueden ser vistos, contemporáneamente, como enfoques orientados de manera tradicional a destacar planos objetivos *versus* planos subjetivos del dibujo. En nuestro caso, estos enfoques debieran ser mirados a la luz de un campo de estudios de lo amorfo y el problema de las formas puras propio de la arquitectura moderna. Desde el punto de vista pedagógico, se han diseñado diversas estrategias que permiten un movimiento pendular entre ambos tipos de dibujo, como parte de un ejercicio constante de observación arquitectural.



Tabla 1. Niveles y tipos de complejidad del trazo
Fuente: elaboración propia.

5 La noción de expresión es de larga data. Aparece ya en la polaridad interioridad/exterioridad de la fisiognómica aristotélica (retomada en el debate etológico-darwiniano) pasando al debate metafísico-físico de concepciones mítico-antropológicas, psicologístas relativas al plano consciente-inconsciente, histórico-trascendental dentro del debate filosófico de Hegel y Kant, o fenoménico-existencial (alteridad fenoménica vs. devenir óntico-existencial en Dilthey, Husserl, Zubiri, Merleau-Ponty, Levinas o Heidegger, por citar algunos). En occidente, luego del romanticismo, expresionismo, materialismo o surrealismo, buscarán, además de lo sentimental, lo intuitivo, lo pulsional, la descomposición irracional de la razón, lo onírico-fantástico, corporal-sensorial, e incluso lo religioso-experiencial la fuerza y génesis de lo expresivo. Para una revisión filosófico-estética, véase Felix Schwartzmann (1967) para quien: "sólo ahondando en el conocimiento de los fenómenos expresivos, es posible a comprender las obras de arte en sus conexiones culturales originarias. Y ello ocurre porque las preferencias estéticas están condicionadas por el sentimiento expresivo del artista. Lo cual implica que dichas preferencias, creadoras de la unidad entre lo expresado y el modo de expresarlo, derivan de una particular metafísica del hombre, concebido en cuanto ser capaz de expresarse. Éste es el verdadero núcleo de experiencias desde el cual el artista vive

Antecedentes

Expresión y composición del trazo⁷ en el dibujo de observación

Nos referiremos brevemente a dos polos de relevancia: a) la abstracción mimética de rasgos, y b) la expresión subjetiva.

su ser en el mundo. [...] En efecto, el creador resuelve las situaciones y antagonismos formales desde su experiencia expresiva. Esto significa que lo estéticamente valioso se subordina a la manera de intuir la expresividad como fenómeno primario". Felix Schwartzmann, *Teoría de la Expresión* (Santiago, Chile: Ediciones Universidad de Chile, 1967), 14-15.

6 Entenderemos lo compositivo como modo de disponer plásticamente. Esto abarcaría desde los patrones o gestalt hasta racionalismos constructivistas y formalismos como el cubismo, post-cubismo, arte abstracto, suprematismo, futurismo, Bauhaus, deconstructivismo, op art, arte cinético, en tanto vanguardias científicas que buscan depurar y trabajar estos principios de ordenamiento. En el caso de la pintura, véase Charles Bouleau, *Tramas: La geometría secreta de los pintores* (Madrid: Akal, 1996).

7 Como señala Derrida: "Yo diría que la verdad profunda que se dice a través de estos versos de Dante es que el artista es alguien que se convierte en artista ahí donde la mano tiembla, es decir, donde él no sabe en el fondo lo que va a suceder o que aquello que va a suceder le es dictado por el otro. El momento propiamente artístico de la obra de arte es el momento en que la mano tiembla porque el artista ya no tiene el dominio, porque lo que le sucede y le sorprende como verticalmente le viene del otro". Jacques Derrida, "¿Cómo no temblar?" *Rev. Acta Poética* 30, núm. 2 (2009); 27.

Derrida refiere los versos de Alighieri: "*Ma la natura la dà sempre scena,/ Similmente operando a l'artista / Ch' a l'abito de l'arte ha manché trema*". En Dante Alighieri. *La Divina Comedia*. Trad. José Luis Gutiérrez García (Madrid: BAC, 2002), El Paraíso, canto XIII, 428. Indicamos la traducción Gutiérrez García que reza: "Pero la naturaleza es siempre imperfecta, / operando a semejanza del artista que posee su arte, / pero lo tiembla la mano". Véase desde otro enfoque del arte, a Maritain para quien, desde la escolástica, el arte es facultad volitiva (y por ende interna), pero propia del hacer, no del obrar, es decir, el arte responde: "[...] a la regulación de la obra por el espíritu. Si la mano del artista falla, si su instrumento cede, si la materia se quiebra, el defecto así introducido en el resultado, en el *eventus*, no afecta en nada al arte mismo y no prueba que el artista haya faltado a su arte: desde el instante en que el artista, en el acto de juicio formulado por su entendimiento, ha impuesto la regla y la medida que convenían al caso dado, no ha habido en él, error, o sea falsa dirección. El artista que tiene el *habitus* del arte y la mano que vacila: *C ha V habito de Varte e man che trema*, produce una obra imperfecta, pero conserva una virtud sin defecto". Jacques Maritain, *Arte y escolástica* (Club de Lectores, 1972), 19.

De la abstracción mimética de un rasgo, al trazo activo generativo del *minimalismo vectorial*. Según Gombrich⁸ la definición de *imagen* en el arte siempre estuvo vinculada a la noción de *mímesis*, donde el artista imita o abstrae la forma externa del objeto y, por ende, se reconoce una obra por su forma. En el arte moderno, esta progresiva abstracción y formalismo del trazo en relación con la representación de un objeto, símbolo o tema trabajado fue extremada, llegando a desvincularse del objeto externo, para intentar dar cuenta del propio plano compositivo y sus posibilidades, subjetivado por la mirada de cada autor. Desde la Bauhaus o los constructivistas rusos, este enfoque asimila los aportes de la pintura abstracta de Kandinsky, los suprematistas, el propio cubismo y los futuristas, y algunas corrientes post-cubistas, de corte expresionista (Delaunay, Feininger, Matisse). Destacan autores como Paul Klee (1985), quien adscribiendo a la concepción de *formas puras*, y separándose de las pretensiones meramente representacionales del arte visual, distingue entre *líneas, planos y superficies activas o inactivas*,⁹ las que en el trazo busca recorrer diversos confines y niveles de detalles de un objeto, en un mismo curso de movimiento y orientación, en la medida que el ojo lo recorre.¹⁰ Este trazo será el antecedente directo del *trazo vectorial*, donde se consolida el a-figurativismo, que profundiza la distinción entre formas abiertas e irregulares, dictada por Kandinsky.¹¹

Se desarrolla así, dentro del paradigma moderno que podemos llamar *minimalismo generativo*, donde se toma conciencia no sólo del valor de la *abstracción de rasgos*, sino de un nivel *operacional* inherente, de un modo

8 Según Gombrich, una de las funciones del arte visual es la representación: "Esto es lo que podría llamarse el modo tradicional de entender la representación. Su corolario es que una obra de arte, bien ha de ser una copia fiel, y aún de hecho, una réplica perfecta, del objeto representado, bien ha de implicar algún grado de "abstracción". El artista, según vemos, abstrae la forma a partir del objeto que ve". Ernest Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Madrid: Debate, 1998), 1.

9 Klee reconoce en su composición pictórica los siguientes principios: "Una línea activa se desliza libremente sin final alguno. El conductor es un punto que proyectándose sucesivamente"; "Una línea intermedia se halla entre un punto en movimiento y un efecto de superficie", y "Las líneas pasivas son producto de actividad sobre el plano (línea que se desplaza). Las líneas cuadradas y las circulares, ambas pasivas, constituyen formas de superficies activas". Paul Klee, *Bases para la Estructuración del Arte* (México, Premiá, 1985), 7-9.

10 Will Grohmann, *Paul Klee* (New York: Ed. Harry N. Abrams, 1940).

11 Wassily Kandinsky, *Punto y Línea sobre el plano* (Argentina, Labor, 1996).

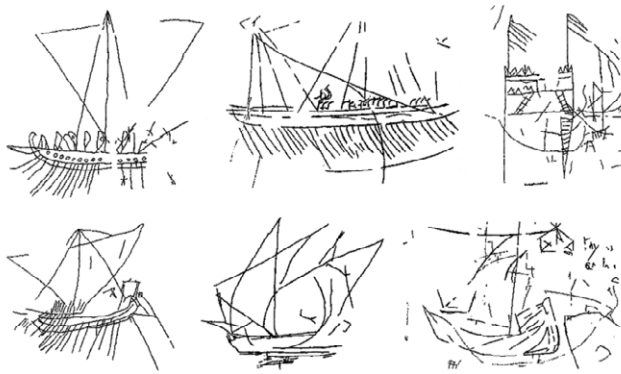


Imagen 1. Grafitos de barcos en murallones portuarios antiguos en diversas épocas en puertos de España, siglos II d. C a XVI. Se observan galeras, carcanas, cocas, galeones, etcétera. Muestran el alto sentido minimalista, centrado en rasgos y de carácter representacional

Fuente: Carmen Aranegui, "Arqueología de la tradición portuaria Valenciana", en *El Mar del Arte. Art Galore*, Instituto de Arte Moderno de Valencia (Valencia: IEGAP, 2005). https://www.ua.es/personal/juan.abascal/aranegui_gasco.html.

cada vez más consciente. Se exploran entonces, de forma individual, las múltiples posibilidades del acto o incluso gesto morfológico, en función de operaciones espaciales y de medida, tales como magnitudes, volumen, tensión-equilibrio, encaje-desencaje, cierre-ruptura de simetrías, posiciones, profundidad, translucidez, ángulos, descomposición de elementos o fragmentos, formación de campos perceptuales o patrones, ilusiones ópticas, deformaciones, amplificación de señales, crecimientos modulares, gradientes, redes o tramas vectoriales, formación de capas, estratos, texturas o *landscape*, colores, grosores, influencias y variaciones escalares, por indicar algunas. Cada una, constituye un mundo propio de exploración.

Expresionismo: deformación y amplificación morfológica

El nivel gestual *expresivo del trazo* supone una complejidad vivencial interna que regula su producción (y no una copia o intento de representación objetiva). Así, el trazo es también una forma de elaboración psíquica inconsciente de toda experiencia interna que opera desde niveles semi-conscientes, como el gusto y el estilo propios del romanticismo, hasta los contenidos simbólico-oníricos,¹² y/o mecanismos reactivos pre-figurativos. Estos mecanismos, serán destacados por las corrientes surrealistas de Breton,

12 Bretón señaló que: "En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, llegaremos a tener conciencia del sueño en toda su integralidad (y eso implica una disciplina de la memoria que tan sólo se puede lograr en el curso de varias generaciones, en la que se comenzaría por registrar ante todo los hechos más destacados) o en que su centro, se desarrolle con una regularidad y amplitud hasta el momento desconocido, cabrá esperar que los misterios que dejen de serlo se nos ofrezcan la visión de un gran Misterio. Creo en la futura armonización de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad". André Bretón, *Primer Manifiesto Surrealista* (Santiago, Chile: AsíHablabalibros, 2012), 12.

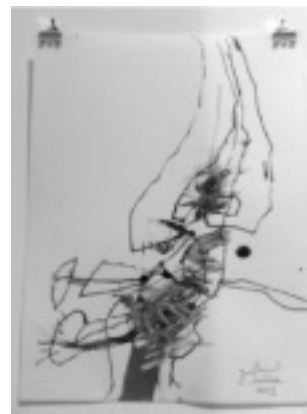
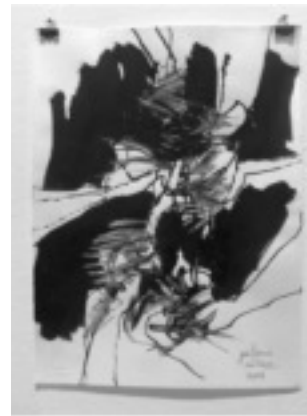
primero, y Salvador Dalí, después, quienes denominan a este principio de expresión: *asociaciones instantáneas*,¹³ en clara alusión al concepto de asociación libre del psicoanálisis freudiano.¹⁴ El trazo es entendido como *gesto* o, al menos, como *deformación gestual del objeto*; si bien, este *ethos* se reconoce ya en el romanticismo y la noción de *estilo*¹⁵ se autonomiza en el surrealismo y expresionismo, al ser influenciados por el post-cubismo (Feininger, Ernst, Marc, Delaunay, Maider o Taut).¹⁶ Luego, el materialismo, el informalismo abstracto (Tapiés, Moore, Pollock, Kooning, Kline, Francis, Congdon, etcétera) y las generaciones de post-guerra, ahondarán en esta deformación y *búsqueda de lo amorfo*, como forma expresiva, asimilándola como actos de *depuración, deformación, amplificación e hibridación gestual del trazo*, entre otras posibilidades (tablas 1 y 2). Como señala Read: "El expresionismo abstracto está consagrado a la exploración de este reino de la forma irregular, y no cabe duda de que el artista individual puede infundir a dichas formas estilo y vitalidad".¹⁷

13 Dalí indica que: "En presencia de las asociaciones instantáneas que confieren un valor excepcionalmente coherente al presente 'fenómeno delirante', nos vemos sorprendidos por la gravedad que presenta aquí la intervención predominante y podríamos decir, organizada del 'azar objetivo'. Incluso suponiendo que apartemos la hipótesis de la intervención de ese azar objetivo, nada puede impedir la formación de la hipótesis más grave aún según la cual sería la asociación sistemática, producto de la potencia paranoica, sería hasta cierto punto una actividad productora del azar objetivo. Ante la sucesión de coincidencias que se imbrican para ilustrar instantáneamente mi espíritu, con la más poderosa realidad, las ideas delirantes de mi obsesión. Sólo podemos quedarnos mudos". Salvador Dalí, *El Mito trágico del Angelus de Millet* (Madrid: Tusquets, 1971), 97.

14 Se conforma el denominado método *paranoico crítico* de Dalí capaz del *acto creativo*, propio de la actividad inconsciente del sujeto. Para Dalí: "El mecanismo paranoico, mediante el cual nace la imagen múltiple figuraciones, ofrece a la comprensión la clave del nacimiento y el origen de la naturaleza de los simulacros, cuya furia domina el aspecto bajo el cual se ocultan las múltiples apariencias de lo concreto. Es, justamente, por la furia y la naturaleza traumática de los simulacros respecto de la realidad y a la ausencia de la más leve ósmosis entre ésta y los simulacros, por lo que llegamos a la conclusión de que existe una imposibilidad (poética) de todo orden de comparación. Sólo cabría la posibilidad de comparar dos cosas si solamente fuese posible la no existencia de un orden cualquiera de vinculación entre ellas, consciente o inconsciente". Salvador Dalí, *Por qué se ataca a la Gioconda* (Madrid: Siruela, 1994), 107. En su texto "Objetos psico-atmosféricos-anamórficos", (compilado en el mismo libro) Dalí destaca el trasfondo deliroide de su método, que sucede de modo natural, cuando la pintura pierde el objeto ideal-simbólico-soñador de representación, pues se vuelve materia, por la cual se vuelve una presencia obsesiva para el hombre, inseparable de su existencia mental, y por ende auto-referente o paranoico. En: Dalí, *Por qué se ataca a la Gioconda*, 139-143.

15 Javier Arnoldo, *Estilo y Naturaleza* (Madrid: Visor, 1990).

16 Simón Marchan Fiz, *La metáfora del Cristal* (Madrid: Siruela, 2010).



Imágenes 2, 3 y 4. Obras del pintor chileno Guillermo Núñez¹⁸

Fuente: Exposición Galería de Arte Contemporáneo, Museo Bellas Artes. Santiago, Chile. Fotografías del autor.

El estudio de lo amorfo

Esta evolución de ambas corrientes, a la larga supone una capacidad de continuidad/discontinuidad e incluso hibridación entre lo interno y lo externo (tablas 1 y 2) que confluyen en lo que podríamos llamar el *estudio dinámico de lo amorfo* que, desde el punto de vista del *trazo*, amplía las posibilidades de estudiar su complejidad. Análoga situación ocurre en las ciencias, donde teóricos de la complejidad¹⁹ reconocen propiedades de transformación multi-escalar en los sistemas complejos, dada una sensibilidad a las variaciones, interacciones e influencias del ambiente interno o externo. Como señalan Peat y Birggs, a través del caos se filtran “el control, la creatividad y la sutileza”,²⁰ donde los procesos de cambio y transformación no-lineal provienen de pequeñas y sutiles variaciones amplificadas escalaramente en juegos de sincronía. Similar es la situación, creemos, que se da en la observación y dibujo del estudiante de arquitectura²¹ pues debe estar atento a sutiles observaciones sensibles, aprehendidas subjetivamente (gesto) y representadas objetivamente en trazos mínimos y esenciales (rasgo) a partir de las cuales es capaz de aprehender y configurar un orden global desde lo micro y viceversa. En este sentido, expresión y composición, son polos de un proceso creativo mayor.

17 Herbert Read, *Imagen e Idea* (México: FCE, 1971).

18 Guillermo Núñez, *Nada más que la vida* (Santiago: Ocholibros, 2012).

19 Edgar Morin, *Introducción al Pensamiento Complejo* (Barcelona, Gedisa, 2002).

20 David Peat y John Briggs, *Las Siete Leyes del Caos* (Barcelona, Grijalbo, 1999), 10.

21 Omar Cañete, *Arquitectura, Complejidad y Morfogénesis* (Valparaíso: U. de Valparaíso, 2014).

Común denominador	Aspectos formales	Corrientes	Tendencias generales
Líneas puras (Formas regulares <i>versus</i> formas irregulares)	Equilibrio, tensión y ruptura, en formas ideales y poliedros regulares e irregulares	Suprematistas Constructivismo ruso, inglés y vasco (Tatlin, Moore, Oteiza)	Formalismo
	Proporción y patrón Crecimiento modular Minimalismo formal Líneas activas-pasivas Configuraciones perceptuales (Gestalt) Lo aperceptivo Lo céntrico-excéntrico Formas irregulares <i>vs.</i> formas regulares Formas cerradas <i>vs.</i> formas abiertas La concentración del vacío y del espacio como objeto escultórico	Bauhaus (Mondrian, Gropius, LeCorbusier, Nagaly, Albers-Richer, Kandinsky, Klee) Pintura abstracta Formalistas Minimalismo Oteiza, Chillida	
	Desconstrucción formal amplificación, quiebres Desproporción del plano compositivo	Post-cubistas expresionista (Meidner, Feininger, Delaunay) Futuristas (Buccioni) Marcel Duchamp	
	Sucesión, series morfológicas, paradojas visuales	Arte kinético, op art, paradojas e ilusiones ópticas (Pallalink) Geometría y color, Instalaciones (Kenneth Snelson, Olafur Eliasson, Theo Jansen. Vacíos y envolventes minimalistas. Chiharu Shiota, Yakoi Kusama, Anila Quayyun)	Expresionismo
	Geometrías y morfologías de trazo libre irregular Saturación de trazos rectos quebrados y angulados Amplificación de escalas Conformaciones complejas depuradas (fractales, tramas, fragmentos, grafos, capas, estratos, mallas, relativismo, pliegues, deformaciones, turbulencias, etcétera)	Arte computacional gráfico como minimalismo generativo de patrones, paisajes minimalistas y texturales (Frieder Nake, Manfred Mhor, John Whitney, Woody Vasulka & Brian O'Reilly, Michael Noll, Desmond Henry, Ch. Csuri, W. van Weeghel, etcétera) Materialismo (Tapiés) Gestualismo Expresionismo abstracto (Matta)	

Tabla 2. Distintas elaboraciones plásticas respecto de la noción de líneas o formas puras
Fuente: elaboración propia.

Metodología

La enseñanza de la arquitectura ha adoptado el dibujo de observación como herramienta de suma importancia para canalizar la formación pedagógica. Esto exige una búsqueda constante, donde el alumno aprenda a distinguir experiencialmente las posibilidades infinitas que le ofrece el trazo, a fin de lograr una autonomía expresiva y no sólo una búsqueda funcional del tipo mimético representacional respecto de lo que observa. Por ende, debe intencionarse el diseño de experiencias que permitan y faciliten este proceso. Esto hace que la sistematización de experiencias usualmente denominada cualitativas, desde el punto de vista metodológico, sea más dúctil para este tipo de aprendizajes.

De forma operacional, referimos dos polaridades en relación con el trazo, sea su *a)* gestualidad expresiva o *b)* en su capacidad de abstracción de rasgo objetivante en relación con lo observado. Por ende, se distinguieron diversos tipos de trazos por lo general observados en la praxis del dibujo observacional, lo que permitió disponer de actividades para cada tipo de dibujo, según su orientación, con base en una serie de encargos de continuidad y en la realización de esculturas irregulares y no-figurativas (y por ende más in-estructuradas, pero con mayores posibilidades de desarrollo posible) sobre los cuales trabajar (tabla 3).

Tipo de trazo y dibujo expresivo	Tipo de modelo o expresión
Dibujo de observación (croquis)	Escultura en la arena (en yeso)
Dibujo háptico	Escultura (modelo en masa dust o greda)
Dibujo línea continua Dibujo de observación detalle	Malla metálica
Dibujo de observación geometrizable	Papel diamante

Tabla 3. Esquema del trabajo semestral
Fuente: elaboración propia.



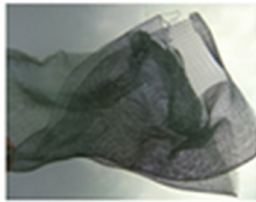
Moldajes de yeso en arena y dibujos de observación



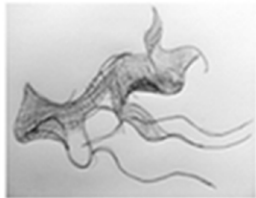
Moldajes en greda y dibujos de observación



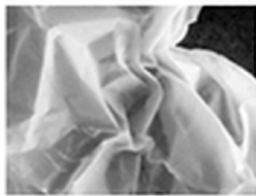
Dibujos hápticos



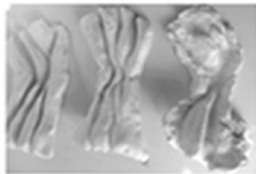
Modelos escultóricos y envolventes en malla



Geometrización de lo amorfo



Modelos en papel



Ejercicios de transformación y síntesis



Dibujos de observación

Imagen 5. Resumen del proceso creativo con base en ejercicios de continuidad
Fuente: elaboración propia.

Ejercicios de continuidad



Resultados

1. Dibujos de observación y moldajes de yeso en arena.²² Junto al encargo grupal de realizar una escultura bajo la arena; los alumnos realizan dibujos durante dicha actividad en la playa. Abarca desde trazas generales de conjunto hasta dibujos de rasgos.



²² Una experiencia de escultura bajo la arena y otros medios puede ser vista en Francisca Sánchez, *Tabla Rasa* (Santiago, Chile: AFA, 2014).



2. Modelos en greda y dibujo de rasgos. Luego, se realizaron modelos de tamaño menor, que no sean una copia a escala, sino el cambio casi anamorfósico (texturas y detalles amplificados) que, al cambiar de material, permita una nueva relación perceptual, táctil, hápticas y sensorial con el modelo observado.

Como parte del encargo, también se les pide que piensen la forma desde dentro hacia afuera, como abriéndola en diversas capas, mostrando su interioridad, concavidades, posibles conformaciones interiores, etcétera. De forma paralela, se les solicita un dibujo de detalle amplificado.

3. Dibujos hápticos. A fin de evitar una representación esquemática y

Imágenes 6 y 7. Registro del encargo en clases. Detalle

Fuente: Taller de Ciudad, 2015. Primer semestre.



Imagen 8. Registro del encargo en clases. Detalle
Fuente: Taller de Ciudad, 2015. Primer semestre.

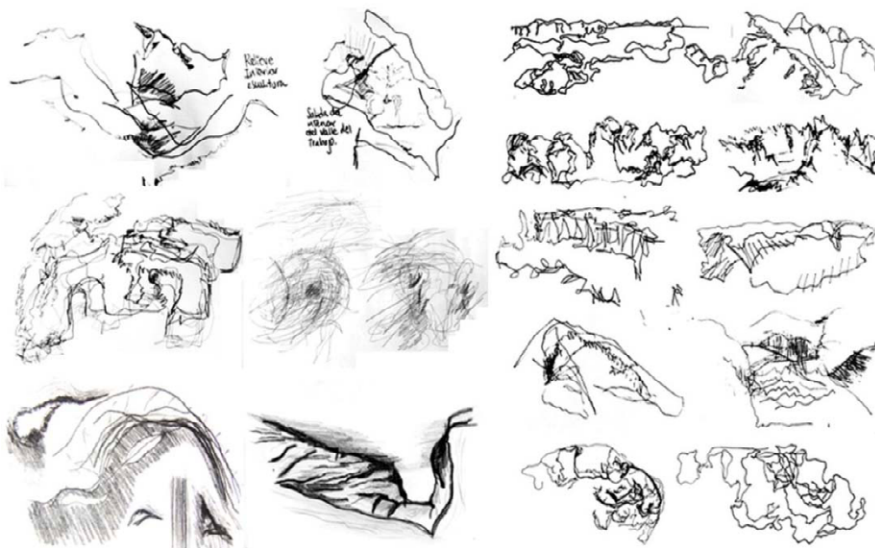
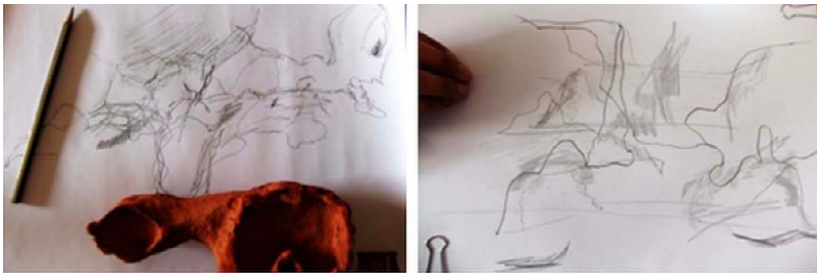


Imagen 9. Registro del encargo en clases. Detalle
Fuente: Taller de Ciudad, 2015. Primer semestre.



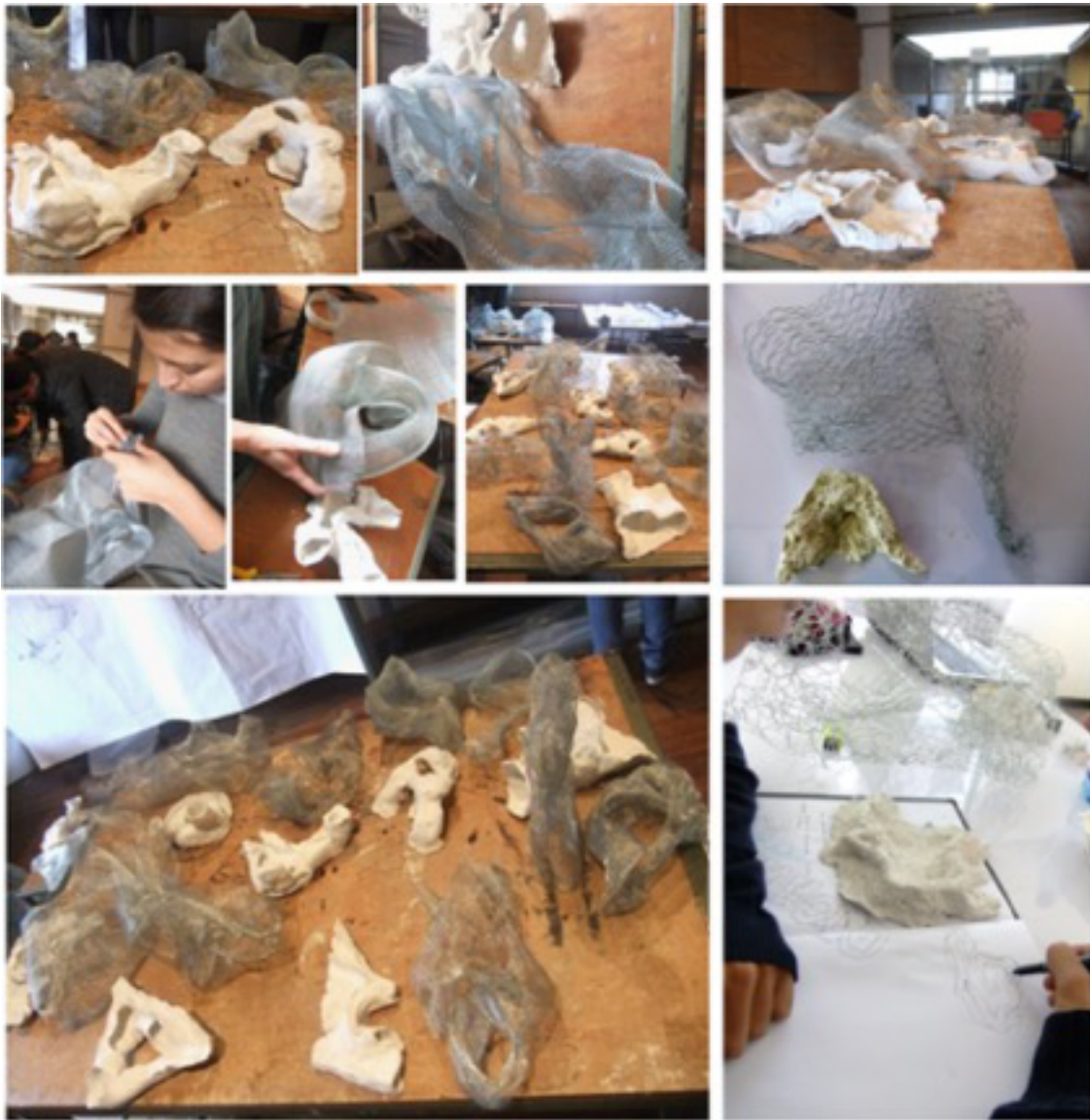
potenciar el gesto expresivo esencial, se les pide a los alumnos que eviten mirar la propia mano que dibuja, ya sea por tener la mirada en un primerísimo plano respecto de la escultura, o bien, porque, cerrando los ojos, sean capaces de retener las impresiones y rasgos del objeto, para dibujarlos a continuación.

Imagen 10-11. Registro del encargo en clases. Detalle
Fuente: Taller de Ciudad, 2015. Primer semestre.

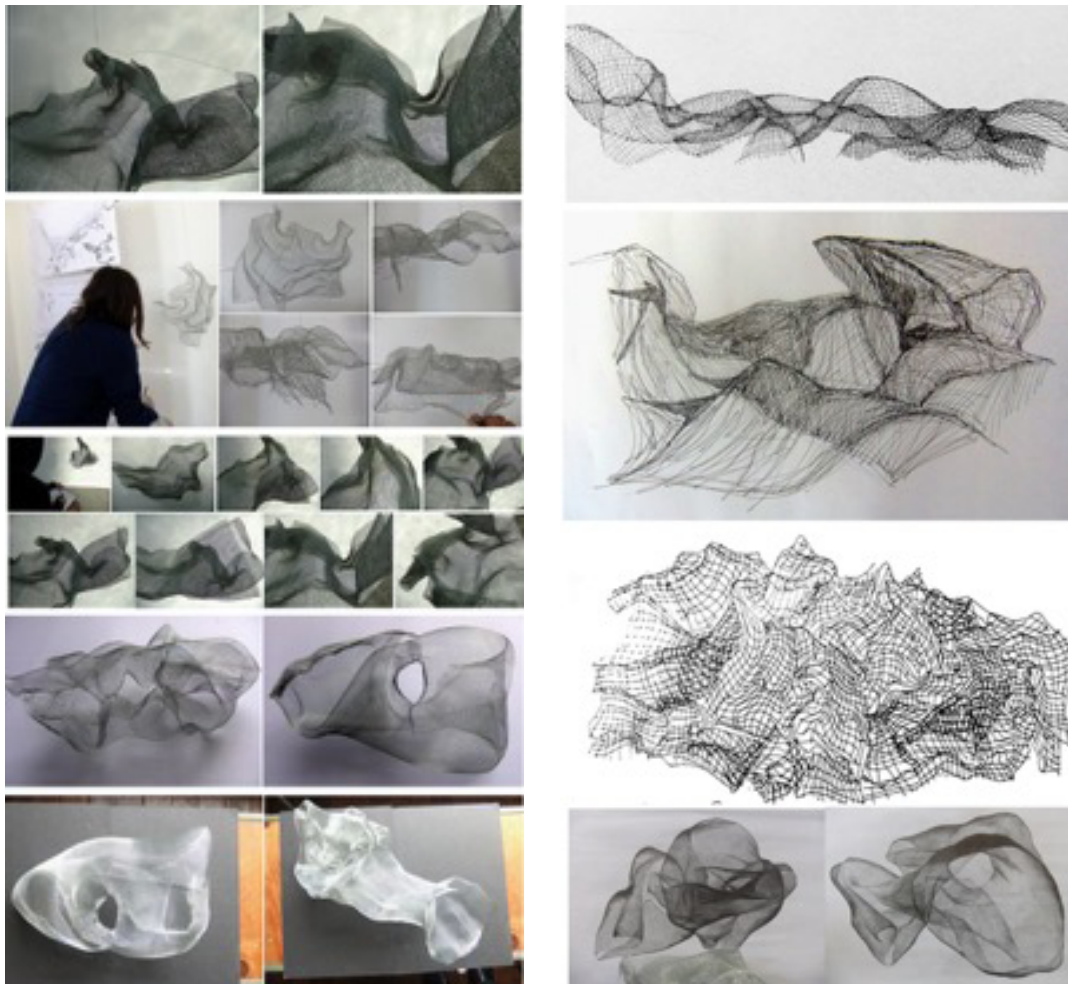


4. Modelos y envolventes de malla. Luego se les pide que realicen una envolvente de la escultura, con una malla metálica, flexible, buscando algún principio de unidad (circulación, vinculación entre contornos, conformación de totalidad, textura, etcétera).

Imagen 12. Registro del encargo en clases. Detalle
Fuente: Taller de Ciudad, 2015. Primer semestre.

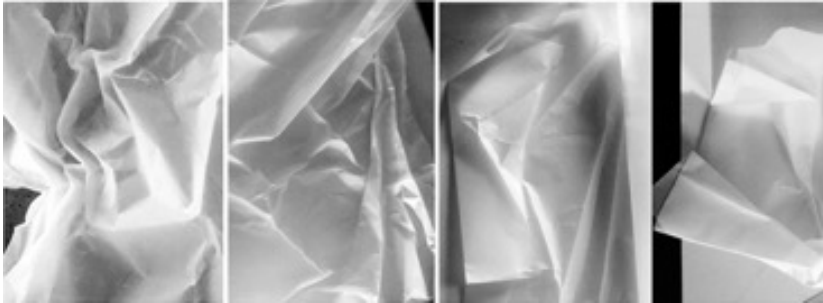


5. Geometrización de lo amorfo. Siguiendo el ciclo de modelo escultórico-observación-dibujo, se les pide que tracen una geometrización sensible de los modelos



6. Modelos de papel y dibujos. Finalmente, se les encargaron modelos en papel diamante. Se les permitía envolver la malla, concentrándose en operaciones holistas, con dobleces y ángulos propios de una geometrización natural. Esto, junto a los respectivos dibujos.

Posteriormente, siguiendo el modelo general de trabajo, se les pide a los alumnos que dibujen, geometrizando lo observado.



Imágenes 15-16. Registro del encargo en clases. Detalle
Fuente: Taller de Ciudad, 2016. Primer semestre.



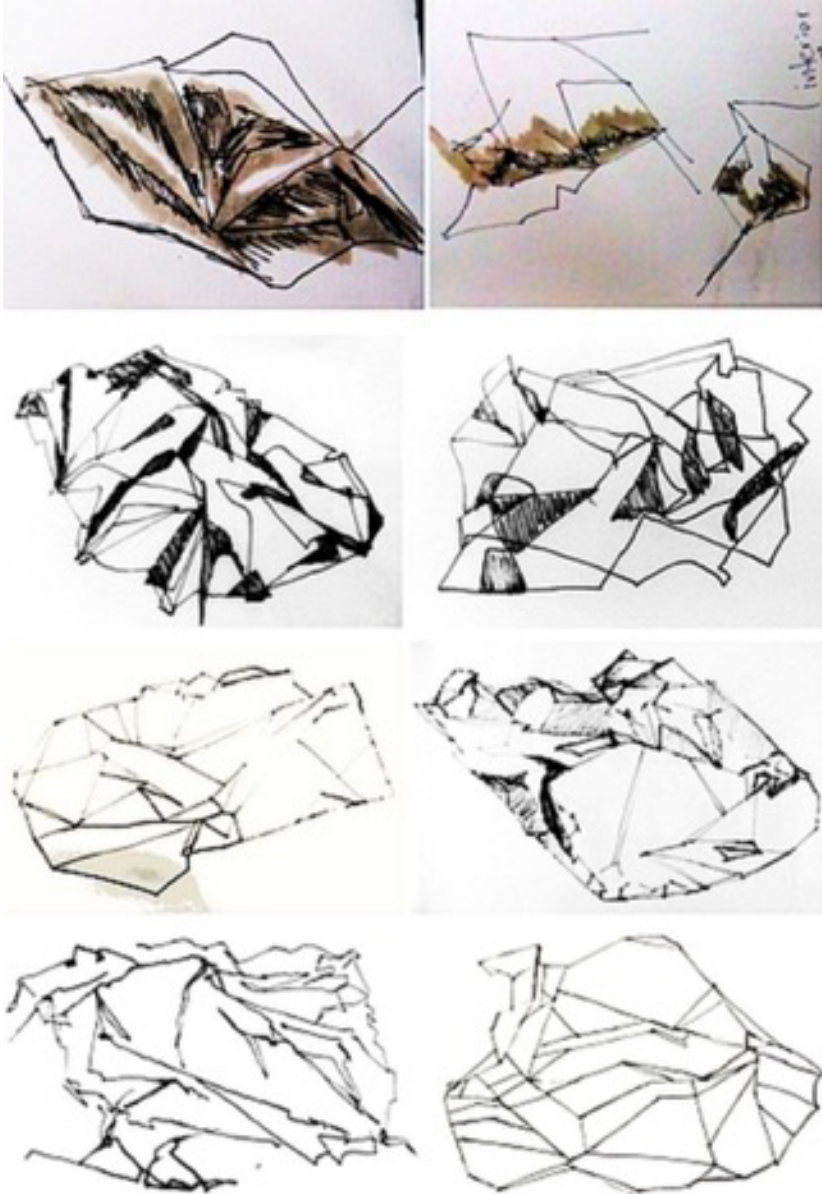


Imagen 17. Registro del encargo en clases
Fuente: Taller de Ciudad, 2016. Primer semestre.

Conclusión

Pedagógicamente, la sistematización propuesta nos parece adecuada a los fines propuestos, en términos de poder focalizarse y orientarse a fines de modo intensivo y regular, donde los alumnos no sólo ahondan en la capacidad de atender y representar lo observado, sino de elaborarlas de forma individual, según sus propios avances y descubrimientos que

realizan a través de la experiencia.

Este proceder nos permite, de una manera experiencial, acceder a problemas de la forma plástica contemporánea de un modo depurado, sensible y afín a la modelación de formas arquitecturales, disminuyendo la brecha entre dibujo y maqueta, que se suele observar en modelos de trabajo secuencial. Así, tomando los diversos años incluidos en la presente sistematización, se puede ya plantear que los alumnos logran avanzar en esta dirección, intensificando sus modos individuales de expresión, sin desligarse de la capacidad de abstracción de rasgos objetuales (principios formales) o la capacidad de trabajo manual en maquetas y modelos espaciales de trabajo. En consecuencia, el dibujo no se reduce a un plano estilístico (sin objeto) ni a un ejercicio esquemático-mimético (no sensitivo), sino a una herramienta de descubrimiento práctico, sensible y creativo por parte de los alumnos.

Referencias

- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Madrid: BAC, 2002.
- ARNHEIM, Rudopf. *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza, 2002.
- ARANEGUI, Carmen. "Arqueología de la tradición portuaria Valenciana". En: *El Mar del Arte. Art Galore*, Instituto de Arte Moderno de Valencia. Valencia: IEGAP, 2005. https://www.ua.es/personal/juan.abascal/aranegui_gasco.html
- ARNOLDO, Javier. *Estilo y Naturaleza*. Madrid: Visor, 1990.
- BOULEAU, Charles. *Tramas: La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal, 1996.
- BRETÓN, André. *Primer Manifiesto Surrealista*. Santiago, Chile: AsíHablabalibros, 2012.
- CAÑETE, Omar. *Arquitectura, Complejidad y Morfogénesis*. Valparaíso, Chile: U. de Valparaíso, 2014.
- DALÍ, Salvador. *El Mito trágico del Angelus de Millet*. Madrid: Tusquets, 1971.
- _____. *Por qué se ataca a la Gioconda*. Madrid: Siruela, 1994.
- DERRIDA, Jacques. "¿Cómo no temblar?". *Revista Acta Poética*, núm. 2 (2009): 2.
- GONMBRICH, Ernest. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Madrid: Debate, 1998.
- GROHMANN, Will. *Paul Klee*. New York: Harry N. Abrams, 1940.
- JUNG, Carl. *Los Tipos Psicológicos*. Santiago, Chile: Letras, 1937.
- KANDINSKY, Wassily. *Punto y Línea sobre el plano*. Argentina Labor, 1996.
- KLEE, Paul. *Bases para la Estructuración del Arte*. México: Premià, 1985.
- MARCHAN FIZ, Simón. *La metáfora del Cristal*. Madrid: Siruela, 2010.
- MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Argentina Club de Lectores, 1972.
- MORIN, Edgar. *Introducción al Pensamiento Complejo*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- NÚÑEZ, Guillermo. *Nada más que la vida*. Santiago, Chile: Ocholibros, 2012.
- PALLASMA, Giovanni. *La Mano que piensa*. Barcelona: GG, 2010.
- PEAT, David y John Briggs. *Las Siete Leyes del Caos*. Barcelona: Grijalbo, 1999.
- READ, Herbert. *Educación por el Arte*. Argentina: Paidós, 1969.

_____. *Imagen e Idea*. México: FCE, 1971.

SANCHEZ, Francisca. *Tabla Rasa*. Santiago, Chile: AFA, 2014.

SCHWARTSMANN, Felix. *Teoría de la Expresión*. Santiago, Chile: Universidad de Chile, 1967.

Omar Cañete Islas

ocanetei00@yahoo.es

Psicólogo y Magister en Psicología Social. Docente en la Escuela de Arquitectura desde 2000 a la fecha de la Universidad de Valparaíso, Chile. Trabaja temas de exploración morfológica, procesos creativos artes visuales, modelación y docencia. Profesor del Modulo de Forma, Taller de territorio y ciudad desde 2014 a la fecha. Autor de diversos artículos y libros en revistas indexadas de especialidad.