

TEORÍA Y CRÍTICA
THEORY AND CRITICISM

PLANTA PLANO PLAN: Entrevista a Alejandra Celedón

PhD Valeria Guzmán Verri, Arquitectura

Universidad de Costa Rica, Escuela de Arquitectura.

Profesora

valeriaguzman@aaschool.ac.uk

PhD. Alejandra Celedón, Arquitectura

Alejandra Celedón F.: Universidad de San Sebastián.

Profesora, Invitada Internacional.

aceledonf@gmail.com

Recibido : Junio 2014 / Aceptado : Agosto-2014

RESUMEN

En el contexto del curso “Experimentos de Representación en Arquitectura”, la Dra. Alejandra Celedón impartió el seminario EL PLAN en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica, del 21 al 24 de abril de 2014. La Dra. Valeria Guzmán entrevistó a la Dra. Celedón en el marco de ese evento, el 25 de abril de 2014.

Palabras Clave: dibujo; plan; planta; plano.

ABSTRACT

In the context of the course “Experiments on Representation in Architecture,” Dr. Alejandra Celedón held the short seminar “The Plan” in the School of Architecture, University of Costa Rica, from 21 to 24 April, 2014. As part of the event, Dr. Celedón was interviewed by Valeria Guzmán on 25 April, 2014. Here follows the transcription.

Key words: drawing; plan.



PLANTA PLANO PLAN: entrevista a Alejandra Celedón

Valeria Guzmán: Empecemos por el énfasis que le has dado en tu seminario al juego entre *planta* y *plan*, entre *dibujo* y *proyecto*. Me parece muy sugerente la relación entre planta y plan, en la medida en que asocia el dibujo con una expectativa hacia el futuro ¿Cómo enmarcas ese juego?

Alejandra Celedón: Lo interesante de esta pregunta es que tiene que ver con la traducción de una investigación que fue hecha en inglés, donde la palabra “the plan” logra contener precisamente una serie de sutilezas que se hacen evidentes al trasladarse a otro lugar y contexto. En este caso, al traducir es posible notar la polisemia de la palabra “the plan” que tu mencionas. En español, además de *planta*, también existe la palabra *plano* y *plan*. Mientras la primera refiere más específicamente al dibujo impreso en un papel, la segunda contiene un nivel de abstracción distinto, más cercano a la idea de ‘mapa,’ y ya la última ‘plan’ más claramente se asocia a un proyecto a futuro. “Plan,” en inglés, refiere por un lado al dibujo de la planta, al sistema de representación mismo: unas líneas trazadas en un papel. Por otro lado, el inglés “plan” se refiere el ámbito más abstracto de un plan, que puede ser una propuesta descrita, tanto escrita, o que puede encontrar otro tipo de expresión, pero que refiere al potencial proyectivo de un plan hacia el futuro. Fue un desafío inesperado el traducir estas ideas a otro idioma y tener que hacerme cargo precisamente de esas diferencias. Entonces, a pesar de que son temas que estoy aún repensando, trasladando y transcribiendo, creo que hay un potencial importantísimo en develar las sutilezas del lenguaje que el español evidencia al desmembrar los significados contenidos en el inglés “the plan”: *planta*, *plano*, *plan* refieren a estas diferentes versiones de lo que un plan es.

Valeria Guzmán: ¿Cuándo es la primera vez que se inscribe ese potencial en el dibujo arquitectónico? La noción de proyecto en el dibujo.

Alejandra Celedón: Es en el Renacimiento, cuando una planta logra ser proyectiva y anteceder a un objeto, preceder a un edificio. Este es el momento en que se inventan los sistemas ortogonales de proyección. Atribuido tanto a Brunelleschi (y sus dibujos para construir el Duomo de la Basílica de Florencia),

al trabajo de Rafael y Castiglione para registrar las ruinas de Roma (como lo describe una carta al Papa León X en donde a la planta y la elevación se suma por primera vez la sección) y a Alberti (en la difusión del método); lo que es claro es que antes del *quattrocento* no existía un método sistemático de proyecciones ortogonales. Se establecen reglas precisas de elaboración de una planta, una sección, una elevación, con medidas reales, dibujados a escala. Sólo entonces las plantas se transforman en instrumentos que pueden anteceder a la realidad, y no sólo registrar la sombra de los objetos existentes.

Pero el plan(o) adquiere un particular sentido de *proyecto*, de algo a ser ‘lanzado’ hacia el futuro, de un instrumento que desarrolla una narrativa planeada en el tiempo, a inicios del siglo XIX. Es decir que las herramientas que se inventan y empiezan a utilizar en el siglo XV, encuentran un particular desarrollo con las primeras Escuelas de Arquitectura, específicamente en la categoría de *composición* de la Escuela de Bellas Artes. La planta entonces, junto al surgimiento de la ciudad moderna, no es sólo un sistema de representación, sino que se vuelve el lugar donde desarrollar estrategias de organización, estrategias de administración. Esta instrumentalización va a permitir a la disciplina exceder la escala del edificio y construirse como un proyecto urbano, un proyecto de territorio. Jean-Louis Cohen, en la introducción a la reciente edición inglesa de *Hacia una Arquitectura* de Le Corbusier, dice precisamente que hay que entender la planta, no sólo como sistema de representación, sino como una estrategia, como una táctica de un desarrollo que se va a desenvolver en el tiempo, que tiene que ver con organización y, sobre todo, con modernización. La planta, en este sentido, se vuelve la herramienta con la cual se imparte la modernidad. Ese es el punto clave, el Renacimiento marca el punto de partida del potencial proyectivo de la planta, pero en tanto organización y administración de territorios son desarrollo propios del siglo XIX, de los cambios institucionales y culturales de ese momento.

Valeria Guzmán: Me pregunto si esa noción de planta decimonónica se relaciona con el “mirar objetivo” (*objective view*) al que se refieren Lorraine Daston y Peter Galison en *Objectivity*, donde rastrean, dentro del campo de la ciencia, lo que califican como una virtud en el científico y que se articula en sus modos de representación. En el siglo XIX se intensifican los aparatos de medición

y las reproducciones mecánicas que parecen estampar directamente el objeto o animal o planta o fenómeno, sin interferencia alguna.

Dicen además: esa marca mecánica (fotográfica, impresa), signo de *objetividad*, va de la mano con el surgimiento de la *subjetividad*. Precisamente, con la impresión mecánica se esconde la *subjetividad*. De esta idea me parece muy interesante que una de las características de la marca impresa sea la línea. Es como si, cuando emerge ese potencial proyectivo de la planta del que hablas, el lenguaje no es, parece, el lenguaje del *rendering*, o del efecto atmosférico. Es el lenguaje de la línea, del esquema, como si ese estilo gráfico les diera autoridad para hablar de la planta con un lenguaje "científico."

Alejandra Celedón: Claro, precisamente la planta, encuentra prominencia indiscutida junto a los cambios de pensamiento de fines del siglo XVIII, un modo de entender el mundo racional, objetivo, universal, basado en los orígenes fundamentales de cada fenómeno. Es así como la clasificación y taxonomía se vuelve el filtro mediante el cual comprender el mundo. El dibujo de la planta cumple con esa función de la rigurosidad, de la objetividad, de la medida, de la línea exacta y equidistante de un sujeto casi inexistente, de un observador que no tiene centro ni punto específico. Al contrario de la perspectiva, que tiene un punto cero, un centro a partir del cual se abre el cono de visión, la planta registra una serie de puntos infinitos proyectados a la misma altura a través de una visión completamente objetiva de cómo las cosas deberían ser. El Plan asume una visión pareja, horizontal, a la misma altura y distancia cortada parejamente a la misma línea de nivel, con la misma distancia, en el fondo no hay un centro. Sin embargo, la planta en tanto dispositivo (en términos de Foucault) y aparato (en palabras de Agamben), sí produce una determinada subjetividad. En tanto lugar de la mirada objetiva, el plan(o) cumple una función estratégica dentro de un juego de poderes, siendo soportado (pero también soportando) un cierto tipo de conocimiento: el lenguaje de la línea, del esquema respalda y alimenta el conocimiento científico. La planta no es sólo un registro de un objeto existente sino que puede ser entendida como un comando más dentro de las tecnologías de relaciones de poder. Se vuelve el lugar donde pensar y hacer la arquitectura, manipularla. En este sentido la planta no es un dibujo *fijo* que se estampa de una vez, si no que es el lugar donde se genera el conocimiento.

Esta relación de la planta con un discurso en el cual se inscribe y el que también inscribe, se evidencia en la etimología de la palabra. La idea de una planta, en sus orígenes, se encuentra en la palabra *ichnografía* (como la usa Vitruvio), donde *ichnos* significa "la huella de la planta del pie en un territorio". Yo asumí ese significado dentro de mi trabajo como el potencial de la planta de inscribir un territorio, tanto material como discursivo. Cuando se piensa un edificio, dibujando y redibujando su planta - a pesar de que el objeto final de esta representación es un edificio- los temas que empiezan a verse retratados y pensados en el dibujo son problemas *territoriales*, problemas de *organización*. Esto es un fenómeno propio del Siglo XIX que coincide con la emergencia de la ciudad moderna. La planta, a través de su potencial tipológico (de 'tipo', impresión y 'logos', discurso) es que a través de esta huella que se imprime se construye un territorio más grande que el del edificio mismo. Esta planta se posa en un territorio que puede ser físico, pero que también es el sitio de las ideas, de los argumentos. Es entonces una marca en un territorio real, que va a causar un efecto en un territorio discursivo. Al controlar y normar las reglas de lo posible y las prohibiciones de lo imposible, una planta es capaz de causar un efecto persuasivo dejando una huella ideológica. La planta, al ser sintética, describir y resumir a través de códigos la esencia de las cosas, se hace parte de una manera positivista y objetiva de ver el mundo, basada en la taxonomía, en los orígenes, en las causas últimas. En este sentido las nociones de *planta* y *tipo* también comparten sus etimologías. El tipo, como la planta, también es una impresión, una estampa que genera un vestigio, una marca que impresiona.

Valeria Guzmán: Precisamente ahora que estás hablando de *síntesis* - desde de mi punto de vista, uno de los aspectos más polémicos de tu propuesta- ¿qué pertinencia tiene hablar hoy en día del método de *L'École des Beaux Arts*?

Alejandra Celedón: Más que ver las Bellas Artes como un sistema universal y genérico, mi fijación está en la serie de dibujos que sustentaban tanto la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Bellas Artes y el método de composición que permeaba hacia la práctica profesional. La arquitectura se codifica en una serie de sistemas de representación, dibujos diagramáticos, en el real sentido de la palabra y no diagramas que se transforman literalmente en plantas y formas, de los cuales tenemos aun bastante que revisar. El *parti*

(tomar partido) era el dibujo rápido donde se tomaba una decisión con respecto a la lectura del programa; el *poché* (bolsillo), era un dibujo en donde los muros se dibujaban más gruesos y se pintaban significando sus alturas y cargas; el *mosaique*, era una planta donde, a través de los pavimentos, debía enfatizarse el *parti* que era esta decisión inicial de la composición de los elementos según el programa, diferenciando espacio de permanencia de los de circulación. Finalmente, el *entourage*, era la planta del edificio en relación a su contexto. De manera transversal a esta serie de dibujos existían las “indicaciones”, que era una técnica consistente en dibujar sintética y económicamente los mínimos gestos y elementos mediante los cuales el total pudiera comprenderse. Lo interesante de esta serie de códigos que tienen un nombre, que tienen reglas específicas, es que más allá de la representación de un objeto con una transcripción directa, están procesando ideas, indexando, transmitiendo una cantidad exponencial de información. La escuela de Bellas Artes utilizó las plantas como sistemas de convenciones, como herramientas *ekfrásticas*, no de traspaso directo al mundo material. Tal capacidad e instrumentalización es la de interés y pertinencia.

Entonces, no creo que tengamos que rescatar el *poché* literalmente, sino un modo de codificación del proyecto que creo que todavía sigue siendo vigente en términos de su potencial: la posibilidad de que, a partir de información que está codificada de una forma diagramática, se sintetice y procese información arrojando conclusiones que no se ven a simple vista. Y, en ese sentido, es que dichas plantas, a pesar de estar pensando un edificio, también empiezan a dibujar un proyecto de ciudad, empiezan a develar y desenvolver temas que afectan el territorio urbano. La arquitectura, no como un objeto en sí mismo, si no la arquitectura como una pieza urbana.

Valeria Guzmán: La pregunta de la técnica se hace inevitable, todo esto de lo que hablas ¿cómo se posiciona en relación a las tecnologías digitales?

Muchos códigos, como los del Bellas Artes, nos persiguen hasta hoy en distintos formatos, con variaciones. El cuestionamiento y revisión de códigos es lo que forma y reforma nuestra disciplina. La proposición e invención de nuevos códigos es el punto central donde la disciplina puede pensar sobre sí misma y reinventarse. Los *Manhattan Transcripts* de Bernard Tschumi es un intento paradigmático de desafiar códigos redibujando los límites de lo que un edificio

es. Desde el siglo XIX y la primera mitad del XX la planta fue la herramienta y autoridad indiscutida de la arquitectura, y estos códigos durante mucho tiempo fueron los que normaron el ámbito de lo posible en el pensamiento y la práctica disciplinar. Fueron los comandos dados a la arquitectura para operar. Mi interés en la planta es parte de un llamado a cuestionar los comandos dados, que en la actualidad implica redefinir y repensar las posibilidades permitidas por los sistemas digitales. reexaminando los códigos con que la arquitectura opera en el mundo contemporáneo.

Ahora bien, ¿por qué la necesidad de revisar y actualizar la planta hoy? Desde los ochenta las herramientas digitales han permitido una celebración de infinitas posibilidades formales (inimaginables antes de la llegada del diseño asistido por computador). “Folds” y “blobs” proliferan en el paisaje de los países “desarrollados” (no tanto así de Latinoamérica o Centroamérica) iterando experimentos formales sin posición ni preocupación por las dinámicas económicas, sociales y políticas que dan forma hoy a la ciudad.

Desde los “folds” y “blobs” de Greg Lynn, a los “objectiles” de Bernard Cache, y el *parametricismo* de Patrick Schumacher (y Zaha Hadid) la preocupación está puesta en el “nuevo estilo” que permitirían los software digitales. Al contrario de la novedad, actualizar la planta debe, a mi parecer, reconocer preocupaciones más allá de la forma arquitectónica. No es sólo es el sistema de representación (la planta) el que requiere ser revisado, sino el proyecto que había detrás de la idea (el plan): un proyecto social y político. La planta representa una de las operaciones más básicas de la arquitectura que, como lo explicaba su etimología, tiene que ver con dejar una marca, con el trazado de líneas que causan un efecto en un territorio. La simpleza y radicalidad detrás del dibujo de una planta, son parte de una actitud más amplia por revisar las operaciones más esenciales de la disciplina; el más claro ejemplo es el tema de la Bienal de Arquitectura de Venecia de este año: *Fundamentals*.

Revisar la planta invita a hacer una pausa frente a la posibilidad infinita de exploración formal digital; pensar qué es lo que un arquitecto puede hacer y con las herramientas más simples. Las líneas del dibujo de un plano son entendidas entonces como caligrafía, como un acto de escritura. Es decir, el acto de dibujar una planta es también un acto de escribir una historia en un lugar,

con trazar la forma de lo deseable, pero con limitar y confrontar también lo indeseable. Dibujar es un acto de escribir, es tener una posición, un argumento, pero también es un acto de prescribir una posibilidad distinta, de generar un cambio a dinámicas tales como la urbanización indiscriminada. Al trazar una línea, un muro, inevitablemente la fila de hormigas que viene una detrás de otra siguiendo su norma va a tener que moverse, cambiar el curso. En ese sentido, no es una vuelta a la planta de modo literal, sino a sus posibilidades de fundar una posibilidad territorial distinta.

Transcripción de la entrevista: David Vallejo y Marvel Muñoz

Edición: Alejandra Celedón y Valeria Guzmán

Alejandra Celedón

Arquitecta, Universidad de Chile. Master en Bartlett, UCL. Está en proceso de obtener su PhD en la Architectural Association School of Architecture con una tesis sobre "Rhetorics of the Plan". Becaria conjunta CCA-AA para investigación de archivos en Montreal. Ha enseñado en la Universidad de Chile, Universidad Católica, Universidad Diego Portales (Chile) y en la Architectural Association (Londres). Organizó el simposio de la Architectural Humanities Research Association "The City: Language, Planning and Politics" (2011) y la exposición "Sachiyo Nishimura: Random Structures" (AA Gallery, 2013). Ha escrito artículos para la Enciclopedia Routledge del modernismo ("Juan Martínez, Emilio Duhart y la práctica BVCH", 2014) y el Catálogo de la Exposición "A Companion to Sachiyo Nishimura: Random Structures" (AA Exhibitions, 2013).

Valeria Guzmán Verri

Doctora en Historias y Teorías de la Arquitectura por la Architectural Association School of Architecture. Ha trabajado en investigación y docencia en Costa Rica y en el Reino Unido e impartido charlas en el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM, México), ITEM Cuernavaca, Universidad Autónoma de Querétaro, University of Virginia, Architectural Association, Londres; University of Plymouth (Reino Unido), y Academia Real de Artes de Dinamarca.

Sus intereses en investigación son las formas de representación del diseño arquitectónico y gráfico y las relaciones entre la representación, el conocimiento y el poder. Obtuvo mención honorífica en la V Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Costa Rica en la categoría de investigación. Sus artículos han sido publicados en Jefferson Journal of Science and Culture (University of Virginia), The International Journal of the Image, Revistarquis (Universidad de Costa Rica), Revista Bitácora (UNAM), Routledge Encyclopedia of Modernism, entre otros. Actualmente es docente y coordinadora de la Comisión de Investigación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica.

ESTA PUBLICACION FORMA PARTE DE:
THIS ARTICLE IS PART OF:

REVISTARQUIS

REVISTA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
VOL 2-2014. NUMERO 6. ISSN 2215-275X

