

## MEMORIA DEL CURSO 1984-85

*Ponente: José García Navas  
Profesor de la E.T.S.A. de Barcelona.*

En torno a 1912, Sargent pintó en Granada —ahora algunos estudiantes observan, manipulan en momento de su trabajo imágenes de sus acuarelas. Quizás no fue ese el único encuentro que tuvo con la ciudad; sabemos que anduvo sin localización estable —salvo la referencia de su estudio en Londres—, estimulado por motivos incomprensibles. Pintaba y dibujaba, acompañando esa actividad con una enorme movilidad geográfica: pintó en América, Europa y África. Lo imaginamos, lo reconocemos, deteniéndose repentinamente provisto de los instrumentos necesarios para el dibujo y la pintura para, según recuerda uno de sus amigos, “avanzar un poco en campo abierto e inmediatamente situarse en ningún sitio en particular: detrás de un granero, contra un muro o en medio del campo y pintar a la acuarela”. Los trabajos de Sargent a que nos referimos quedan anticipados por un razonamiento, responden a una determinada estrategia pero, en sus últimas fases y durante su ejecución, suponen un énfasis sin parecido en la agilidad, la consecución de momentos de increíble equilibrio y probablemente la —todavía— falsa confianza de que frente al motivo algo esencial de su pertenencia acaba filtrándose en la representación tras la mediación de la propia psicología.

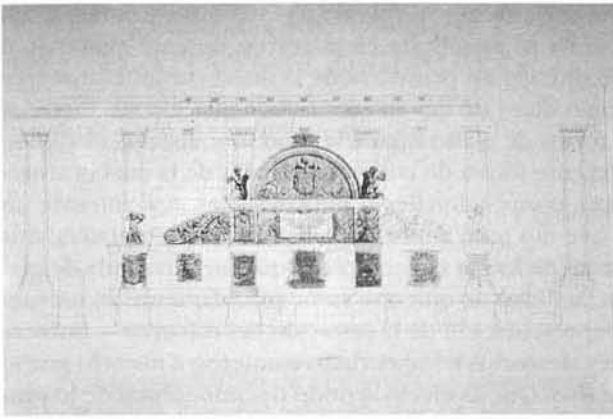
Se trataría, seguramente, de algún aspecto independiente de la estructura propia del objeto —dado el repudio en sus trabajos a cualquier tanteo compositivo— tal vez un dato sensorial captado gracias a su particular modo de ver sometido a permanente estado de vigilia. En toda la estrategia que Sargent elabora para preparar encuentros tan fugaces con las cosas descubrimos —si observamos con insistencia sus trabajos— el esfuerzo en evitar cualquier conocimiento previo que la costumbre deje filtrar en la representación para favorecer de ese modo el sentirse inmediatamente “seguro en la sensación”. Así pintó el bajorrelieve que representa el escudo de armas de Carlos V en el muro de la fuente con el pretexto aparente de usarlo como referencia decorativa en la Public Library de Boston, de los arquitectos McKim, Meade and White.

Las copias de la planta general de la Alhambra que levantó o hizo levantar Don Leopoldo Torres Balbás, distribuidas por el aula donde van a trabajar nuestros estudiantes, retienen los rastros de la antigua textura del papel y refieren una especial consideración hacia el soporte físico del dibujo. Los objetos transcritos y las trazas generales del conjunto de los edificios confirman unas determinadas condiciones de trato con la arquitectura representada. Podría decirse, sin que parezca exagerado, que se trata de un dibujo estricto pero tierno al mismo tiempo. La necesaria intransigencia de quien representa la arquitectura se la advierte atemperada por el control de los gestos y los movimientos —hay algo de ritual en este trabajo—: hablamos de tacto.

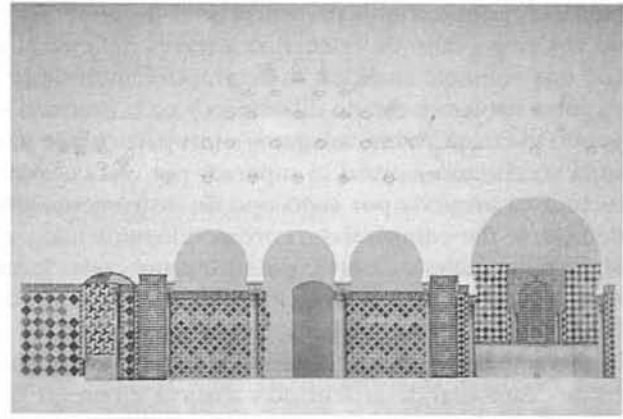
En la planta de la Alhambra de Don Leopoldo Torres Balbás, a pesar de su aparente objetividad, constatamos cierta actitud evasiva con ese modo de referirse a la arquitectura tan emotivo y cuidado. Sargent, de otra forma, con su particular modo de ver acota sólo fragmentos y las condiciones que impone la técnica y sus propios intereses cargan el acento en acontecimientos que aparecen tan sólo en la superficie de los propios objetos o de la naturaleza.



Sargent: "Granadas". Acuarela de 1908.



Pilar de Carlos V. Autor: Juan Josep Vidal Martí



Baño Real. Autor: Josep Ribas i Cervera

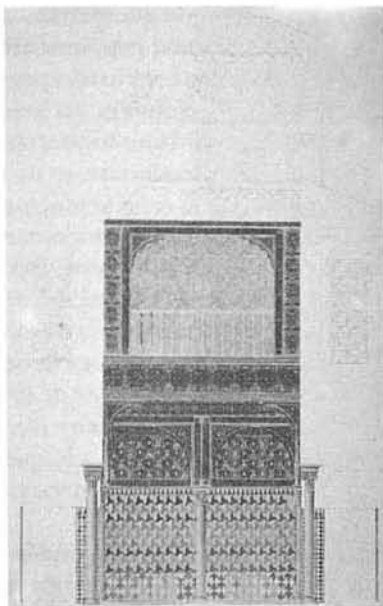
Otras imágenes, a las que tuvimos acceso, afirman que lo esencial de los objetos transcritos no es su forma sino su perfil y, en consecuencia, están realizados con instrumentos de punta fina —puntiaguados—, capaces de producir incisiones, rasgos, trazos..., de efectos tan distintos a los de la acuarela, donde el discurrir del agua impregnado de color no hace más que eludir la propia forma de la arquitectura. La ausencia de color y las peculiaridades mismas del procedimiento fuerzan a concentrar la atención en una transcripción minuciosa, exhaustiva; de forma tal que, cuando la imposibilidad de representar el todo fuerza hacia la abstracción, se acepta ésta no sin un sentimiento de contrariedad, en un reconocimiento explícito de impotencia. Con un afán desmedido de completar, de evitar ámbitos vacíos, y la incapacidad de sentirse ignorante al referirse a fragmentos destruidos, quien dibuja se ve obligado a forzosos procedimientos inductivos, a un relleno sistemático de las superficies, a interpretaciones que finalmente conducen la imagen a supuestos deseados, ¿incontrolados? La sorpresa ante estas imágenes proviene, seguramente, de que no es la misma hipótesis de reconstrucción de la Alhambra la que ahora, ante el edificio, reconocemos. Sucede, no obstante, que ante ese tipo de imágenes experimentamos —paradójicamente— cierta relación empática que nos devuelve materialmente aquello que es pura representación. ¿No es cierto que, una vez dejado de advertir el carácter sistemático de la construcción de ornamento a partir de mocárabes, nos remite de inmediato al mundo natural, con el que establecemos abundantes analogías? ¿Acaso no es sólo a través del ocultamiento de cualquier rastro de racionalidad que la arquitectura puede aludir plenamente a la naturaleza?

Un cierto rechazo a relatar la arquitectura a través de la perspectiva —es otra de nuestras referencias— se observa en los grabados que Owen Jones y Jules Goury —este último muerto en Granada del cólera en 1834— realizaron del palacio de la Alhambra. Ambos eran arquitectos. La, durante tanto tiempo, científica y controlada descripción del espacio se torna —por lo que comprobamos en estos dibujos— inaprensible y huidiza, susceptible de ser el vehículo incontrolado de subjetividades no deseadas. Hay además una consciente aversión hacia las deformaciones que la perspectiva suele imponer a la arquitectura. Creen en la neutralidad de los procedimientos de la representación y en consecuencia desconfían de todos aquellos recursos que no se refieran con exactitud a la arquitectura. Por esta razón la aparatosidad de un volumen dedicado íntegro al ornamento nazarí policromo no nos devuelve esa condición de los materiales que lo construyen, tan abundante en efectos efímeros, sino que nos hace explícito que el color se superpone —interfiere— a una estructura ornamental rígidamente geometrizada que apoyándose en distintas estrategias de distribución consigue volver equívoco el orden formal previamente establecido. El color confirma unas veces ese orden y otras lo niega. En esa ambigüedad el ornamento nazarí provoca la movilidad de sus superficies que la visión acusa y que inevitablemente nos remite a la naturaleza, ¿al leve agitarse de la hojarasca de otoño? En toda esta estrategia restrictiva tan próxima a ciertas sensibilidades modernas Owen Jones, no obstante, no puede dejar de referirse a la tridimensionalidad de la arquitectura, basándose en una fuerte, aunque sutil, jerarquización de las líneas, de modo que consigue un leve movimiento de la representación en profundidad. Tras esas sutiles disquisiciones acerca de los valores relativos de las líneas que, en el fondo, es tan sólo una manera disimulada de advertir que lo que se está dibujando tiene espesor y corporeidad se advierten analogías con las observaciones que Moholy Nagy hiciera acerca de los dibujos de Van Gogh en la elaboración de su teoría de los abstractos: “La naturaleza analítica de sus dibujos en tinta y su peculiar textura me demostraron que los dibujos lineales no debían ser combinados con medios tonos; que la calidad plástica tridimensional debe ser expresada con medios puramente lineales...” o con aquellas discusiones sostenidas en algunos estudios de arquitectura inglesa a las que se refiere, no sin cierta ironía, Reginald Blomfield en *“Architectural Drawing and Draughtsmen”*, donde algunos arquitectos aconsejaban para representar arquitectura —contrariamente a lo que observamos en Owen Jones— “a good strong thick bold line” para neutralizar el ensimismamiento en la representación que, según advertían, “echaba a perder el diseño”.

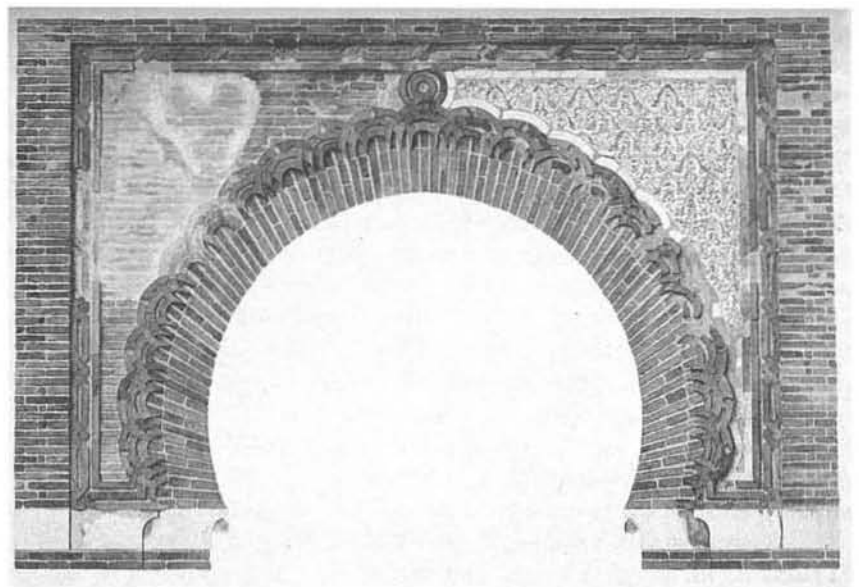
Otros datos, croquis y fotografías, se refieren al viaje realizado a Granada en Enero de 1985. La desconfianza hacia las imágenes que conocíamos impuso al menos por unos momentos situarse ante la presencia real de la arquitectura. Podrá ser que esa actitud derivara de las informaciones distintas y a veces contradictorias que este tipo de referencias contenían pero quizás se tratara de un tipo de desconfianza menos natural por la cual llegába-

mos a creer que ante la presencia de la arquitectura la información recogida era una y verdadera. ¿Confirmando en un ver ciego, falto de estructura a través del cual la arquitectura se manifiesta en nosotros, no ante nosotros, o con una voluntad analítica, es decir, razonando sobre aquello que ve? En presencia de la misma arquitectura que ya antes habíamos estado dibujando y en la creencia —no superada— de que lo esencial de ella son sus medidas y todo lo cuantificable, asistimos a una particular e inocente forma de asalto donde la prudente distancia a que se sitúa un visitante normal es superada por una curiosa e indiferente forma de contacto a través de la cual la arquitectura es invadida por todo tipo de instrumentos de medida; convencionales o improvisados. Así, durante un tiempo, se fue comparando, corrigiendo, midiendo... actitud que dio paso a otra muy distinta, contemplativa, tras el desvanecimiento de la voluntad de aprehender la arquitectura de forma tan completa, que fue advertida de manera natural, sin transiciones forzadas, aceptada con la misma facilidad de quien se sume plácidamente en un sueño o como si, desde la lejanía, una música disuasoria —viva representación de la negación del esfuerzo— hubiera hecho acto de presencia. A partir de este momento, incidentes aleatorios e imprevistos sumieron a nuestro grupo en un deambular desarticulado y absorto, en un ver improductivo. Quizás cierto sentido decimonónico de lo pintoresco indujo a vivir días de extrañamiento entre restos completados de arquitecturas en cuya presencia sólo es posible un ejercicio de la imaginación retroactivo. A este tipo de abandono no es ajeno el empleo de la cámara fotográfica, omnipresente en el asalto aludido, y la confianza en el uso que posteriormente se hará de la información así retenida. Sabíamos que “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos, porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado conscientemente”, que “gracias a ella percibimos el inconsciente óptico, como gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional”, y que el artefacto “es más afín con estructuras o texturas que con paisajes sentimentalizados”. Los trabajos elaborados por los estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Barcelona son, en gran medida, inexplicables sin ese referirse pormenorizado a la diversidad de datos extraídos de las fotografías tomadas.

Y si hemos de referirnos, para finalizar, a las técnicas de representación a través de las cuales, ahora, los estudiantes tratan de asumir la dudosa relación entre realidad y representación —que es tan sólo una forma de responder a la tensión que todo individuo sostiene con el mundo visible— será suficiente que recordemos las palabras que John Ruskin dirige a su hipotético estudiante de dibujo en *“Elementos de Dibujo, Color y Composición”*: “Tómese una pluma de acero de punta fina y un trozo de papel bastante suave, pero sin brillo; tómese un poco de tinta china que haya estado antes cierto tiempo en el platillo, de forma que sea bastante negra y lo más espesa posible antes de cargar la pluma. Cójase también una regla y dibújense cuatro líneas rectas formando un cuadrado... ahora trátense de llenar el cuadrado con líneas diagonales de manera tan completa y uniforme que parezca una mancha cuadrada de seda gris o de tela cortada puesta sobre el papel blanco”.



Baño Real, Sala del Concierto. Autora: M.ª Teresa Minguez Masó.



Detalle de la Puerta de Justicia. Autora: Nuria Arrizabalaga Maresma.