

ACCA

016

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA
analysis and contemporary communication of architecture
departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica dEGA Universidad de Sevilla



dEGA
departamento de EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA
escuela técnica superior de Arquitectura
universidad de Sevilla

Edición

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
Universidad de Sevilla
<http://departamento.us.es/dega/>
Avd. Reina Mercedes 2, 41012 – Sevilla

Director dEGA – Editor ACCA 016

José Joaquín Parra Bañón

Redacción ACCA

Antonio Ampliato Briones
José María Gentil Baldrich
Francisco Granero Martín
Francisco S. Pinto Puerto

- © De la edición, dEGA
- © De los textos, sus autores
- © De las imágenes, sus autores

Diseño: J. J. Parra Bañón
Maquetación: Pedro Mena Vega
Impresión: Tecnographic

ISBN: 978-84-697-3447-6
Depósito Legal: SE 1050-2017

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada, ni transmitida, ni almacenada en ninguna forma ni por ningún medio sin la autorización previa y por escrito de la dirección editorial y los titulares del copyright. En este volumen con trabajos de investigación universitaria, aunque en cada caso se indica la procedencia de las imágenes, se pueden haber utilizado algunas de las que los autores de los textos pudieran no haber podido identificar a la propiedad de los derechos, o bien han entendido que las imágenes eran de libre uso. En caso de identificar alguna imagen como propia, la propiedad de los derechos puede ponerse en contacto con los editores con el fin de corregir los errores que se detectaran en ediciones posteriores.

Los trabajos de investigación originales que componen este volumen de ACCA han sido seleccionados tras convocatoria pública y sometidos a un proceso de revisión y evaluación por dos expertos universitarios previa a su publicación. Los criterios y los contenidos expuestos son responsabilidad de sus autores.

ÍNDICE

8-15

Una idea que, con ayuda de una tiza, toma forma

Galeato del editor (J.J. Parra)

16-45

Marcel Breuer en Gomes da Costa. Correspondencias lingüísticas

José Joaquín Parra Bañón

46-61

El concurso de 1545 para el Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla

Alfonso Jiménez Martín

62-77

El comedor de la sede social de la CSE: arquitectura ignorada

Cristóbal Miró Miró

78-91

Una biblioteca de Babel

Fernando Díaz Moreno

92-107

Rafael Chirbes: literatura y construcción

Juan Antonio Espinosa Martín

108-117

En torno a una carta de Matta a Matta-Clark

Hernán Barría Chateau

118-133

Instalación plástica · Paisaje re-dibujado: el invernadero de Almería

Eva Luque García

134-143

Hacia un arte de la emoción

María Josefa Agudo Martínez

144-159

Datos e imagen. La visualización como herramienta arquitectónica

Patricia Ferreira Lopes

160-177

Autorías y miradas: arquitectos y dibujantes

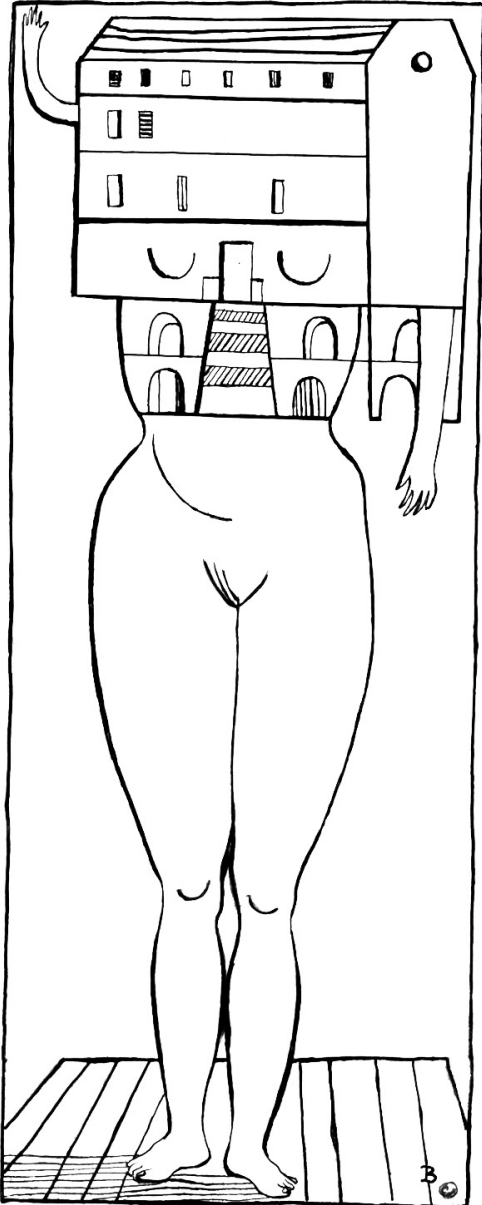
Ana Yanguas Álvares de Toledo

178-197

Dimitris en la montaña. Dibujos de tiempo

Ignacio Fernández Torres

Bourgeois
lwo' cut



Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1947. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

UNA IDEA QUE, CON AYUDA DE UNA TIZA, TOMA FORMA

Galeato del editor (J.J.Parra)

El segundo volumen del anuario de investigación del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Sevilla, correspondiente al año 2016, se extiende, de acuerdo a lo referido en el índice, desde el análisis comparativo de la obra de los arquitectos Manuel Comes da Costa y Marcel Breuer hasta Harold N. Fisk, el ingeniero que dibujó entre 1941 y 1944 una serie de quince mapas que registraban algunos cambios producidos en el curso bajo del río Mississippi, en el tramo final de su trayecto hacia el Golfo de México, a lo largo de unas 2.320 millas, desde su prehistoria hasta entonces. Su trabajo, el repertorio de planos que una vez ensamblados informan sobre las transformaciones producidas en su trazado por las acumulaciones de limo y de sedimentos en el recorrido del cauce que podía ser navegable, es el resultado del encargo que recibió en 1941 de la *Comisión del Río Mississippi*, institución militar que se ocupaba de la vigilancia y mejora de la navegabilidad del río. Con información procedente del cielo (fotografías tomadas desde aeronaves) y del subsuelo (excavaciones en zanja y perforaciones) Harold N. Fisk y su equipo construyeron, no un plano de situación ni un levantamiento del estado actual sino un memorial de esa filiforme franja del mundo, una crónica morfológica de su arqueología: este conjunto de expresiones gráficas fue más allá de las exigencias de la cartografía convencional y excede de lo que, a menudo, comunican los atlas. Sus autores redactaron la historia del río y de sus territorios marginales superponiendo periodos, acontecimientos, fluctuaciones y derivas sin que por ello se sacrificara la

legibilidad del dibujo. Los distintos cauces, coloreados en el original según los códigos definidos al margen, aunque en la imagen incluida en esta monocroma edición universitaria no puedan apreciarse con su elemental y rotunda hermosura, parecen filacterias, cintas votivas al viento, mensajes entrelazados de Gabriel a María de Nazaret, volutas barrocas que fluyen, confluyen y refluyen enredándose y superponiéndose sin entorpecerse, sin restarle rigor a la precisión topográfica de cada curva. Es un dibujo limpio, orgánico, continuo, que documenta la fluidez y variabilidad del trayecto y la posición de cada uno de los meandros en cada periodo. Se trata, por tanto, de un antepasado de los dibujos tecnográficos que tienen la capacidad de acumular información en capas diversas. En la planimetría impresa de Harold N. Fisk, que aún continúa usándose, no pueden desactivarse, apagarse o enfriarse, como sí sucede en la producida por los programas informáticos actuales, las capas, los diferentes conjuntos de contenidos: allí todas están activas, latentes, vivas, dispuestas a ser comprendidas si quien acude a ellas sabe leerlas y les presta la suficiente atención. Allí, como en cualquiera de los ejemplares de *Hypnerotomachia Poliphili* impresos en Venecia en 1499 por Aldus Manutius, está servida y accesible toda la información: la información necesaria, la precisa. Son, qué duda cabe, dibujos elocuentes.

De un modo u otro, a mano o a máquina, caligráfico o infográfico, autógrafo o realizado por los grandes maestros, analítico o narrativo, construido con líneas o con manchas, es el dibujo, considerado en su sentido más amplio y en su definición menos excluyente, el que vincula la gavilla de textos seleccionados y publicados en este ejemplar, redactados por investigadoras e investigadores de algún modo relacionados con el dEGA de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla: por doctorandos y asistentes honorarios, por becarios y catedráticos, por profesores locales y docentes extranjeros, asociados, titulares o contratados a tiempos diversos en alguna de las variopintas, y a menudo precarias, modalidades contractuales que oferta la administración pública. El dibujo, que aún justifica la difícil pervivencia de un departamento que se ocupa de la comunicación y del análisis de la arquitectura, como argumento para reunir esta familia de once ensayos en la que se agrupan bien avenidos, situados entre las iniciales pesquisas acerca de las correspondencias lingüísticas entre un aún poco conocido arquitecto portugués y un egregio arquitecto húngaro y, por último, el mapa fluvial de un dibujante que documentó una forma activa sobre el territorio, imagen con la que se abre el capítulo “Dimitris en la montaña. Dibujos de tiempo”, redactado por el profesor asociado a tiempo parcial Ignacio Fernández, por uno y otro extremo del libro, “El concurso de 1545 para el Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla”, minuciosamente investigado por el catedrático y actual asistente honorario Alfonso Jiménez, y la reivindicación del boceto planteada por la reciente doctora Ana Yanguas en “Autorías y miradas: arquitectos y dibujantes”.

En medianera con el hospital, por ser también una obra emplazada en Sevilla, las indagaciones de Cristóbal Miró, profesor asociado TP, sobre “El comedor de la

sede social de la Compañía Sevillana de Electricidad: arquitectura ignorada” y, yuxtapuestas a los dibujos de Donato Bramante y de Le Corbusier, las reflexiones y las sugerencias sobre “Datos e imagen. La visualización como herramienta arquitectónica”, de la investigadora en formación Patricia Ferreira. Después, el también profesor asociado Fernando Díaz documenta su análisis de la literal biblioteca borgiana en “Una biblioteca de Babel” con dibujos expresamente concebidos y delineados por el autor, al igual que la profesora titular María Josefa Agudo lo hace por triplicado para ilustrar sus palabras en “Hacia un arte de la emoción”. El asistente honorario Juan Antonio Espinosa también busca la arquitectura en la escritura a través de “Rafael Chirbes: literatura y construcción” y la profesora del departamento de proyectos adscrita al de expresión gráfica, Eva Luque, se asoma en “Instalación plástica-paisaje re-dibujado: el invernadero de Almería” a la arquitectura que sin sombra determina algunos panoramas agrícolas de Campos de Níjar y de Dalías. En el centro del sumario, como anticipo de su tesis doctoral, el doctorando y profesor chileno Hernán Barría, gira en espiral “En torno a una carta de Matta a Matta-Clark” escudriñando las relaciones entre dos arquitectos, padre e hijo, que ejercieron su magisterio alejado el uno del otro, y ambos muy distanciados de la práctica convencional de la profesión de arquitecto, oficio en decadencia que de nuevo los implicados tenemos la obligación de definir para evitar su extinción, del que debemos reformular sus cometidos y sus métodos, sus heterogéneas competencias y sus múltiples manifestaciones con la intención de que pueda continuar cumpliendo con eficacia su ineludible propósito de transformar la realidad.

La investigación y la creación, como ACCA aspira a poner en evidencia mediante la publicación anual de colecciones de trizas, de preludios de ensayos acerca de la arquitectura, son formas, no siempre autónomas, de ejercerla. En 1944, en *Poemas y declaraciones*, escribió Pablo Picasso:

Entre los raros pecados de que me acusan, ninguno tan falso como el que mi objetivo fundamental de trabajo sea el espíritu de investigación. Mi objeto al pintar es mostrar lo que he encontrado, no lo que estoy buscando. En el arte no basta con intenciones y, como decimos en español: obras son amores y no buenas razones. Lo que cuenta es lo que se hace y no solo lo que se tenía intención de hacer.

En ACCA, sin embargo, se confía en lo inconcluso, en la provisionalidad científica, en la duda metódica. Se muestra, no la obra terminada, sino un momento maduro del proceso: no la buena intención sino la prueba de lo que por ahora se ha encontrado.

Desde la duda científica y la inseguridad, se confía en el dibujo como una construcción de líneas intencionadas y en la utilidad estructural de las líneas de investigación; en la capacidad productiva de las líneas de trabajo y en la emoción de la línea de fuego; en el interés de la línea del horizonte y de la línea de tierra y de las líneas de la mano, esas de las que se ocupan desde perspectivas dispares la quiromancia y la caligrafía, pues las líneas nos rodean física y metafóricamente, están en todo

momento presentes en la vida cotidiana y entreveradas en el medio ambiente, se manifiestan en las intersecciones de los planos y de las superficies, en el paisaje y en el rastro que deja, permanente o temporal, cada trayectoria: la del lápiz, la del proyectil o la de la espiral de la existencia. Desde la duda metodológica y el convencimiento de que es una obligación universitaria estar en primera línea, acaso a la vanguardia, y desde la certidumbre en la necesidad de contribuir a la redacción de una posible Historia de las líneas ampliando las definiciones restrictivas de dibujo, se edita ACCA.

Decir con tiza

Años antes que el pintor, un día indeterminado de 1931, Fernando Pessoa escribió, quizá con tiza roja sobre una pizarra imaginaria, otra página de su *Libro del desasosiego*, de ese conjunto de escritos sueltos que fue acumulando en un baúl a lo largo de los años, que comenzarían a ser publicados por otros a su muerte, del que se conocen varias ediciones y traducciones dispares en castellano, cada una con una selección de pecios distinta dispuestos en un orden diferente, todas aún provisionales, ninguna atribuida a Bernardo Soares, el heterónimo al que el escritor portugués le adjudicó sus comentarios sobre todo lo que tenía que ver con una existencia consciente, incluida la arquitectura, la ciudad y el paisaje, el dibujo y la destrucción, el comportamiento, no siempre previsible, de las puertas y la atmósfera de cada una de las habitaciones por las que transitó este arquitecto verbal que nunca tuvo casa propia. En el fragmento 369 de la versión del *Livro do desassossego* de Antonio Sáez, editada en Valencia por Pre-Textos en 2014, repartido entre las páginas 396 y 397, puede leerse:

Siempre he sentido una repugnancia casi física por las cosas secretas, las intrigas, la diplomacia, las sociedades secretas, el ocultismo. Sobre todo siempre me han molestado estas dos últimas cosas: la pretensión que tienen ciertos hombres de saber, mediante un entendimiento con dioses o Maestros o Demiurgos –entre ellos, excluidos todos nosotros–, los grandes secretos que son los fundamentos del mundo.

No puedo creer que sea así. Puedo creer que alguien lo crea así. ¿Por qué no va a estar toda esa gente loca o engañada? ¿Por ser varios? Pero hay alucinaciones colectivas.

Lo que más me impresiona de esos maestros y conocedores de lo invisible es que cuando escriben para contarnos o sugerir sus misterios, escriben todos mal. Me ofende intelectualmente que un hombre sea capaz de dominar al Diablo y no sea capaz de dominar la lengua portuguesa. ¿Por qué ha de ser el comercio con los demonios más fácil que el comercio con la gramática? Quien, gracias a largos ejercicios de atención y voluntad, consigue, como asegura, tener visiones astrales, ¿por qué no puede, con menor dispendio de una u otra cosa, tener la visión de la sintaxis? ¿Qué hay en el dogma y ritual de la Alta Magia que impida a alguien escribir, no digo ya con claridad, pues puede ser que la oscuridad sea propia de la ley oculta, sino al menos con elegancia y fluidez, puesto que puede haberlas en lo abstruso? ¿Por qué ha de gastarse toda la energía del alma estudiando el lenguaje de los Dioses y no ha de sobrar una vulgar triza con que se estudie el color y el ritmo del lenguaje de los hombres?

Desconfío de los maestros que no pueden serlo de primaria. Son para mí como esos poetas raros que son incapaces de escribir como los demás. Acepto que

sean raros; me hubiera gustado, no obstante, que me probasen que lo son por superioridad a lo normal y no por impotencia.

Dicen que hay grandes matemáticos que se equivocan en las sumas más sencillas; pero aquí la comparación no es con equivocarse, sino con desconocer. Acepto que un gran matemático sume dos y dos y dé cinco: es un acto de distracción, y nos puede pasar a todos. Lo que no acepto es que no sepa qué es sumar, o cómo se suma. Y es éste el caso de los maestros de lo oculto, en su inmensa mayoría.

Una idea que toma forma

¿Dónde?, preguntaría Pessoa, si le suprimiéramos al sustantivo una ere, la vulgar tiza con la que podría estudiarse el color y el ritmo del lenguaje de los hombres. Dónde la tiza que analiza y comunica, que dibuja y que escribe sin distinguir si hace lo uno o lo otro, la que celebra que hubo una sola palabra útil para definir al mismo tiempo ambas acciones, la pretérita “antigrafía” de la que hablaba Francisco de Holanda (1517–84), el autor en 1571 de *Da ciência do desenho*, de quien el próximo 6 de septiembre, aunque pocos ya lo recuerden, se conmemorará el quinto centenario de su nacimiento; ¿Dónde la caligrafía etimológica que define el dibujo trazado a mano, la línea que registra el camino de la mano que la dispensa?

El arte del escultor, dice Jean Frémon a propósito de Louise Bourgeois, «consiste en dar forma, en transformar. Transformar las dudas en cosas, lo negativo en positivo, las heridas en objetos que las explican o, mejor todavía, que las sobrepasan y las subliman». Lo dice, como si en vez de a la escultura se refiriera al dibujo o a la arquitectura, en *Louise Bourgeois. Mujer Casa* (Barcelona: Elba, 2016. Trad. Milena Busquets), un breve ensayo sobre la artista francesa que nunca dejó de dibujar, la que postuló que «El espacio no existe: es solo una metáfora de la estructura de nuestra existencia», en el que la arquitectura, en las obras que construyó con sus propias manos y en los lugares en los que les dio forma a sus obsesiones, está en todo momento presente. El analista, en las páginas 52 y 53, añade:

Como cada año, en Navidad, los amigos de Louise Bourgeois recibieron un sobre procedente de Nueva York con un grabado dedicado. A lo largo de los años, la letra de la dedicatoria se ha agrandado y se ha hecho un poco más torpe; la firma, en el pasado de una precisión y elegancia notables, con sus mayúsculas trazadas en una fina y redondeada caligrafía como la que nos enseñaban antaño, es en la actualidad más vacilante y a menudo se limita a las iniciales en mayúsculas de palo. La torpeza hace que el detalle sea todavía más conmovedor.

Este año, el grabado no es una imagen, o más bien la imagen del grabado son palabras: las tres palabras, “Love you”, colocadas una debajo de la otra, colgadas de las líneas horizontales de un pentagrama. Las palabras están escritas en letra grande, con una caligrafía amplia en cursiva, como la de una alumna aplicada, en rojo, un color habitual en Louise Bourgeois. Un color que la emociona y la turba hasta el punto de escribir esta letanía en su diario íntimo:

El rojo es el color de la sangre
El rojo es el color del dolor
El rojo es el color de la violencia
El rojo es el color del peligro
El rojo es el color de la vergüenza
El rojo es el color de los celos
El rojo es el color de los reproches
El rojo es el color del resentimiento

Louis Bourgeois hace listas desde siempre, enumera, alinea palabras compulsivamente. Un dibujo del 19 de marzo de 1977 titulado *Le Désir* está compuesto por nueve columnas con treinta veces las palabras “Je t’aime” en cada una, siempre en rojo, sobre el entramado, también rojo, de un papel milimetrado. El conjunto está encabezado por este recuerdo auditivo de los castigos de la escuela primaria de antaño: “Lo copiará usted 100 veces, no, 200”.

La palabra escrita es un dibujo y un propósito, una idea y una forma, una idea que toma forma. Muy pronto, en Louise Bourgeois, el uso de la palabra sobrepasa la racionalidad de la comunicación, como ocurre con la lista. Una tensión obsesiva nace de la repetición, y esta tensión engendra una forma. Es como si las palabras se apropiaran del espacio, y su forma de desplegarse a menudo resulta más significativa que su significado. No quiero decir con esto que el sentido de la o las palabras deje de importar, sino que se transforma, se magnifica debido a su colocación.

En ACCA 016, en estas variaciones sobre *Análisis y Comunicación Contemporánea de la Arquitectura* en las que la segunda ce se dibuja, si la hay, con tinta roja, la palabra escrita también aspira a ser «un dibujo y un propósito, una idea y una forma, una idea que toma forma» y el uso de la palabra, y el del dibujo y el de las imágenes, aspiraría, del mismo modo, a sobrepasar la racionalidad de la comunicación. Buscaría que, en definitiva, las palabras se apropiaran del espacio.

José Joaquín Parra Bañón, enero de 2017