

# ACCA

017

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

**Edición**

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

**Directora dEGA**

Mercedes Linares Gómez del Pulgar

**Editor ACCA 017**

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: 978-84-09-12804-4  
Depósito Legal: SE 1214-2019

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.



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

ACCA

017

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

## ÍNDICE

8-16

Tres tratados y trece textos terminales

Umbral del editor (J. J. Parra)

18-35

Elogio de la sombra en el cine: notas a Junichiro Tanizaki

José María Gentil Baldrich

36-53

Dibujos y sepulcros. Notas sobre tres trazados góticos

Alfonso Jiménez Martín

54-69

Cuestiones de geometría y dibujo de arquitectura

José Antonio Ruiz de la Rosa

70-83

Del pensamiento y la mano. Una reflexión sobre el dibujo del arquitecto

Francisco Granero-Martín

84-97

La fotografía como campo de experimentación para la arquitectura

Inmaculada Guerra Sarabia

98-107

Pas de côtel: genetic images

María Josefa Agudo-Martínez

108-123

Dibujos, maquetas y viceversa. Usos de modelo y dibujo en la concepción arquitectónica

Ana Yanguas Álvarez de Toledo

124-137

La dimensión simbólica de las fortificaciones fronterizas. Palimpsestos, hijos de un paisaje relicto

Juan José Fondevilla Aparicio

138-153

El olivar en Écija: un paisaje olvidado

Jorge Moya Muñoz

154-171

La iglesia de San Juan de los Caballeros de Jerez en las vistas de

Hoefnagel (1565), Wyngaerde (1567) y Guesdon (1853-55)

Manuel Barroso Becerra

172-189

Charles Clifford y Édouard Baldus: similitudes, vínculos y correspondencias

Pablo Fernández Díaz-Fierros

190-213

Tecosa: la fábrica carolinense de Higuera y Miró

Eva María Daza Rebollo y José Joaquín Parra Bañón

214-232

Didáctica de la arquitectura. Siza, Évora, taller, maqueta, dibujo, vanguardia, antigrafiá, parerga, paralipómena, etc.

José Joaquín Parra Bañón



Le Corbusier. *Mujer roja y madeja verde*, 1934. Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm. Zúrich. Colección Heidi Weber. (AA. VV., 2007, p. 95)

# **DEL PENSAMIENTO Y LA MANO. UNA REFLEXIÓN SOBRE DIBUJO DEL ARQUITECTO**

Francisco Granero-Martín

Profesor Titular de la Universidad de Sevilla  
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica

fgranerom@us.es

## **RESUMEN**

A modo de metonimia, o tal vez sinécdoque, se aborda de manera original el asunto de relacionar el pensamiento y la mano en la producción del dibujo de arquitectura, apoyándose en cuestiones sustanciales del orden, de la luz y de la interpretación y, a manera de conclusiones, se ilustra el artículo con ejercicios de los incuestionables y clásicos Le Corbusier, Kahn, Aalto, y Siza, desde una visión que puede entenderse como referentes.

En esta investigación se indaga científicamente sobre lo inconmensurable en el pensamiento del arquitecto y en lo que impulsa a que su mano exprese la idea no mensurable. Lo inconmensurable siempre ha fascinado a la mente; lo mensurable podría no significar tanto. Se pretende hacer un viaje a través del pensamiento generador de ideas impulsor de la mano que dibuja, tanto en el proceso de la representación percibida de la realidad, o desde el universo creativo en la producción de la arquitectura.



[1] Exequias. *Aquiles y Ajax jugando a los dados*, 550–530 a. C. Ánfora cerámica. Museos Vaticanos



## DEL PENSAMIENTO Y LA MANO. UNA REFLEXIÓN SOBRE DIBUJO DEL ARQUITECTO

### **Pensamiento y orden**

El hecho de plantear el pensamiento como fragmento en el límite ofrece una característica diferente: es afirmación y no afirma nada más que el exceso de una afirmación a la posibilidad. Sin embargo, no es en manera alguna categórica, ni está fija en una certeza, ni planteada en una positividad relativa o absoluta, ni mucho menos dice el ser de una manera privilegiada o se dice a partir del ser, sino que más bien va ya borrándose, deslizándose fuera de sí mismo, deslizamiento que lo reconduce hacia sí.

Discurso continuo, trasfondo de sus fragmentos, que puede ser relacionado con la especie de discurso integral a fin de poder discurrir más allá de acuerdo con un lenguaje distinto. No el lenguaje del todo, sino el del fragmento, el de la pluralidad y la separación, con pasión por la ausencia de finalización y pertenencia ligada a la movilidad de la búsqueda, al pensamiento viajero, próximo al aforismo con la ambición de decir lo máximo con pocas frases, ya que se trata de minimizar en la forma para expresar lo máximo de la existencia de la raíz del pensamiento que mueve la mano del arquitecto en el dibujo del apunte perceptivo o del croquis del proyecto. Límites desde la ambigüedad por la indefinición, o la no delimitación entre dichos campos (Granero, 2013, p. 63).

Lo fragmentario no precede al todo sino que se dice fuera del todo y después de él. Cuando Nietzsche afirma: «Nada existe por fuera del todo», aunque pre-

tenda aligerarnos de nuestra particularidad culpable y al mismo tiempo recusar el juicio, la medida, la negación del hecho también afirma a la cuestión del todo como la única dotada de validez y restaura la idea de totalidad. La dialéctica, el sistema, como pensamiento del conjunto, vuelven a hallar sus derechos y fundamentan la filosofía como discurso acabado.

«También se manifiesta de distinta manera cuando refiere: *Me parece importante desembarazarse del todo, de la Unidad... es necesario desmigajar el Universo, perder el respeto del todo, ingresa entonces en el espacio de lo fragmentario, asume el riesgo de un pensamiento que no garantiza ya la unidad*» (Blanchot, 1973, p. 19).

¿Cómo comprender la fuerza o la debilidad en términos de claridad y oscuridad?. La forma deja escapar la fuerza, pero lo informe no la recibe. El caos, lo indiferenciado sin límites, de donde se desvía toda mirada, ese lugar metafórico que organiza la desorganización, no le sirve de matriz. Sin relación alguna con la forma, inclusive cuando el pensamiento se abriga en la profundidad amorfa, negándose a dejarse alcanzar por la claridad y la no claridad, la «fuerza» ejerce un atractivo hacia el cual se siente repulsión –«bochorno del poder», refiere Nietzsche–, pues ella interroga al pensamiento en términos que van a obligarlo a romper con su historia.

¿Cómo pensar la fuerza?, ¿cómo decir la fuerza?. La intimidad de la fuerza es exterioridad. Pero comprendamos la fuerza como el impulso de producir dibujo desde el pensamiento. La exterioridad así afirmada no es la tranquila continuidad espacial y temporal; continuidad cuya clave nos la da la lógica del logos (el discurso sin solución de continuidad). La exterioridad tiempo y espacio es siempre exterior a sí misma. No es correlativa, centro de correlaciones, sino que instituye la relación a partir de una interrupción que no une.

Poner en orden el pensamiento de acuerdo con una coherencia justificada donde la imagen abandona su forma. Discurso útil, necesario. Pensamiento ligado al movimiento de una búsqueda para prestarse a una interpretación de conjunto, confluyente, comprendido de acuerdo con una interpretación coincidente con la suerte alcanzada en el resultado cuando «los dioses lanzan los dados» [1].

«The gods may throw a dice  
Their minds as cold as ice  
And someone way down here  
Loses someone dear».<sup>1</sup>

## **Pensamiento y luz**

La luz del pensamiento que provoca el impulso de producir el dibujo del arquitecto no puede confundirse con la claridad: la no luz de la luz; el no ver del ver. La claridad es engañosa en la forma de poder dar por inmediato lo que no lo es, como simple lo que no es simple. Las peores consecuencias sería entregarnos a la claridad que no a la luz; entregarnos al acto de ver, como a la simplicidad, cayendo en la inmediatez

como el modelo del conocimiento, mientras que esa misma luz sólo actúa haciéndose disimuladamente mediadora, por una dialéctica de ilusión donde se nos escapa la verdadera luz del pensamiento certero regalado por el capricho de los dioses. Pensamiento certero que no sospecha que todavía es una mirada como lo oblicuo de la visión directa. El vacío de la evidencia, el alejamiento de la presencia, la ficción de lo verdadero, la carencia del ser, la confianza de la entera claridad que es la luz, el sentido que no es más que la luz que siempre se anuncia, a través de la transparencia de una forma estable, como visible.

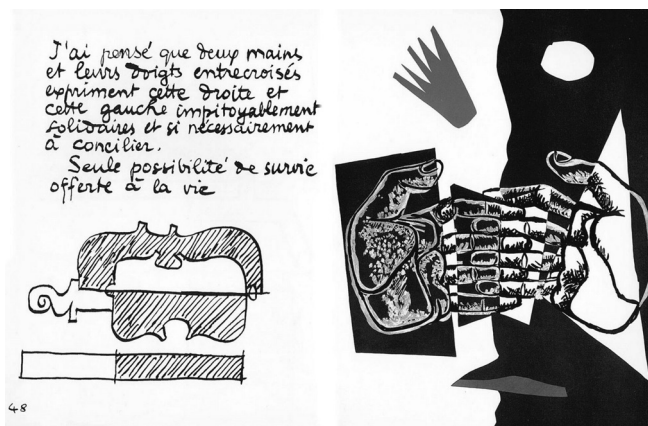
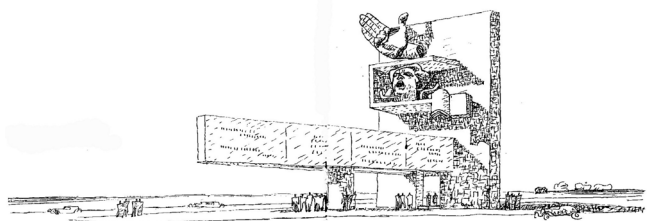
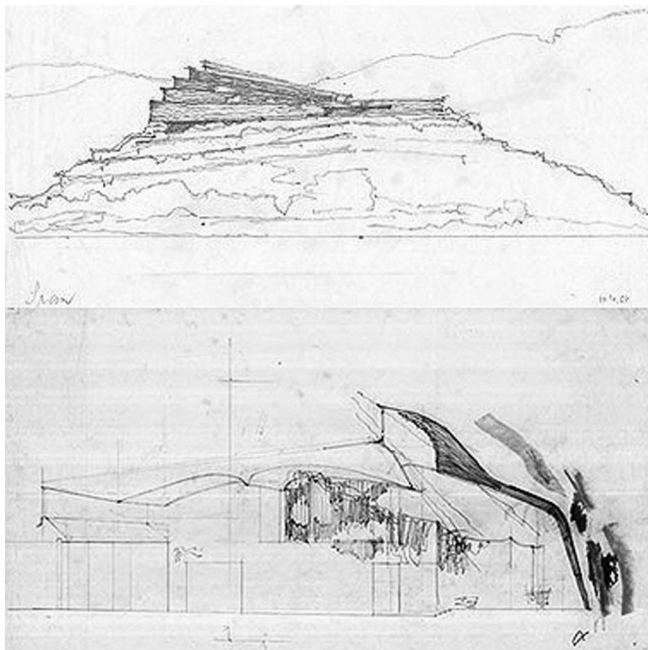
Temblorosa la tierra cuando los dioses lanzan los dados. Interpretar: el infinito. El dibujo de grado cero: el movimiento de dibujar en su neutralidad. Se plantean esos términos con el cuidado de mantenerlos fuera de sí mismos, sin hacerlos salir de sí, pero sin ignorar que pertenecen siempre al pensamiento preliminar que lo ha permitido en un cierto momento previo. Dibujo que no se separa del conjunto, en continuidad. Dibujar la primera línea supone una acción de responsabilidad, pero no hacerlo es como querer ver la Belleza sin abrir los ojos.

Cuando «los dioses lanzan los dados y Zeus lanza un rayo», se produce el estallido luminoso instantáneo con la energía capaz de tumbar un árbol, o prender el bosque. Equivalencia con el estallido luminoso que brota en el pensamiento del arquitecto con la energía capaz de impulsar la mano hacia la producción de la primera línea, en la transformación del papel blanco, en la producción del dibujo. Un proceso tal vez teúrgico en la mano del demiurgo, generador de una ilusión (esperanza infundada, distorsión de una percepción sensorial).

La luz le da al pensamiento medida de la pura visibilidad. Pensar es desde ese momento «ver claro», mantenerse en la evidencia, someterse a la luz que hace aparecer lo invisible a la visibilidad, y dar unidad de la forma. La luz del pensamiento (el rayo de Zeus) es elevar las cosas y dar la Forma de las formas, conceder la dignidad luminosa del abismo oscuro del antes del pensamiento. Ese rayo que ilumina al pensamiento no se puede medir; como la fuerza escapa a la luz y no tiene sombra, el pensamiento no posee sombra, se ilumina con el rayo. El pensamiento certero coincide cuando el rayo que lo ilumina acierta con el que han determinado «los dioses y el resultado de sus dados».

### **Pensamiento e interpretación**

Miguel Ángel dialoga con la materia pétreo concebida para ser sujeto. Como refiere Kahn, debe ser escuchada para saber qué quiere ser, qué partes le sobran al bloque de mármol donde procede para obtener la escultura que en él habita en potencia. Es una manera de deducción mediante la sustracción de materia, a diferencia del modelado que puede ser por adición de aquella. Arrancar materia, sustraer resulta una trasnominación, una metonimia interpretativa del mejor sentido o poética del «menos es más» de Mies (Miranda, 2013, p. 87). Así, la obra obtenida, llega a dar explicación del proceso de las formas implícitas en el bloque y de esta manera, po-



- [2] Aalto, A. *Croquis del Museo en Jyväskylä*, 1959
- [3] Le Corbusier. *Monumento a Vaillant Couturier*, 1937, Villejuif, Paris. (BOESIGER, 1976, p. 79)
- [4] Le Corbusier. *Poema del ángulo recto G.3*, 1955. Litografía. (AA. VV., 2007, p. 95)

demos denominar en ello la primera interpretación del ser. Adicionar líneas sobre el papel en blanco, o tal vez el proceso contrario, suprimirlas desde el dibujo considerado acabado para dejar solo lo imprescindible; por tanto, dibujar solo aquello capaz de ser interpretado sin una línea de más.

La interpretación, concebida de esta manera, está ligada al proceso del descubrimiento pero, a su vez, se introduce en el ámbito del arrepentimiento, abriendo las múltiples posibilidades que la mente supone a través del conocimiento y de la propia capacidad de crítica que se posee. La crítica interpretativa como paso adelante en la ciencia en la progresión de errores decrecientes que nos acerca hacia la verdad presente y material, pasando la interpretación de la materia de lo que es a lo que debiera ser.

En el trabajo de adición de materia, la construcción del ser se hace por suma: suma de líneas, suma de manchas, suma de materias que conforman un modelado, a la manera que las manos del arquitecto componen la maqueta como forma de interpretación. La interpretación implica cambio de soporte, o cambio de medio. Ese paso de interpretación más significativa de la arquitectura se hace patente cuando se da el paso del dibujo a la obra construida. De la misma manera que se comprende que en la maqueta se hace una interpretación significativa de las transformaciones sustanciales, así ocurre en el dibujo, al ser una misma cuestión de intenciones con cambio de soporte y dimensiones.

La interpretación no es sólo cuestión del dibujo, sino también de su autor y del mundo correspondiente al entorno del mismo. Interpretar es poner mundo, tiempo y obra en relación y, a su vez, en contradicción de los distintos significados. Viaje a través del pensamiento generador de ideas impulsor de la mano que dibuja (Granero, 2013, p. 61). La interpretación es la llave que abre la puerta de la valoración esencial o crítica poética. Si nos refiriéramos al Le Corbusier más geométrico, se diría que: «Toda armonía interna de una obra está contenida en los planos» (Miranda, 2013, p. 213). Las contradicciones entre secciones, plantas y alzados de un proyecto no son más que síntomas evidentes de un síndrome notablemente más complejo, de una enfermedad que determina la destrucción del tejido integral de la lógica interna, de la razón de ser y de la unidad intelectual entre «firmitas, utilitas y vetustas», y es así porque la unidad de la obra viene dada por una entidad, por la verdad de la óptima coherencia entre lo diverso [2]. El ojo se convierte en mano, para que sea la mano el órgano de interpretación, el medio entre el pensamiento y la obra.

El monumento a Vaillant Couturier [3] es un pretexto capaz de desbordar al hombre para alcanzar la idea y pasar a la mutación de la sociedad. El libro, la voz y por supuesto la mano que habla y transmite las ideas, las comunica, tiende la conexión de la idea hacia los demás. Reconocemos las posibilidades de una mirada relacional, a veces involuntaria, de las aspiraciones reales para lograr dicha monumentalidad actualizada (Cárdenas, 2017, p. 159).



[5] Le Corbusier. *Icono I*, 1955. Óleo 162 x 130 cm. (AA. VV., 2007, p. 171)

[6] Le Corbusier. Monumento a la Mano Abierta, 1952. Chandigarh. (GAST, 2000, p. 151)

## Pensamiento y mano

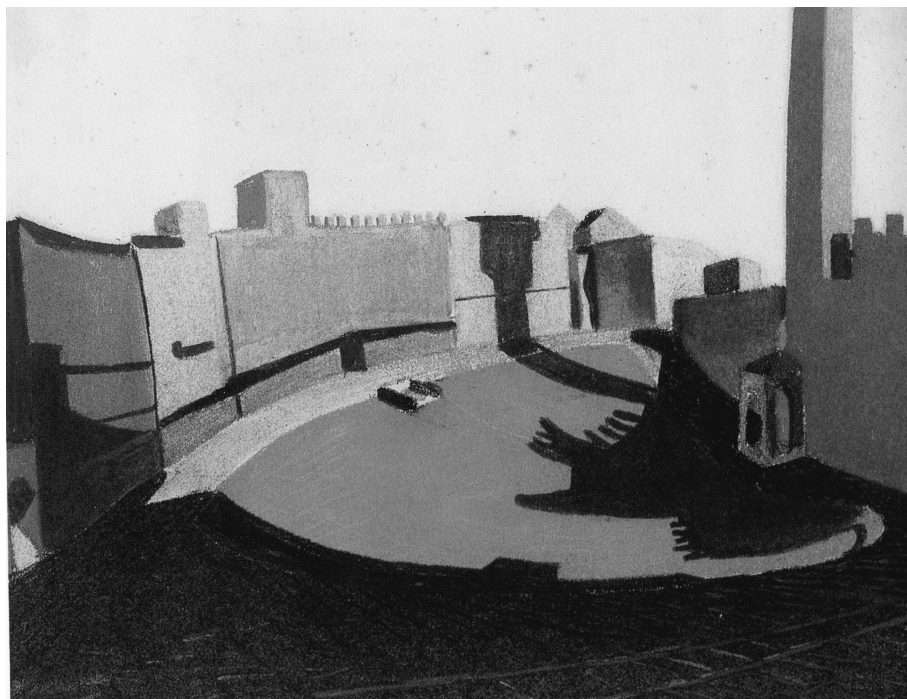
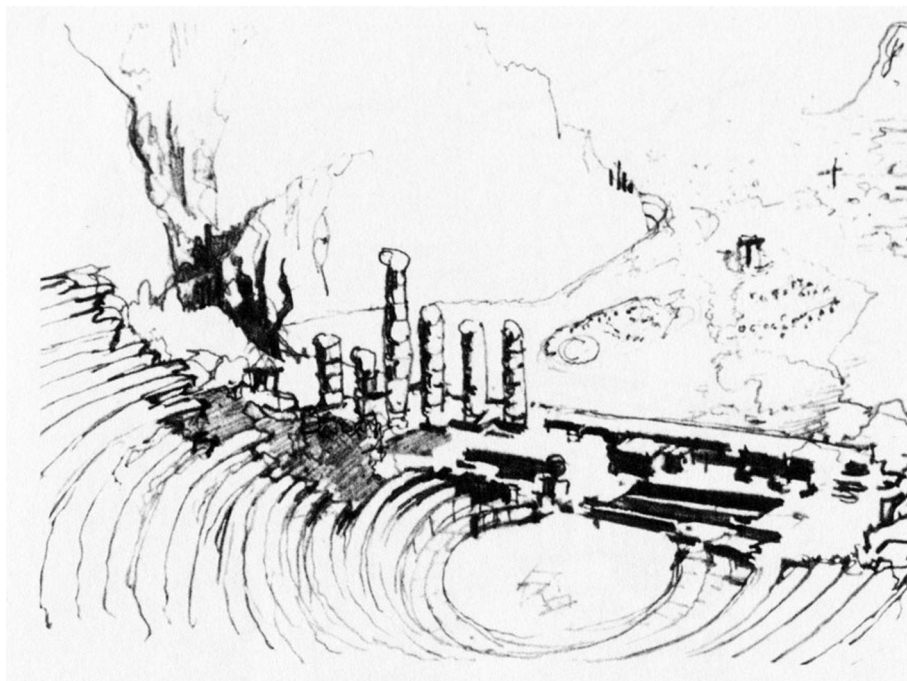
Para Le Corbusier, la mano se convierte en órgano fundamental para transmitir su propia idea, para hacerla comprender a los demás. Mano-comprensión-interpretación. Mano abierta en el símbolo para Chandigarh. Manos abrazadas entre sí, enlazadas, unidas mediante los dedos a modo de grapas de conjunción, de tacto, de comprensión, transmisión y fluencias de un lado a otro, como cuando en *Le poème de L'angle droit*<sup>2</sup> decía (Le Corbusier, 2006, reed.): «He pensado que dos manos y sus dedos entrelazados expresan esta derecha y esta izquierda despiadadamente solidarias y tan necesariamente a conciliar. Única posibilidad de supervivencia que se ofrece a la vida» [4 y 5].

Un mes antes de su muerte, Le Corbusier dejó escrito sobre el monumento de la mano abierta (Boesiger 1976, p. 220): «...este símbolo de la Mano Abierta, para recibir las riquezas creadas, para distribuirlas a los pueblos del mundo, debe ser el símbolo de nuestra época. Antes de verme en el cielo, entre las estrellas de Dios, me gustaría ver en Chandigarh, ante el Himalaya que se recorta en el horizonte, esta Mano Abierta que para mí, para el viejo Corbu, marca el final de una etapa ya recorrida» [6].

En los estratos de la memoria se identifican similitudes figurativas, siendo el pensamiento capaz de enlazarlas, encontrando formas en el conjunto de lo inventariado en distintas órbitas perceptuales (Navarro 2001, p. 108). Los maravillosos dibujos de viaje de Aalto reflejan la atención dirigida a la interpretación de la realidad percibida, como en la serie de Delfos [7], o la de Kahn en Siena [8], donde, sin jerarquías entre figuras, conviven equitativamente los elementos representados, recreando un marco acogedor y comprensivo entre lo básico y lo ocasional. Y de la misma manera se interpreta el dibujo conceptual del proyecto, como en el modelo del Museo de Jyväskylä [2] donde el lugar representado, u horizonte, está tan presente como el propio edificio solamente significado por el color.

Ver-dibujar y tocar-dibujar: diferencia. Álvaro Siza dijo: «Necesito del tacto, necesito palpar, a la vez de ver, para situarme, para conocer, interpretar el lugar, saber qué arquitectura necesita el lugar para completarlo, descubrir la verdadera relación de la arquitectura-lugar» (Granero, 2012, p. 64). Sus manos poderosas son auto-dibujadas constantemente y en sus dibujos privados, en pequeños papeles, manos vibrantes y nerviosas queriendo transmitir los descubrimientos que realizan a través del dibujo. Siza, con sus dibujos, añade a la obra gráfica arquitectónica un factor pedagógico importante, de la misma manera que él opina «que el proyecto, lejos de ser una exhibición de virtuosismo, es un ejemplo especialmente didáctico de la metodología que practica».

Sus manos dibujadas dibujando juegan un papel más que representativo y expresivo. Son más que una autorreflexión, o un recurso para establecer una primera figura que posicione la diferenciación de planos en la escena; incluso, son más que la expresión de la percepción de todos los matices de una realidad transitoria, refle-



[7] Aalto, A. *Teatro de Delfos*, 1953

[8] Kahn, L.I. *Piazza del Campo*, Siena, 1951. (BROWNLEE/DE LONG, 1991 p. 150)



jando una nerviosa humanidad aún en los espacios de absoluta quietud. Las clásicas manos de Siza nos transportan a ese punto de contacto con el mundo que percibe y nos transfiere al dibujo que realiza [9].

Las manos, para Siza, son el límite entre lo sensitivo y lo intelectual, convirtiéndolas en ese fragmento donde, nos hace partícipes de su procedimiento de dibujo, del acto de dibujar. El intérprete no establece una relación posicional secuencial entre él, el referente arquitectónico (o su imagen mnemotécnica) y lo dibujado, en el juego de relaciones que asimilan y fijan la comprensión y la forma referida, sino que hace que el intérprete se introduzca, así, en el acto de dibujar, en la relación lineal entre el referente y el pensamiento gráfico arquitectónico. De esta manera, además, proporciona una ayuda en la interpretación, no sólo de lo que fluye del espacio público o de la arquitectura, en su alto grado de abstracción, de la propia esencia de aquél, siendo, entonces, una esencia arquitectónica íntegramente interpretada.

Establecimientos de las Relaciones de órganos-sentidos con esencias, la mano no solo como ejecutor fiel y pasivo de las intenciones del cerebro, sino con la intencionalidad y habilidades propias en los procesos del pensamiento y como motivo de la producción del arte y de la arquitectura (Pallasmaa, 2012).



## REFERENCIAS

- AA. VV. 2007. *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber*. Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía. Madrid.
- BLANCHOT, M. 1973. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Calden.
- BOESIGER, W. 1976. *Le Corbusier*. Trad. cast. L. Nussbaum. Barcelona: GG.
- BROWNLEE, D. B. y DE LONG, D. G. 1991. *Louis I. Kahn In the realm of Architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- CAMPO, A. 2010. *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Nobuko.
- CÁRDENAS DEL MORAL, J. 2017. "Artefacto y memoria. De Nueva York, Chandigarh y Brasilia: notas sobre la condición monumental moderna". En *Revista Constelaciones* n.º 5, mayo 2017, pp. 157-170. Madrid: Universidad CEU San Pablo.
- GRANERO, F. 2012. "Conversando con Álvaro Siza. El dibujo como liberación del espíritu". En *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 20, pp. 56-65. DOI:10.4995/ega.2012.1404. -2013. "Viaje a través de la mente. La idea". En *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 22, pp. 60-67. DOI:10.4995/ega.2013.1685.
- LE CORBUSIER. 2006 reed. *Le Póeme de l'angle droit*. Madrid: Círculo Bellas Artes.
- MIRANDA, A. 2013. *Arquitectura y verdad. Un uso de crítica*. Madrid: Cátedra.
- NAVARRO BALDEWEG, J. 2001. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-textos.
- PALLASMAA, J. 2012. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: GG.

## NOTAS

- 1 De la canción *The Winner Takes It All* de ABBA, 1980:  
«Los dioses lanzan los dados  
Sus mentes tan frías como el hielo  
Y alguien aquí abajo  
Pierde a alguien querido».
- 2 Campo Baeza (2010, p. 148) se refiere a la edición extraordinaria que hizo el Círculo de BB. AA., con la versión de 2006 del libro *Le Corbusier*, siendo presidente J. M. Hernández León y J. Calatrava factótum.