

El dibujo de viajes de Álvaro Siza. La instauración de la mirada

Ángel Melián García

Escuela de Arquitectura. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Abstract

Going through Álvaro Siza's study travels or works to the Quinta's Malagueira in 1977, the Sicilian town of Salemi in 1980, to Le Corbusier's Petit maison on the shores of Lake Léman in 1981, and stopping at certain drawings that transcend the representation of reality, that do not occur as juxtaposition or addition of parts, but as an event, as the advent of that event, which make us aware that the drawing in Siza's artistic procedure has no intention of imitating, but appearing.

Keywords: Siza, drawing, travel.

En un viaje a Venecia en 1981 Siza dibuja mediante el trazado de unos elementos representativos mínimos el Puente de Rialto visto desde abajo fijando su atención en una góndola que remonta las aguas del Gran Canal. Moreno Mansilla interpreta esta acción como un encuentro de la naturaleza y el artificio, el agua y la góndola; lo que hace realmente es oponer al estatuto del dibujo como apariencia, propia a toda teoría de la representación, el estatuto fenomenológico del dibujo. En este sentido, el dibujodibuja el acontecimiento del “hay algo”, el surgimiento de un mundo que nace bajo la mirada, donde el dibujo mismo instaura la mirada que lo mira. Esta *instauración de la mirada* sin antecedentes es obra del dibujo que dibuja, no la apariencia, sino el *aparecer*, el acontecimiento del sobrevenir, es decir, el *fenómeno en el sentido de la fenomenología* (Escoubas 2013).

“Ningún dibujo me da tanto placer como estos dibujos de viaje. Viajar, individual o colectivamente, es una *prueba de fuego*. Cada uno de nosotros deja atrás, al partir, un saco lleno de preocupaciones, odios, cansancio, tedio, prejuicios...

(...)

En el intervalo de un verdadero viaje, los ojos, y a través de ellos la mente, ganan insospechadas capacidades. Aprendemos desmedidamente y lo que aprendemos reaparece disuelto en las líneas que después trazamos” (Siza 2002, 185-187).

Siza es consciente que ese aparecer de las cosas en la realidad –*el fenómeno*– no aparece jamás en el mundo de la práctica cotidiana y de ahí la necesidad del *desplazamiento*; que el aparecer de aquello que aparece no se nos aparece jamás como una cosa entre otras y que hay que estar centrado en la ocasión, en lo que puede ocurrir cuando se echa a caminar al azar. Es consciente que no aparece más que en el di-



Figura 01. Álvaro Siza. Dibujo del Puente de Rialto, Venecia, 1981.

bujo. Es lo que constituye el dibujo, es aquello que hace de un dibujo un dibujo, es aquello que hace que un dibujo de esta naturaleza sea algo totalmente distinto a un dibujo como simple relación mimética entre la representación y lo representado.

Lo que Siza hace es dibujar el *aspecto* visible según el cual lo visible es visible, dando entonces como visible lo que nunca es visto en la simple percepción. Moreno Mansilla nos hace tomar conciencia que este dibujo no es una mera representación, una “pura abstracción conceptual que está ahí apenas para hacer la gestión de una determinada retórica”. Nos descubre la ley misma que rige en él, que está antes de todo mecanismo de representación y a la vez más patente. En su trazo este dibujo nos revela “Un forcejeo en el que se dejan invadir mutuamente *lo natural y lo construido*. Una góndola deslizándose, en la que las superficies del agua y de la madera que se abrazan no pueden entenderse por separado, se presionan mutuamente” (Moreno 2002, 185): Siza dibuja la manera como mira las cosas, la manera como el mundo hace mundo bajo lamirada.

La modalidad expresiva de Álvaro Siza se basa en el trazo, en la huella del movimiento contra el soporte. El dibujo además de exigir un soporte, las hojas en blanco de papel modesto de un cuaderno escolar de formato din-4 de tapa dura de cartón negro, también se plantea como soporte para otro dibujo: en la medida en que éste se abre a la diferencia, a la experiencia y es tal vez más decisivamente en cuanto invención de una nueva realidad (Pereira 2007, 224). Con Siza es descartable la hipótesis del dibujo como mera representación: esto quiere decir que lo que aparece en el dibujo no es el motivo que está delante, o no, de los ojos del dibujante. Lo que gana cuerpo en la hoja en blanco no es lo mismo que él ve, o no, es otro.

La gestualidad de Siza acaba dependiendo objetivamente de la energía y amplitud del trazo, del material mediador, el *bic*, y de la entidad superficial del soporte donde se marca la huella. El bolígrafo como medio utilizado es propenso por su propia naturaleza, a través del trazo exacto, para trazar y definir el espacio y la forma. El dibujo es un todo donde se presentan sombras, efectos de luz y materiales. Algunas veces el trazo es grueso, a veces fino, según la posición del bolígrafo, pero la línea permanece negra no habiendo tonos intermedios. El recurso del bolígrafo

y del cuaderno es reflejo de su modo de ser. Con ellos Siza es independiente: representa la continuidad entre pensamiento y dibujo, entre memoria y proyecto. Dibujar para Siza es abrir el porvenir: la asignación de ese porvenir es el proyecto.

El espacio figurativo del dibujo de Siza no es una porción de espacio o un corte efectuado en una extensión compuesta de partes homogéneas y yuxtapuestas; sino que es la realización del hacer-realidad de la realidad, del aparecer de lo que aparece. Este tipo de dibujos que Siza realiza *en viaje* no tiene por función producir una ilusión de realidad: tiene una función de *manifestación* que consiste en revelar el aparecer mismo de lo real, de revelar como lo real se muestra. El dibujo constituye el acontecimiento del aparecer, constituye el “fenómeno” en el sentido de la fenomenología.

Al elegir un motivo “Siza sabe leer las huellas (las que se dan a leer) y adherirse a ellas. Sabe dónde poner los pies, las manos, la mirada, abriendo de ese modo un espaciamiento donde acontece una posibilidad de sentido. Siza más que ver, proyecta; lo proyectado excede lo efectivamente dado” (Pereira 2007, 234). Recorrer los viajes de estudio o trabajo de Siza a la Quinta de la Malagueira en 1977, a la villa siciliana de Salemi en 1980, a la *Petit maison* de Le Corbusier a orillas del lago Léman en 1981, y detenernos en determinados dibujos que trascienden la representación de la realidad, que no se dan como yuxtaposición o adición de partes, sino como un *acontecimiento*, como el advenimiento de ese acontecimiento, como advenimiento de eso que se presenta, nos hace tomar conciencia que el dibujo en el proceder artístico de Siza no tiene por función imitar, sino *aparecer*¹.

Viaje a la Malagueira

Una fotografía de 1977 es testigo del momento en que Álvaro Siza inicia su camino por la Malagueira. En 1874 otra fotografía capta a Cézanne cerca de Auvers camino a su motivo. Ambos necesitan de la realidad. En este viaje por los alrededores de la ciudad de Évora, Siza nos permite tomar conciencia de la distancia que hay entre el acto perceptivo (ver la realidad) y el acto creador (transformar la realidad), un espaciamiento donde se instala mediante un *estilo* perceptivo independiente del campo perceptivo y en el que realidad y proyecto se pueden encontrar en una

misma hoja de papel, en un dibujo que transfigura lo real en elemento del proyecto y su propuesta en una nueva naturaleza. Esta holgura entre estímulo y percepción permite un juego, el *juego de la facultad de ver* (Marina, 1993, 31-34).



Figura 02. Álvaro Siza. Dibujo de la Malagueira con el perfil de la ciudad de Évora al fondo, 1977.

En un dibujo de marzo de 1977 donde aparecen los perfiles de la Quinta y de la ciudad al fondo, Siza nos hace tomar conciencia de este juego incluyéndose en la misma realidad que ha de transformar. En primer plano, al lado de una cisterna bajo un alcornoque, el propio arquitecto de espaldas sostiene un cuaderno en el que vuelve a dibujar esos mismos perfiles.

“El dibujo representa el arquitecto encargado de proyectar en un terreno contiguo a la muralla de Évora. Observa y registra el perfil cristalino de la ciudad. Probablemente reflexiona respecto a lo que irá a sobreponer a ese perfil, como irá a surcar el suelo de las calles, canalizaciones, energía.” (Siza 1997, 105).

En otro dibujo de la misma vista, Siza nos muestra al fondo la ciudad de Évora, hacia la cual corre un hombre. La silueta de la curva, en escorzo, cubre la plaza, donde se encuentra un grupo de personas y, una vez más, la cisterna al pie del alcornoque. La memoria vuelve al dibujo de marzo de 1977 en el que se

detiene en medio de los campos abandonados para anotar el perfil nítido de la ciudad por primera vez. La posición desde la que realizó aquel primer dibujo no era casual. Coincide con un lugar especial, reconocido por la presencia de aquellos dos elementos que ahora volvemos a descubrir custodiados como elementos significativos a la sombra de una semicúpula.

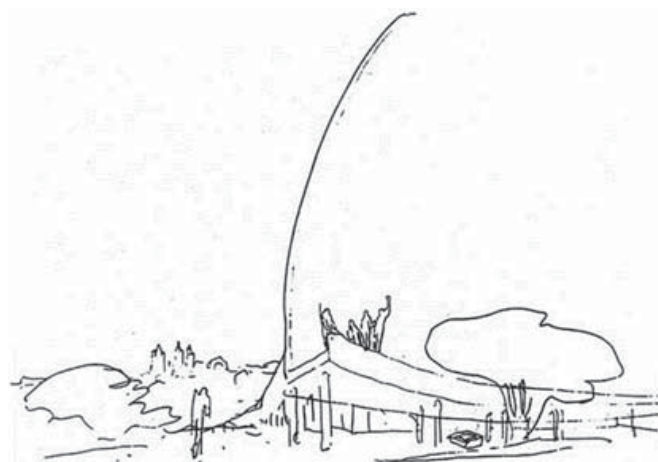


Figura 03. Álvaro Siza. Dibujo de la cisterna y el alcornoque bajo la semicúpula, la Malagueira, Évora, 1979.

“Busqué puntos de apoyo. (...) Y me impresionó mucho este depósito, este casi *centro*, donde estará la cúpula, espacio central. Creo que he encontrado la posición de este punto, y el desarrollo del plan ha sido la prueba de que era un punto estratégico.

Vi esta cisterna y este árbol. Fui allí: era muy impresionante la relación entre estos dos elementos tan pequeños, cómo dominaban el paisaje... No los puse en el dibujo por casualidad. (...)” (Siza 1996, 45-46)

Aquí radica la novedad en el modo de hacer arquitectura de Siza: innovar es imponer un soporte, sobre algo que ya está en la realidad inventar la novedad, lo *otro*. La operación de “ir más allá” acontece en el dibujo. “El ‘ir más allá’ es un paso hacia el otro. Hacia el otro del dibujo, hacia la otra cosa que es el dibujo” (Pereira 2007, 231). La semicúpula que cubre estos dos elementos con el perfil de la ciudad de Évora al fondo no es un dibujo esquemático de las cosas existentes y de las que van a existir, sino el acontecimiento, el advenimiento de una nueva realidad.

Al analizar los dibujos de viaje y los dibujos de proyecto de Álvaro Siza tomamos conciencia del valor

de las formas arquitectónicas en tanto “formas-acontecimientos”, siempre en formación y en constante movimiento, jamás acabadas: una forma de esta naturaleza es el *ritmo* y el ritmo es la forma de aquello que es móvil. El ritmo es pues la implicación del tiempo en el espacio. El ritmo del “ver” de Siza incorpora el tiempo en el espacio del dibujo de viajes y en el dibujo de proyecto, el tiempo es el acontecimiento de su arquitectura.



Figura 04. Álvaro Siza. Dibujo de la semicúpula en el centro de la Malagueira, Évora, 1979.

El ritmo de lo visible es lo que constituye el dibujo de Siza al dibujar y es el aparecer mismo: *ritmo* y *aparecer* son lo mismo, la apertura de una realidad. El fenómeno de la realidad que dibuja el dibujo de Siza es el ritmo. El ritmo es el fenómeno de la realidad (Escoubas2013).

Viaje a Salemi

¿Cómo elige Siza la vista de Salemi? La cita con el porvenir no es programable. Siza espera vigilante el porvenir. Es consciente “que hay un lugar de espera situado, tal vez entre lo que uno puede buscar y dar y lo que es donación absolutamente gratuita” (Peireira 2007, 268-269).



Figura 05. Alvaro Siza. Dibujo de Salemi, Sicilia, 1980.

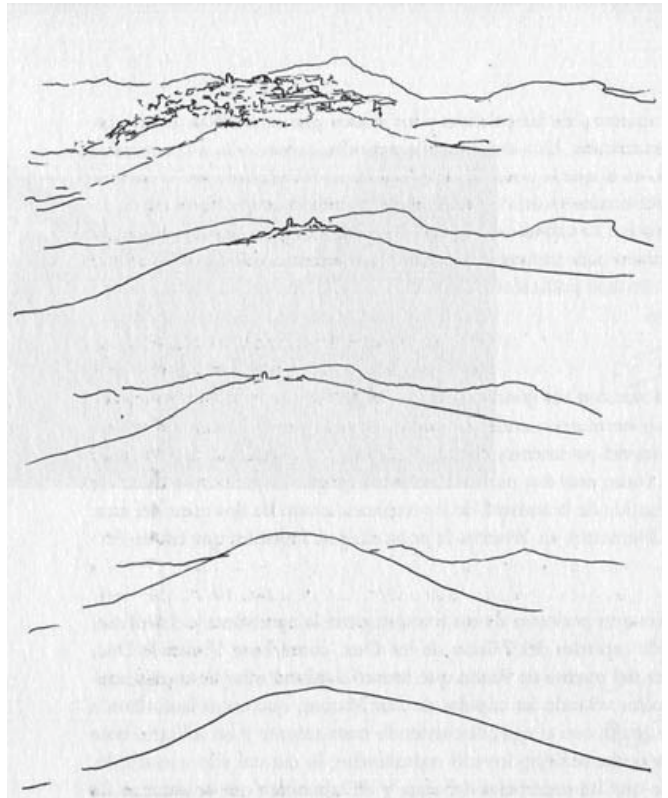


Figura 06. Álvaro Siza. Dibujo de Salemi, Sicilia, 1980.

En el dibujo de Salemi (1980), Siza libera el motivo dibujado de la clausura que impone toda representación asignándole su condición radical de ser otro. La reflexión de Siza sobre los medios del cubismo le permite abordar esta vista aérea desde el interés por un tema que de forma “natural” proporciona esquemas centrífugos, una operación análoga a la que Picasso inventa en *Desnudo con pañería* (1907): convertir un esquema naturalmente centrípeto, por la posición centrada del motivo, en centrífugo. El punto de partida circunstancial de esta obra es el de fundir el motivo central con su fondo diluyendo progresivamente la figura, aunque no absolutamente, hacia la periferia del cuadro. Picasso propone una nueva clase de composición abierta en la que la apertura no se consigue mediante transiciones directas entre el motivo y su entorno, sino a través de un trazado que unifica figura y fondo: la trama de los cubistas.

La interpretación de Moreno Mansilla sobre esta representación nos hace ver el deseo de inteligencia en el dibujo (Siza dice que “el dibujo es el deseo de inteligencia”) que pertenece al orden del acontecer y anticipar el porvenir y nos descubre entre las líneas trazadas en el dibujo la *invisible armazón de lo visible* donde proyecta el ademán que la arquitectura adopta de la naturaleza y de donde surgen las formas:

“Los dibujos de Salemi, cuando la ciudad aparece desde arriba torsionada por la tierra poderosa, entrelazados una vez más lo construido y la naturaleza, o aquella otra misteriosa secuencia en la que, casi sin saber cómo, la línea del terreno se va deformando como una barriga de parturienta hasta dejar aparecer la ciudad, evocan de una manera muy expresiva el hacer arquitectura de Siza. Una lenta transformación de la naturaleza, una lenta transformación de lo arquitectónico, paso a paso dejándose impregnar por el aire del sitio hasta que se abre paso esa síntesis tan ambicionada de una gran abstracción y, al tiempo, una gran materialidad. Como si naturaleza y arquitectura pudieran lentamente transformarse en geometría expectante hecha tan sólo con pedazos de materia, que guardan sus secretos para quien los pregunta. Y a veces parece como si la construcción materializara las fuerzas invisibles de un lugar o, mejor aún, las fuerzas invisibles de la idea de un lugar. (...); ima-

gina cómo se comporta la naturaleza, sin dejarse atrapar al principio por lo particular (Moreno 2002, 187).”

“Igual que las figuras humanas sufren deformaciones en la historia de la pintura, casi igual desplazamiento sufren las habitaciones y las ventanas, los planos de fachada y las luces que por ellas entran. A veces los espacios se dejan distorsionar por todo lo que les rodea, entendiendo que estamos hablando no sólo del contexto material, sino también de aquellas líneas que, trazadas en los dibujos de viajes, vuelven a aparecer, de las palabras y los ruidos que se estrellan contra las cosas, de la memoria, de los instrumentos.” (Moreno 2002, 183-184).

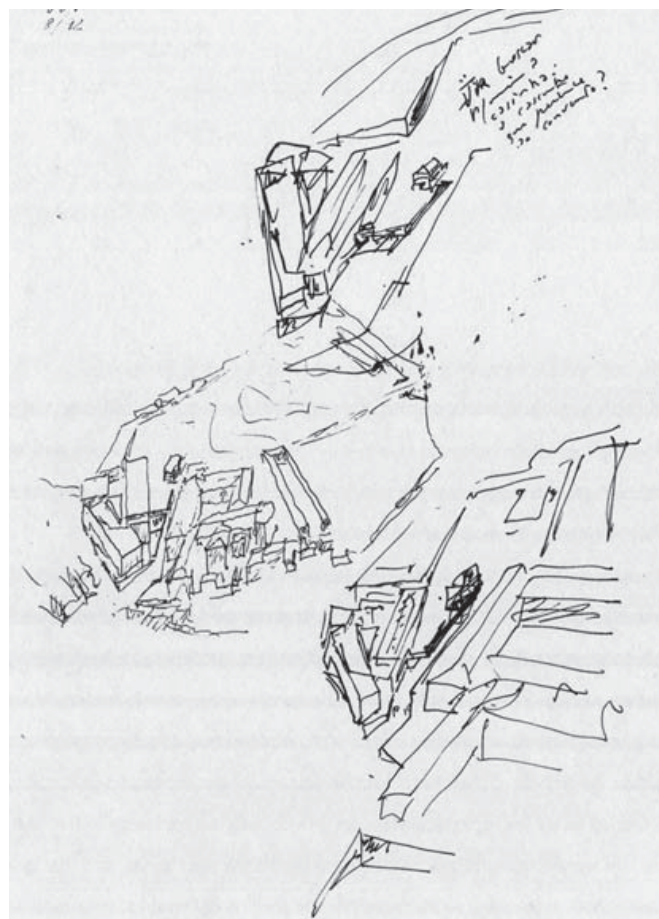


Figura 07. Álvaro Siza. Dibujos de proyecto del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1992.

En las vistas aéreas del proyecto del Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela (1992), la memoria sigue el trazo de lo dibujado en Salemi y en el darse de la memoria se abre el porvenir del dibujo.

“En las perspectivas aéreas, la tierra aparece frecuentemente en erupción: particularmente donde los *contornos*, ahora preparados para el proyecto, reorganizan la sustancia de una historia anterior. Son trazas de un carácter expresivo intencional, más que de un tipo cualquiera de proyección precisa.

De este modo, proyecto y lugar se muestran invariablemente como si formaran parte de un mismo magma fluido, que todavía está por solidificar en la misma *forma definitiva*.” (Frampton 1988, 8).

Esta forma definitiva está integrada por formas tectónicas y formas energéticas. Las *formas tectónicas* surgen en el seno del sistema de líneas, de pliegues, de fracturas, de armazones, de dislocaciones, tal como las encontramos en la pintura cubista de Picasso o Braque. Sistema de líneas que son simultáneamente líneas de construcción y líneas de dislocación de la mirada. Las *formas energéticas* surgen de las líneas de movimiento y de combinación de lo visible, de líneas de fuerza que la mirada constituye, de la invisible *energía* del “ver”. En los dibujos de viaje y de proyecto de Álvaro Siza la energía rítmica es tal que podemos decir que la velocidad de su mirada no tiene término (Escoubas 2013).

Viaje a la casa del Lago Léman

En 1966 Siza termina la construcción de las Piscinas das Marés en Leça da Palmeira, en la costa de Matosinhos. Su implantación es deudora de las soluciones diagonales de Wright de los años 30, por ejemplo, Talesin West (1937). Siza reconoce que la invención puede nacer a partir de modelos existentes, y en las piscinas de mar de Leça uno parece estar ante una inteligente reinterpretación de la casa que Le Corbusier construye para su madre a orillas del Lago Léman entre 1923 y 1925, difundida a través del libro *Une petite maison*, publicado por el propio Le Corbusier en 1954. El recorrido arquitectónico a través de los espacios de la piscina propuestos por Siza y el punto donde concluye el itinerario se encuentra en el recorrido arquitectónico de la pequeña casa que tiene su finalización en la habitación-jardín. La manera de indicarlo en las piscinas, un pequeño puente, epílogo de un recorrido “que encontraba, en la idea de pro-

fundidad y en el control de la iluminación, los elementos definitorios esenciales” (Siza 2003, 23), que nos ofrece de golpe la presencia rotunda del Atlántico, es un motivo cuyo antecedente está en el hueco que horada el muro sur del jardín de la *petitmaison* a través del cual se presenta la visión enmarcada del lago y de las montañas de los Alpes al fondo.



Figura 08. Álvaro Siza. Dibujo del jardín de la casa de la madre de Le Corbusier, Vevey, 1981.

En noviembre de 1981 Siza visita la casa y vuelve a dibujar el motivo que el propio Le Corbusier muestra en el libro donde establece, mediante dibujos y fotografías, el papel simbólico que tiene ese hueco en la percepción de la naturaleza y la importancia que le otorga como elemento significativo de la casa. El dibujo está tomado desde el banco situado en el porche—Siza se incorpora al dibujo en compañía de otro dibujante—. El espectador queda atrapado entre el cuaderno de dibujos, en el que está a punto de realizar los primeros trazos, y el hueco del muro abierto donde a su través se alcanza el infinito.

El dibujo es un tributo de Álvaro Siza a la *promenade architecturale* de esta pequeña obra de Le Corbusier, desarrollada en un itinerario arquitectónico que concluye en el jardín entendido como habitación al aire libre delimitado por tres muros, donde en el hueco recortado sobre el muro orientado al mediodía enmarca la visión intensificada de la naturaleza, antecedente del remate final del recorrido en las cubiertas de las villas Stein (1926-1928) y Savoye (1928-1930), que representa el carácter fenomenológico del espacio proyectual donde el paseante ha recorrido el espectáculo visual de los espacios interiores y ha ido percibiendo los acontecimientos plásticos basado en

la nueva concepción del espacio y el tiempo indicada por el recorrido.

El dibujo de Álvaro Siza, no sólo nos está mostrando su interés por un aspecto concreto de la casa del lago Léman, supone el reconocimiento y la complicidad con un modo de entender el papel de la percepción visual como una de las principales estrategias de la arquitectura para potenciar las expectativas y el redescubrimiento del lugar. Como en la *petit maison* la arquitectura de Siza quedará marcada por la intención de inducir la mirada, de proponer itinerarios que nos hagan valorar la cualidad del espacio y las formas de los elementos por el modo en que los percibimos.

Conclusiones

Si el dibujo de viaje es dibujo y no documento, da a ver “la invisible armazón de lo visible”: más allá de la escena o las cosas representadas, el dibujo da a ver el fenómeno de la realidad. El análisis de un dibujo de esta naturaleza es por definición una tarea fenomenológica.

El dibujo de viaje al servicio de la arquitectura nos hace comprender su ir por delante o su venir desde el adelante. En los dibujos de viaje Siza se adelanta en el tiempo, se entromete en el por-venir que es el proyecto. Hace algo para extenderlo hacia delante, para poder cotejarlo o interpretarlo posteriormente. El conocimiento de la obra gráfica y arquitectónica de Álvaro Siza nos permite concluir que los dibujos de viaje y los dibujos de proyecto constituyen una unidad espacio-temporal. La experiencia de viajar a determinadas obras de Siza, las piscinas de Leça da Palmeira, el barrio de La Malagueira o el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, se vive como un acontecimiento en el que esta unidad constituye su *ensamblaje* unificador.

Referencias

- DE TERESA, Enrique. 2007. Tránsitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza. Fundación Caja de Arquitectos, Colección arqui/tesis núm. 22. Barcelona.
- ESCOUBAS, Eliane. 2013. *Estética y fenomenología del espacio pictórico*. http://www.pucp.edu.pe/cef/docs/escoubas_pintura_fenomenologia.pdf.
- FRAMPTON, Kenneth. 1988. “Sobre la línea de Siza”. En SOUTO MOURA, Eduardo, PORTUGAL, Antonio, MARIA REIS, Manuel y DOS SANTOS, José Paulo. *Álvaro Siza. Esquissos de viagem/Travel sketches*, 7-9. Documentos de Arquitectura. Oporto. La traducción al español puede leerse en MOLTENI, Enrico. *Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira, Évora*, Nota 4, 12. Textos i Documents d'Arquitectura, Escola Tècnica Superior del Vallés. Barcelona.
- MARINA, José Antonio. 1993. *Teoría de la inteligencia creadora*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- MOLTENI, Enrico. 1997. *Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira, Évora*. Textos i Documents d'Arquitectura, Escola Tècnica Superior del Vallés. Barcelona.
- MORENO MANSILLA, Luis. 2002. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquíthesis núm. 10. Barcelona.
- PEREIRA TEIXEIRA DA CUNHA, Nuno Higinio. 2007. *Los dibujos de Álvaro Siza: anotaciones al margen*. <http://eprints.ucm.es/7736/>. Tesis doctoral, Departamento de Filosofía IV, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense. Madrid.
- SOUTO MOURA, Eduardo, PORTUGAL, Antonio, MARIA REIS, Manuel y DOS SANTOS, José Paulo. 1988. *Álvaro Siza. Esquissos de viagem/Travel sketches*. Documentos de Arquitectura. Oporto.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. 1997. “Évora”. En MOLTENI, Enrico. *Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira, Évora*, 105. Op. cit.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. 1997. “Conversación con Álvaro Siza. Oporto, 28 de abril de 1996.”. En MOLTENI, Enrico. *Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira, Évora*, 44-47. Op. cit.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. 2003. *Imaginar la evidencia*. Abada Editores. Madrid.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. “Dibujos de viaje”. 2002. En MORENO MANSILLA, Luis. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, 185-187. Op. cit.

Notas

- 1 Tres escritos constituyen las referencias y convicciones de partida para elaborar el discurso de esta comunicación. Dos proceden de la filosofía, un revelador texto encontrado en una página electrónica de una conferencia impartida por Eliane Escoubas, *Estética y fenomenología del espacio pictórico*, donde señala en qué sentido la pintura tiene desde siempre el estatuto fenomenológico, y *Los dibujos de Álvaro Siza: anotaciones al margen* de Nuno Higinio Pereira, una investigación en la que a través de

un procedimiento de-constructivo se analizan e interpretan los materiales marginales (dibujos de proyecto, dibujos de viaje, retratos y autorretratos, escritos) de Álvaro Siza en relación a su obra arquitectónica. El tercero viene del campo del arte, *Apuntes de viaje al interior del tiempo* de Luis Moreno Mansilla, nos adentra en sus perspicaces técnicas de observación de notas, fotografías y dibujos que representa la experiencia del viaje de una serie de maestros de la arquitectura de distintas épocas. Como Escoubas, Moreno nos hace ver por la vía de la interpretación como el arte en esencia siempre es fenomenológico y en particular como los viajes y los dibujos de viaje de estos arquitectos constituyen una experiencia artística como advenimiento de un mundo.

Ángel Melián García, Arquitecto por la Universidad Politécnica de Las Palmas de Gran Canaria (1983) y Profesor Titular de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (1999).
amelian@degpa.ulpgc.es