

LA ADJETIVACIÓN DE LA MIRADA A TRAVÉS DEL DIBUJO

THE ATTRIBUTE OF THE LOOK THROUGH THE DRAWING

Carmen Bolívar Montesa

doi: 10.4995/ega.2018.10394

En los dibujos, el registro de la mirada va más allá del punto de vista, comprende la organización y estructuración del campo óptico físico, del imaginario personal y muestran un envés orgánico. Esta es una reflexión sobre la forma de incorporar la individualidad orgánica a la obra desde el dibujo. Nos acercamos a la obra de Aalto, Siza, De la Sota, Miralles y Navarro Baldeweg a través de sus dibujos mediante la adjetivación de sus miradas, estableciendo un vínculo entre la representación y la experiencia del espacio que se construye en la obra concreta de cada arquitecto.

PALABRAS CLAVE: DIBUJO. MIRADA. ARQUITECTURA. PROCESOS CREATIVOS. AALTO. SIZA. DE LA SOTA. MIRALLES. NAVARRO BALDEWEG

In the drawings, the look range goes beyond the point of view, it comprises the organization and structure of the physical optical field and the personal imaginary; and they show an organic underside. This is a reflection on the way to include the organic individuality to the work using the drawing. We approach Aalto's, Siza's, de la Sota's, Miralles' and Navarro Baldeweg's work through their drawings by the attribute use of their looks, establishing a link between the representation and the space experience built in the specific work of each architect.

KEYWORDS: DRAWING. LOOK. ARCHITECTURE. CREATIVE PROCESSES. AALTO. SIZA. DE LA SOTA. MIRALLES. NAVARRO BALDEWEG



La mirada opera como un filtro que construye nuestra representación del mundo y nuestros recuerdos (Fig.1). Saber extraer rasgos identificativos de la complejidad observada es parte del trabajo creativo (Vigotsky, 2007). El pensamiento creador se apoya en la mirada que opera sobre la realidad en todo momento, conformando un modelo propio **1** del mundo para, –como diría György Kepes– “... después manifestarse en la esfera del hacer y del construir ...” (1969, p. 144). Desde la subjetividad, introducimos cambios **2** en la exposición de lo percibido. En los dibujos de los arquitectos, podemos analizar entidades gráficas, sistemas de representación, relaciones del punto de vista respecto al hecho representado, un imaginario, una forma de hacer personal que va a formar parte de la obra construida. Soriano (2009) establece una relación entre el estilo del dibujo y el carácter del espacio arquitectónico que representa. Mansilla (2002) utiliza la herramienta del dibujo para ahondar en los modos de hacer de varios arquitectos, confrontando sus miradas a través de sus dibujos de viaje.

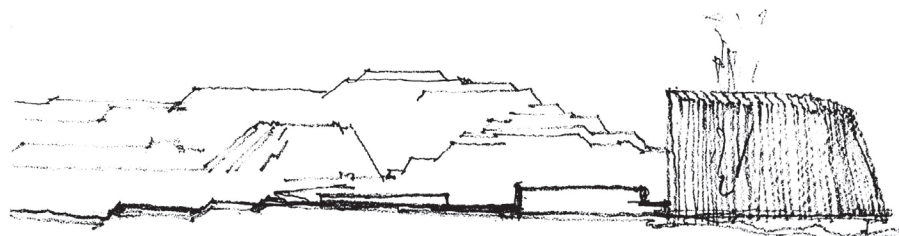
Adjetivemos las miradas de los arquitectos a través de sus dibujos: la mirada geológica de Aalto (Fig. 2), la cinematográfica de Siza (Fig. 3), la sintética de De la Sota (Fig. 4), la fragmentada de Miralles (Fig. 5) y la escenográfica de Navarro Baldeweg (Fig. 6). La vocación pictórica de Aalto, o Navarro Baldeweg dirige sus miradas en sus dibujos y escenas; la exploratoria, propia de la escultura, y del dominio e intencionalidad del cine, la de Siza. La forma de pensar de Miralles, reconstruye su mirada por instantáneas, por apuntes. Esta forma de mirar, consustancial a la naturaleza individual, no siempre proviene del



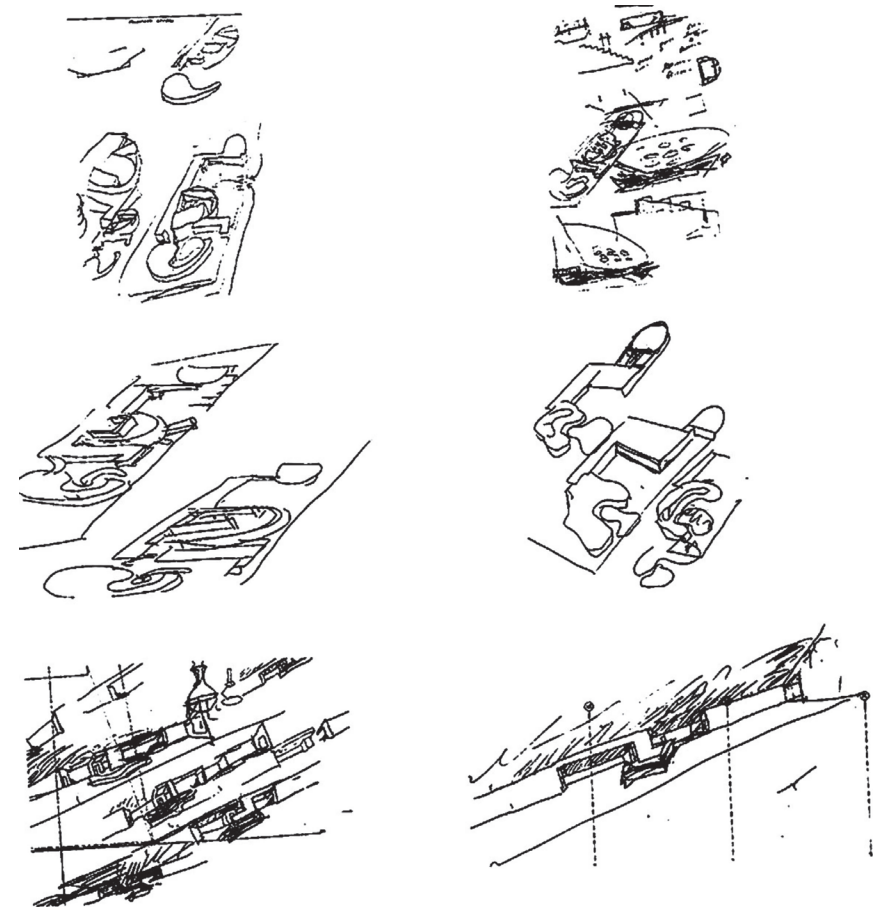
1

- 1. Stephen Wilshire dibujando
- 2. Alvar Aalto. Dibujo para la propuesta del Ayuntamiento de Kiruna. Suiza. Papel sobre papel blanco. 1958
- 3. Álvaro Siza. Dibujo del Equipamiento deportivo Ribera-Serrallo. Cornellá de Llobregat. España. 2003-05

- 1. Stephen Wilshire drawing
- 2. Alvar Aalto. Drawing for the proposal of Kiruna Town Hall. Switzerland. Pencil on white paper. 1958
- 3. Alvaro Siza. Drawing for Ribera-Serrallo's sportcenter. Cornellá de Llobregat. Spain. 2003-05



2



3



4. Alejandro de la Sota. Dibujo de las viviendas en Alcudia. Mallorca. 1984

5. Enric Miralles. Dibujo de la planta del C.N.A.R. Alicante. Miralles/Pinós. 1989. E. Miralles. 1990-93

6. Juan Navarro Baldeweg. Dibujo para la propuesta de concurso del Centro de Espectáculos en Blois, Francia. Lápiz sobre papel de croquis. 420x29,7cm. 1991

4. Alejandro de la Sota. Drawing for Residential houses in Alcudia. Mallorca. 1984

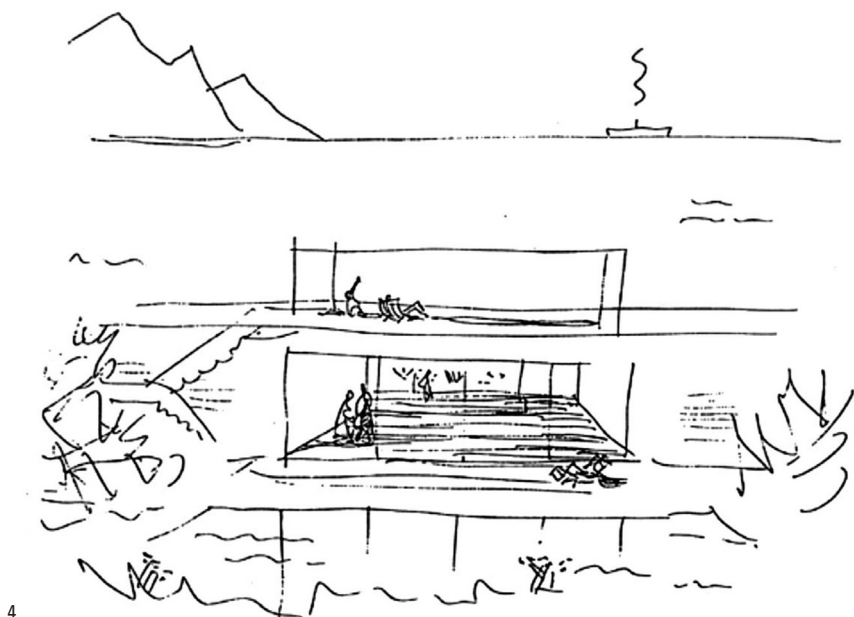
5. Enric Miralles. Plant drawing of C.N.A.R. Alicante. Miralles/Pins. 1989. E. Miralles. 1990-93

6. Juan Navarro Baldeweg. Drawing for the Blois Show Center contest proposal (France). Pencil on sketch paper. 42x29,7cm. 1991

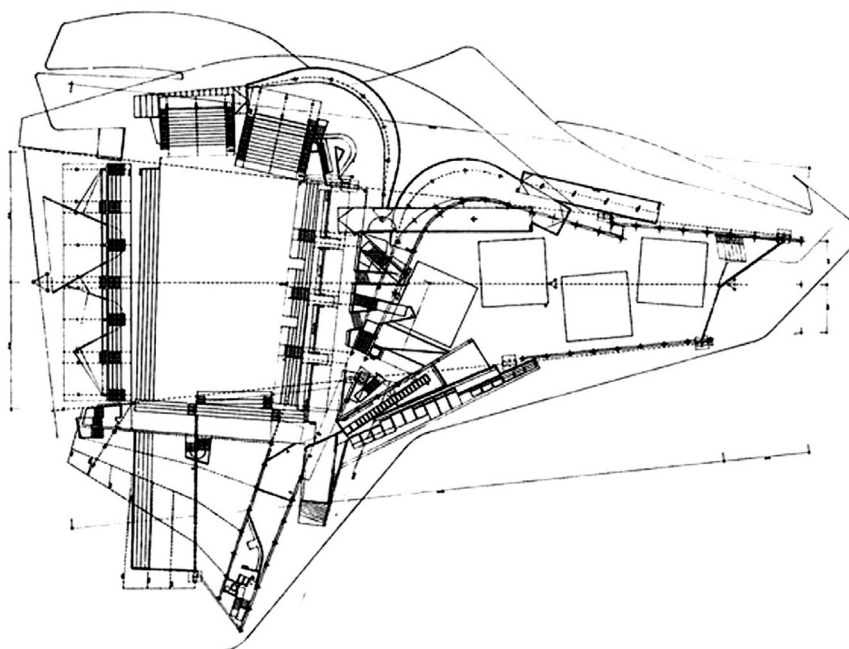
The look operates as a filter which builds our representation of the world and our memories (Fig. 1). Part of the creative work is to know how to extract the identifying characteristics of the observed complexity (Vigotsky, 2007). The creative thought uses the look which always operates over the reality, creating an own **1** model of the world for "...after appearing on the doing and building spheres..." as György Kepes would say (1969, p. 144). From the subjectivity, we introduce changes **2** in the exposure of what we perceive. In the architect drawings, we can analyse graphic entities, representation systems, relations between the point of view and the represented facts, an imaginary, a personal way of doing things that is going to be part of the built work. Soriano (2009) establishes a relation between the drawing style and the character of the architectonic space which represents. Mansilla (2002) uses the drawing as a tool to dig into the ways of doing of various architects, confronting their looks through their travel drawings.

Let's attribute the architects' looks through their drawings: Aalto's geological look (Fig. 2), Siza's cinematography (Fig. 3), De la Sota's synthetic, Miralle's fragmented (Fig. 5) and Navarro Baldeweg's scenography look (fig. 6). The pictorial vocation of Aalto or Navarro Baldeweg drives their looks in their drawings and scenes; the explorer look, specific of the sculpture and the control and intentionally of the cinema reflected, on Siza's. Miralle's way of thinking reconstructs his look by snapshots, by notes. This way of looking, consubstantial to the individual nature not always comes from the working discipline. In artists who work in parallel several disciplines, we can observe the autonomous of their look **3** facing the medium. The architect work is more related to the way he organizes his look and it becomes a personal manifest.

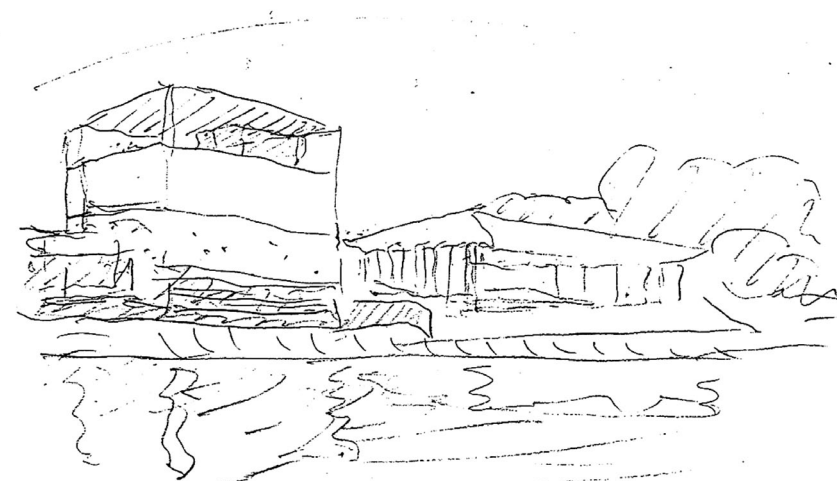
Aalto's intervenes as a cartographer, his arrangements are not plannings on the



4



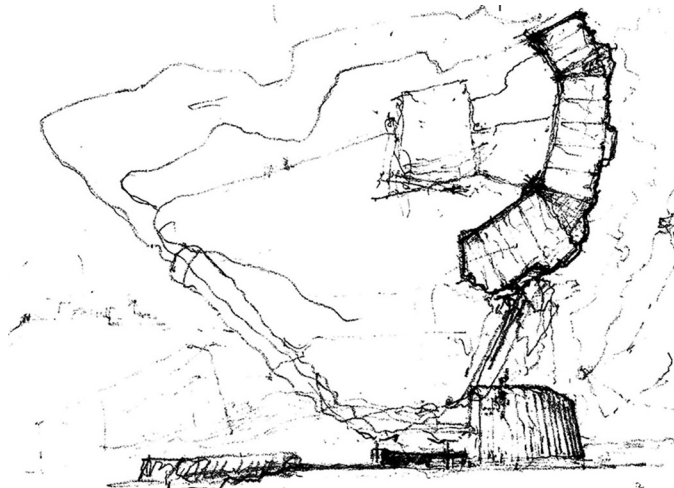
5



6



7



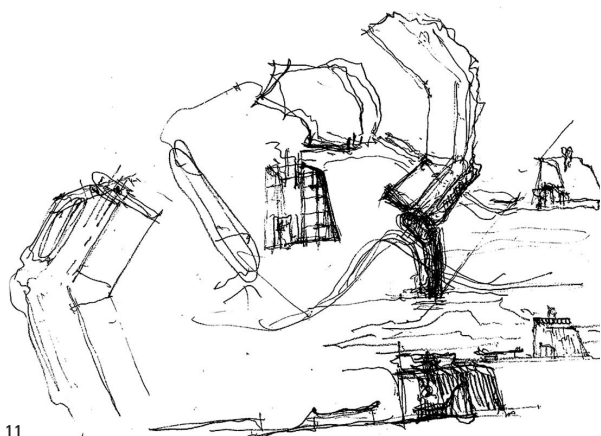
8

- 7. Alvar Aalto. Dibujo para el jarrón Savoy. 1936
- 8. Alvar Aalto. Dibujo para el Ayuntamiento de Kiruna. Suiza. 1958
- 9. Alvar Aalto. Vista interior de la sala de la Opera de Essen. 1961-64
- 10. Alvar Aalto. Plano de planta de ordenación del Centro urbano de Rovaniemi. 1963
- 11. Alvar Aalto. Dibujo para el Ayuntamiento Kiruna. Lápiz sobre papel. 1958
- 12. Alvar Aalto. Dibujo para la Biblioteca en Rovaniemi. 1963

- 7. Alvar Aalto. Drawing for the Savoy's vessel. 1936
- 8. Alvar Aalto. Drawing for the Kiruna Town Hall. Switzerland. 1958
- 9. Alvar Aalto. Inside view of the Opera House in Essen. 1961-64
- 10. Alvar Aalto. Layout plan for Rovaniemi downtown. 1963
- 11. Alvar Aalto. Drawing for the Kiruna Town hall. Pencil on paper. 1958
- 12. Alvar Aalto. Drawing for Rovaniemi Library. 1963



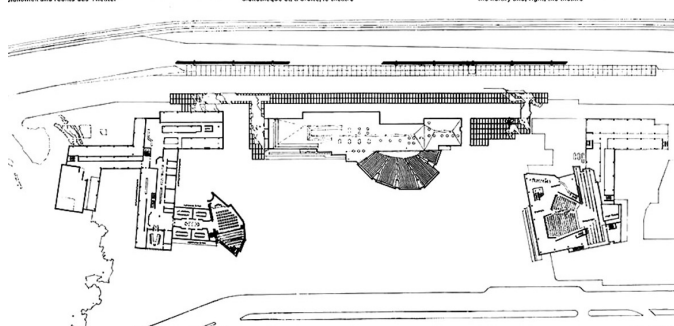
9



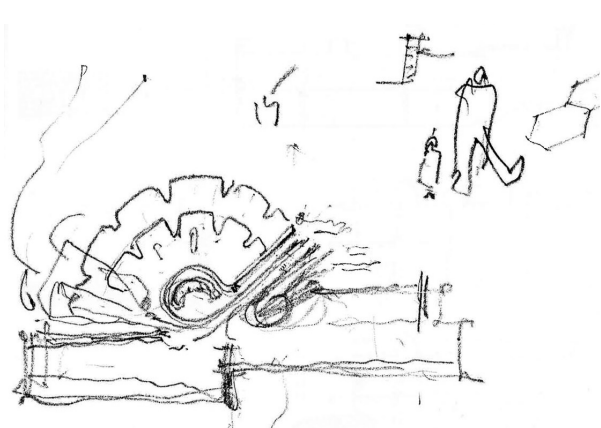
11



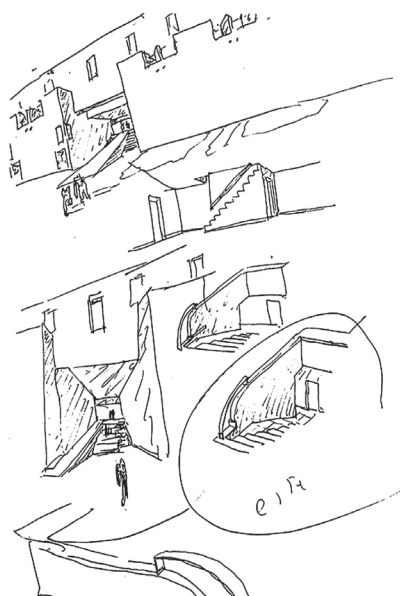
Aerial photo of Gesamtmarkt, Links das Rathaus, in der Mitte die Bibliothek und rechts das Theater. Le mosquée de l'ensemble. A gauche, l'hôtel de ville; au centre, la bibliothèque et, à droite, le théâtre. Model photo of the entire complex. Left, the town hall; in the center the library and, right, the theatre.



10



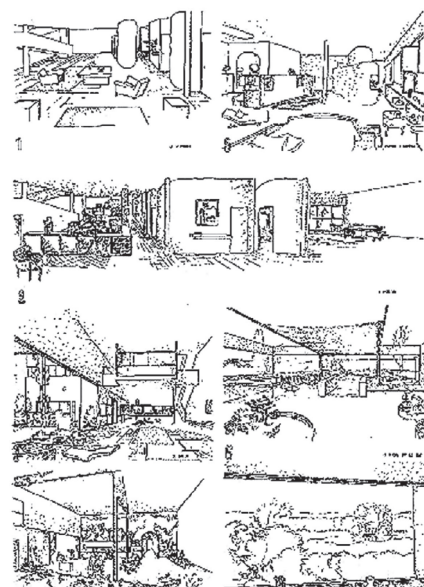
12



13



14



15

13. Álvaro Siza. Dibujo de vistas y detalles para el barrio residencia de Bouça. Oporto. 1972-77

14. Álvaro Siza. Secuencia de dibujos de aproximación a Salemi. Sicilia. Cuaderno de notas 61. Septiembre 1980

15. Le Corbusier. Secuencia de perspectivas para la Casa Meyer en Paris. 1925

13. Álvaro Siza. Drawing for views and details for the residential neighbourhood in Bouça. Oporto. 1972-77

14. Alvaro Siza. Sequential approaching drawings to Salemi. Sicily. Notebook 61. September 1980

15. Le Corbusier. Side views sequence for the Meyer House in Paris. 1925

territory but a representation and integration in it. He does a topographic reading of the territory, he takes into account the unevenness and sinusoidal geometry which sculpts hills and limits lakes, a geometry that he implements to the design on glass pieces and furniture (Fig. 7). His hand moves in tactile reconnaissance activity, helped by the level curves which erect making roofs (Fig. 8) or volumes that take shape like an accidental terrain (Fig. 9). The undulating stroke on his theatre drawings, the contour of his vases, the walls, they seem to come from the landscape, from the shore of the lake, from the ravine, terraces and his experience of having previously drawn this nature.

In the project for the Otaniemi's centre, all the pieces have common characteristics born from the hand which provides unity to the group (Fig. 10). From Aalto's drawings we can see identity signs related to the aspect and graphical types. The shaky register of his stroke is not coming from the indecision or lack of skills but from the dramatic trial which comes before thinking. The continuity in the stroke results in crossing, changing direction or stopping points (Fig. 11). Aalto's stroke is strong and full of energy, we could say that he aims a steady hand stroke. The light-shadow is implemented with agile vertical lines and the texture with stains. The thickness and the lack of hardness of the

medio en el que se trabaja. En artistas que trabajan en paralelo en distintas disciplinas se puede observar una naturaleza autónoma del mirar **3** frente al medio. La obra de un arquitecto tiene mucho que ver con cómo organiza su mirada, y supone un manifiesto personal.

La intervención de Aalto es la de un cartógrafo, sus organizaciones no son planificaciones sobre el territorio, sino representación e integración en el mismo. La lectura del territorio es topográfica, atiende a los accidentes y su geometría sinusoidal, que esculpe montes y limita lagos, una geometría que se traslada al diseño de piezas de vidrio y mobiliario (Fig. 7). La mano se mueve en una actividad de reconocimiento táctil, apoyada en las curvas de nivel que se levantan formando cubiertas (Fig. 8), o volúmenes que se perfilan como un terreno accidentado (Fig. 9). El trazo ondulante que dibuja sus teatros, el contorno de sus jarrones, sus muros, parece provenir del paisaje, del borde del lago, del

desfiladero, de los bancales y de la experiencia de haber dibujado previamente esta naturaleza.

En el proyecto para el centro de Otaniemi, todas las piezas tienen rasgos comunes nacidos de la mano que otorgan unidad al conjunto (Fig. 10). De los dibujos de Aalto, podemos extraer señales de identidad referentes al aspecto y a los tipos gráficos. El registro tembloroso de su trazo no proviene de la indecisión o la falta de destreza, sino del vertiginoso tanteo que se antepone al razonamiento. La continuidad en el trazo produce puntos de cruce, de cambio de dirección o detenimiento (Fig. 11). El trazo de Aalto es fuerte y enérgico, se diría que busca el firme. La luz-sombra se incorpora con ágiles rayados verticales y la textura con manchas. El grosor y la falta de dureza de la mina de 6B facilitan la mancha frente a la línea. Es habitual la incorporación de elementos heterogéneos no exentos de humor como los que acompañan a los dibujos de la Biblioteca en Rovaniemi (Fig. 12).

16. Álvaro Siza. Dibujo de vista aérea del Museo de Arte contemporáneo de la Fundación Serralves. Oporto. 1991-99

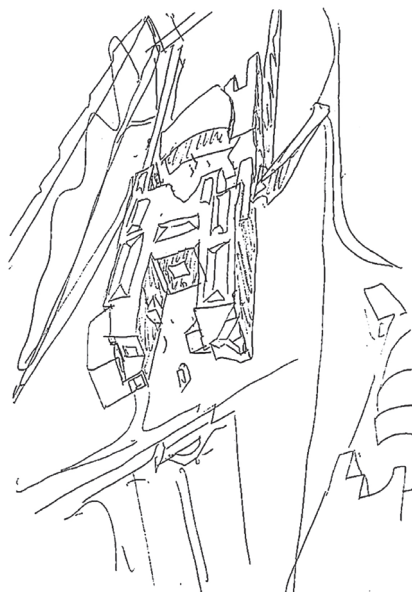
17. Álvaro Siza. Dibujo de vista aérea de Salemi. Sicilia. Cuaderno 61. 1980

18. Álvaro Siza. Dibujos para el Museo Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela. 1988-93

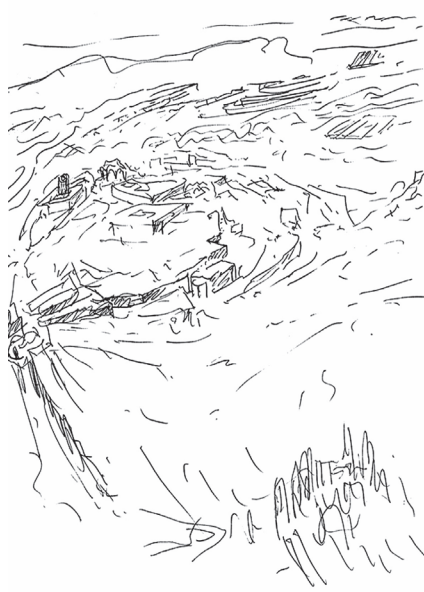
16. Álvaro Siza. Aerial view drawing of the Contemporary Art Museum of Serralves Foundation. Oporto. 1991-99.

17. Álvaro Siza. Aerial view drawing of Salemi. Sicily. Notebook 61. 1980

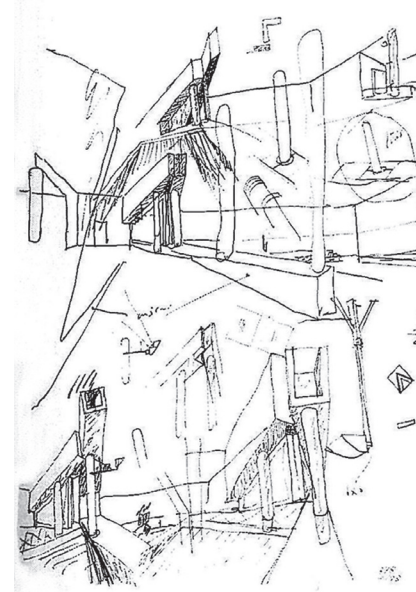
18. Álvaro Siza. Drawings for the Galician Contemporary Art Museum. Santiago de Compostela. 1988-93



16



17



18

Los dibujos de Siza se han convertido en seña de identidad, como una peculiar caligrafía y como un instrumento proyectual. En sus dibujos se advierte la confluencia de muchos puntos de vista y de un recorrido visual, que Navarro Baldeweg explica como la expresión de la mirada del escultor **4**. Pero si la mirada del escultor pudo desplegar los planos en el cubismo, ofreciendo una mirada circular envolvente sobre el lienzo, la mirada de Siza sigue un recorrido basculante vertical de 180°, una mirada cinematográfica. Utiliza el dibujo como forma de aproximación al proyecto (Fig. 13) y a la realidad (Fig. 14). Vittorio Gregotti **5** destaca la utilización del dibujo como “método de ir en dirección hacia el proyecto” (Siza, 2003. p. 7), como forma de aprehensión que nos permite ampliar la mirada y la sensibilidad sobre el lugar. Esta mirada basculante contrasta con el recorrido horizontal de la secuencia lineal de los dibujos de Le Corbusier (Fig. 15)

para mostrar la Casa Meyer que sugirió a Giedion la utilización del cine para llevar al público las ideas de la arquitectura moderna.

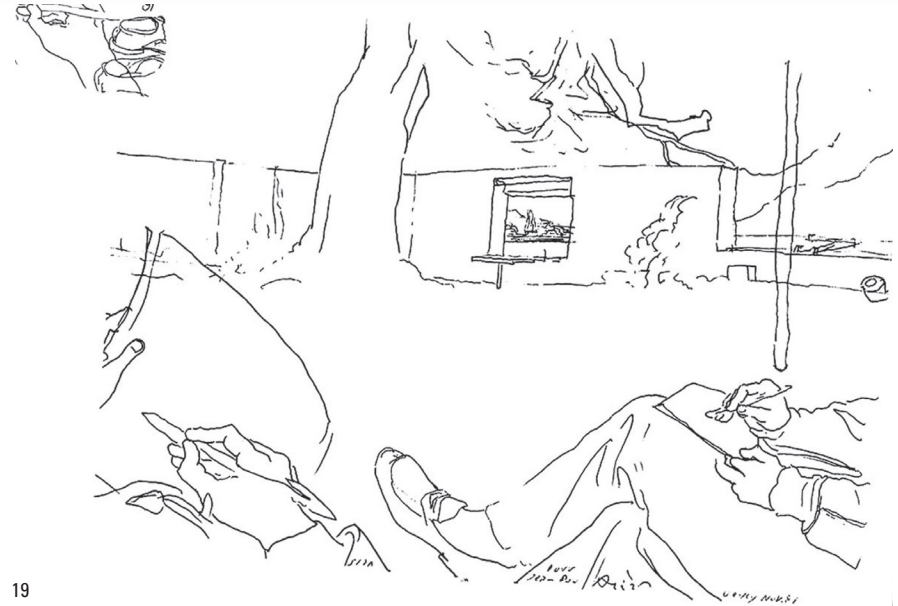
Sus vistas aéreas transmiten un sentimiento de inestabilidad por la oblicuidad de las aristas verticales (Fig. 16); imprimen un carácter dinámico por la discontinuidad de las líneas y la constante superposición de secuencias. Sus paisajes parecen estar en continuo movimiento (Fig. 17) y producen en el espectador una especie de extrañamiento (Fig. 18). Navarro Baldeweg interpreta los dibujos de Siza, desde sus orígenes biológicos, e insiste en el valor del dibujo como medio de “incorporar el cuerpo con todas sus consecuencias” (Bolívar, 2015). Los dibujos registran una mirada basculante que domina la escena y comienza o termina, tantas veces, en sus propias manos. Los dibujos de Siza reúnen distintos horizontes no vinculados al punto de vista. La presencia de sus manos, artífices de los dibujos, es una muestra de un

6B pencil lead make easier stains than line strokes. It's common to find the incorporation of heterogeneous elements not free of humour like the ones found in the Library of Rovaniemi (Fig. 12).

Siza's drawings have become an identity sign, like a peculiar handwriting and projector instrument. In his drawings we can see the merge at many point of views and a visual path, which Navarro Baldeweg explains as the sculptor **4** look expression. But if the sculptor look could deploy the planes in the cubism offering a circular look wrapping on the canvas, Siza's look follows a 180° vertical balance path, a cinematographic look. He uses the drawing as a way of getting closer to the project (Fig. 13) and the reality (Fig. 14). Vittorio Gregotti **5** highlights the use of the drawing as a way to go forward the project (Siza, 2003. P. 7), as a way of apprehension which allows us to develop the look and the sensibility on the scene. This balance look contrasts with the horizontal path of the lineal sequence of Le Corbusier's drawings (Fig. 15) to explain Meyer's house that suggested to Giedion the use of the cinema to get the modern architecture ideas to the general public. His areal views transmit an unstable feeling due to the obliquity of the vertical edges (Fig. 16); they grant a dynamic nature due to the discontinuity of the lines and the constant



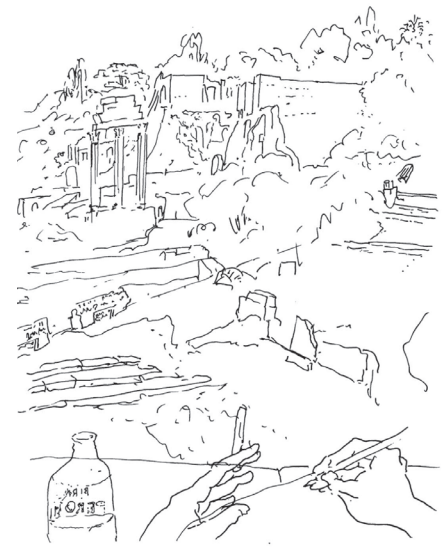
superposition of sequences. His landscapes seem to be in continuous movement (Fig. 17) and they produce in the spectator a kind of strangeness (Fig. 18). Navarro Baldeweg interprets Siza's drawings, from his biologic origins, and insists on the drawing value as a way to incorporate the body with all its consequences (Bolívar, 2015). The drawings record a balance look which domains the scene and many times starts or finishes in his own hands. Siza's drawings compile different horizons not related to the point of view. The presence of his hands, responsible of the drawings, are examples of a way to be, of a posture, an attitude (Fig. 19). A drawing carry out on a park in Salzburg manifests the difference between transient and permanent, between the robustness of a tree contour and the intermittent and oblique strokes of movement of figures which create a background murmur (Fig. 20). Other times, the cigarette and the drinks being consumed manifest how the time passes (Fig. 21). In Siza's architecture, light and visual vanishing points introduce different tensions in a space experience characterized by the sequence (Fig. 22). The space acquires a kind of dramatic character with the succession of compression and expansion spaces (Fig. 23); it breaks into fragments (Fig. 24) like a reaction to the complexity of a program, with a geometry of twin crystal already essayed in his sculpture (Fig. 25). His drawings with quick and condensed strokes (Fig. 26) produce a chiaroscuro that translates to his architecture (Fig. 27) through the shadows. Siza uses the areal view (Fig. 28) to explore the relation of the building with the environment, the autonomy and the work belongs to the group. They are drawings of naked strokes, without textures which seems to float with no material and they suggest a balance with respect to the other constructions and in this sense Zaera speaks of the search of affection in his work (19995). Alejandro de la Sota's drawings are created with four loosen lines (Fig. 29) and when they acquire density, where in the drawing the author's attention is localized? The series of drawings which Alejandro de la Sota made to represent his dreams of a way of living in Alcudia environment present themselves as a spontaneous sketches of a free hand and a clear idea about the experience of living.



19



20



21

modo de estar, de una postura, una actitud (Fig. 19). Un dibujo realizado en un parque de Salzburg, manifiesta la diferencia entre lo pasajero y lo permanente, entre la robustez del contorno de un árbol y los trazos intermitentes y oblicuos del movimiento de personajes que crean un rumor de fondo (Fig. 20). Otras veces, el cigarro y la bebida

consumiéndose manifiestan el transcurrir del tiempo (Fig. 21).

En la arquitectura de Siza, la luz y las fugas visuales introducen distintas tensiones en una experiencia del espacio caracterizada por la secuencialidad (Fig. 22). El espacio adquiere cierto dramatismo con la sucesión de espacios de compresión y dilatación (Fig. 23);

19. Álvaro Siza. Dibujo de la casa del Lago Lemán de Le Corbusier. Ginebra. Suiza. Cuaderno 96. Noviembre 1981
20. Álvaro Siza. Dibujo de un parque en Salzburgo. Cuaderno sin número. Octubre 1986
21. Álvaro Siza. Dibujo de Roma. Cuaderno 65. Septiembre 1980

19. Álvaro Siza. Drawing of the House on Lemán Lake of Le Corbusier. Geneva. Switzerland. Notebook 96. November 1981.
20. Álvaro Siza. Drawing of a park in Salzburg. Notebook without number. October 1986.
21. Álvaro Siza. Drawing of Rome. Notebook 65. September 1980



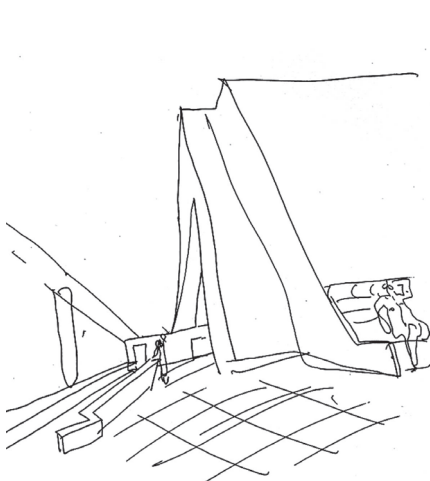
- 22. Álvaro Siza. Centro de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela. 1988-93
- 23. Álvaro Siza. Dibujo para la propuesta del Centro de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela. 1988-93
- 24. Álvaro Siza. Dibujo para la propuesta del Centro de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela. 1988-93

- 25. Álvaro Siza. Exposición fundación I.C.O. Fotografía Fernando Guerra. 1998
- 26. Álvaro Siza. Dibujos de vistas perspectiva interiores para el Museo Serralves de A.C. Oporto. Pluma sobre papel
- 27. Álvaro Siza. Fotografías de las fachadas del Museo Serralves de A.C. Oporto
- 28. Álvaro Siza. Dibujo de vista aérea de Évora. Lápiz sobre papel. Plan de expansión de Évora. Quinta de Malagueira. 1977

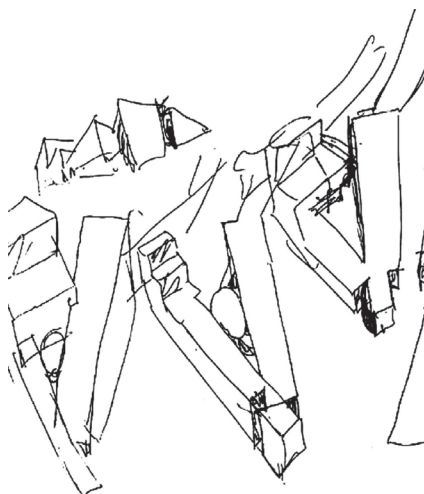


22

- 22. Álvaro Siza. Contemporary Art Center in Santiago de Compostela. 1988-93
- 23. Álvaro Siza. Drawing for the proposal of the Contemporary Art Center in Santiago de Compostela. 1988-93
- 24. Álvaro Siza. Drawing for the proposal of the Contemporary Art Center in Santiago de Compostela. 1988-93
- 25. Álvaro Siza. Foundation I.C.O. exhibition. Fernando Guerra photography. 1998
- 26. Álvaro Siza. Perspective drawings of interior views for the Serralves Museum of A.C. Oporto. Ink pen on paper
- 27. Álvaro Siza. Façades photographs of the Serralves Museum of A.C. Oporto
- 28. Álvaro Siza. Aerial view drawing of Évora. Lead pencil on paper. Expansion plan of Évora. Quinta de Malagueira. 1977



23



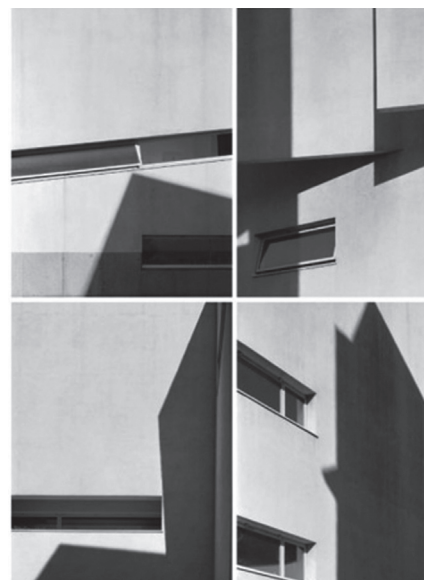
24



25



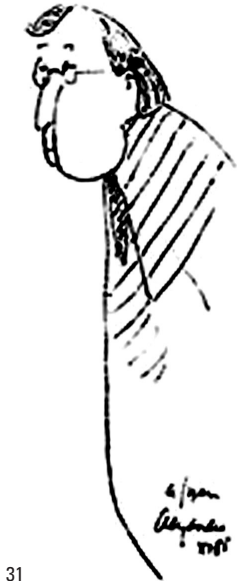
26



27



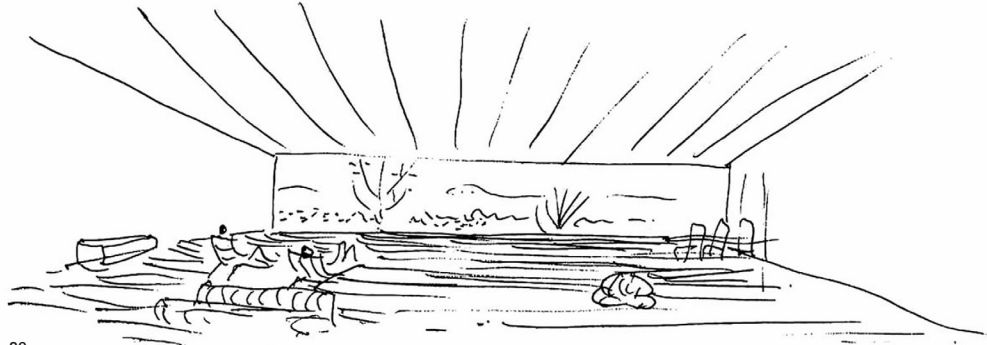
28



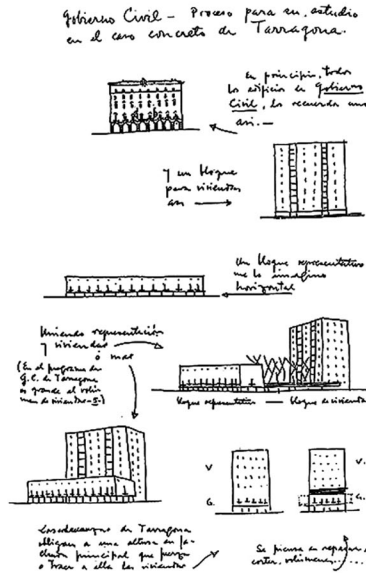
31



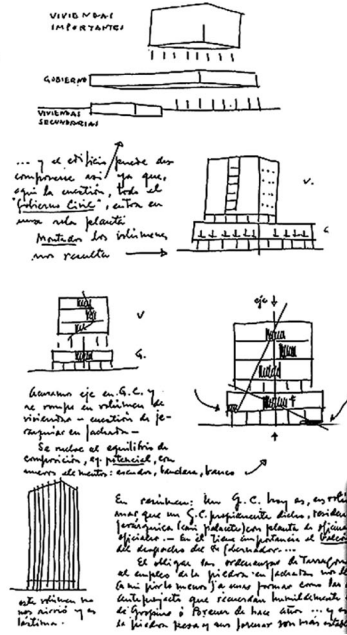
30



29



32



The attention stops in the landscape, in the fresh breeze, and it creates different horizons which superimpose: the landscape, the man, the house and their presence as a result of their reflexion on the water. In a first plane we find the environment which surrounds the house, a middle plane with the inhabitant and a back plane which connects the living with the environment. The architectonic elements lose all the importance and the construction presents as a transparent structure, silent, almost non-existent. It is not a drawing of shape exploring but a mental construction of a way of living expression. The stroke is light, delicate, and it remains loose in the landscape (Fig. 30). His drawings which are extremely synthetic, live together with his tendencies to represent using caricatures (Fig. 31) which selects features to capture the essence and character of the person. This way of synthesize, using the drawing, takes him to design processes starting from the reflexion and manipulate of drawings-concept (Fig. 32). Enric Miralles shares a way of thinking and

se fragmenta (Fig. 24) como reacción a la complejidad de un programa, con una geometría de maclas cristalográficas ya ensayada en su escultura (Fig. 25). Sus dibujos, de trazos rápidos y concentrados (Fig. 26), producen un claroscuro que se traslada a su arquitectura (Fig. 27) a través de las sombras. Siza utiliza la vista aérea (Fig. 28) para explorar la relación del edificio con el entorno, la autonomía y la pertenencia de la obra al conjunto. Son dibujos de líneas desnudas, sin texturas que parecen flotar, carentes de materialidad y sugieren el equilibrio respecto al resto de construcciones y en este sentido Zaera habla de la búsqueda de afectos en su obra (1995). Los dibujos de Alejandro de la Sota se construyen con cuatro lí-

- 29. Alejandro de la Sota. Dibujo de interior para una urbanización en Alcudia. 1984
- 30. Alejandro de la Sota. Dibujo de exterior para una urbanización en Alcudia. 1984
- 31. Alejandro de la Sota. Dibujo de caricatura de Juan Navarro Baldeweg. 1985
- 32. Alejandro de la Sota. Dibujo para el Gobierno Civil de Tarragona. 1954
- 29. Alejandro de la Sota. Drawing of interior for a housing development in Alcudia. 1984
- 30. Alejandro de la Sota. Drawing of exterior for a housing development in Alcudia. 1984
- 31. Alejandro de la Sota. Caricature drawing of Juan Navarro Baldeweg. 1985
- 32. Alejandro de la Sota. Drawing for Tarragona's Civil Government. 1954

33. Enric Miralles. Dibujo para mural. 1993
34. Enric Miralles. Collage fotográficos. 1993

33. Enric Miralles. Drawing for mural. 1993
34. Enric Miralles. Photography collage. 1993

neas sueltas (Fig. 29) y, cuando adquieren densidad, ¿dónde se localiza la atención en los dibujos?. Las series de dibujos que Alejandro de la Sota hizo para plasmar sus ensoñaciones sobre una forma de habitar en la naturaleza de Alcadia se presentan como croquis espontáneos de una mano libre y una idea clara de la experiencia de vivir. La atención se detiene en el paisaje, en la brisa fresca, y construye distintos horizontes que se superponen: el paisaje, el hombre, la casa y su presencia a través del reflejo en el agua. En un primer plano la naturaleza que envuelve la casa, un plano medio del habitante, y un plano lejano que vincula el habitar a la naturaleza. Los elementos arquitectónicos pierden todo protagonismo y la construcción se presenta como una estructura tras-

parente, silenciosa, casi inexistente. No es un dibujo de exploración de la forma, sino una construcción mental de expresión de una forma de vida. El trazo es sutil, ligero, y queda suelto en el paisaje (Fig. 30). Sus dibujos extremadamente sintéticos conviven con su inclinación a la representación a través de la caricatura (Fig. 31) que selecciona rasgos para captar la esencia y carácter del individuo. Esta forma de sintetizar, a través del dibujo, le lleva a procesos de diseño a partir de la reflexión y de la manipulación de dibujos-concepto (Fig. 32).

Enric Miralles comparte una forma de pensar y dibujar fragmentada **6** y compulsiva por anotaciones **7**. Con motivo de una exposición en la Graduate School of Design en Harvard, en 1993, Miralles despliega un mural de 21m, en las

fragmented **6** and pressing drawing using annotations **7**. In the Graduate School of Design of Harvard exhibition in 1993, Miralles deploys a 21m mural on the Gund Hall Gallery wall, creating a plant by juxtaposition of drawings from different projects (Fig. 33). In that same year, he deploys another exhibition in which he exhibited his work using real scale photograph collage on glass semi-circles which destroys the frontal vision in favour of the enveloping (Fig. 34). This fragmentation and juxtaposition used to explain his work is present since the initial drawings. His way of representing constitutes a singular and personal **8** projecting method. Miralles starts from the premise that a project always leaves unfinished things and the drawing must remain open, he translates this lack of closure to the work in his way of overlapping building. Juan Navarro proposes to intensify the perception, look and see far beyond, a bigger and denser universe (2004, p.13). Every image is a recreation vision, an experience of the visible which embody a way of seeing (Fig. 35). Looking **9** is the voluntary act for which we



take things to us. For Juan Navarro to be in the world results in experiences and perceptions which fix different horizons. He uses the drawing with multiple intentions and objectives and among the drawings there are some which purpose is not the construction but the presence expression and the project aim. They don't present a dimensional morphologic definition—the concern for the geometric dimensional correction does not exist— but a scene. They are drawings which represent an atmosphere, usually including figures in an active position, they use volumetric representations in axonometric perspective of aerial view (Fig. 36) or elevation. The proposal from Allende Museum in Chile, goes with many synthetic drawings of a light piece which is inserted in the modified topology and the landscape (Fig. 37). They are



conceptual drawings which use graphic codes developed in the painting as a personal writing. The axonometric of the organization for the Culture City in Santiago de Compostela, does not define the volumes but a way of situate in the landscape, of looking, of celebration, in other words, a way of living (Fig. 38). The drawing for the house in La Marina Alta (Fig. 39) reflects the essence of the nearby landscapes which use terraces. Water terraces like the ones which build the Parc of the Guadalquivir banks in Córdoba (Fig. 40) following a movement in a fan shape which repeats in the Altamira Museum (Fig. 41). These drawings rise like thoughts or notes and Juan Navarro compiles them in small notebooks of different sizes. The watercolour **10** (Fig. 42) made for the Center of Social Services and the Ordenación de San Francisco el Grande Library proposal, reproduces a view from Toledo Gate. It's a mental construction, a very thoughtful scenery to transmit the urban atmosphere which the configuration proposes. In an interview with Salcines, Juan Navarro had already used a theatrical metaphor: the man as an actor, the medium as a scene (Salcines, 1977). He reproduces an elevated point of view at the viewpoint level. This impossible point of view is the first element which serves to create a drawing where nothing is reflection of the reality or the chance but intentionally. ■

Notes

- 1 / Antonio Damasio neurologist warns that "the brain doesn't archive polaroids" and shows the role of emotions in the thinking mechanisms (2006).
- 2 / Autistic people reproduce a story using a mimesis operation archiving in their memories the images without treatment, nor interpretation nor interiorization (Oliver Sacks, 2006).
- 3 / Juan Navarro reveals a pictorial look in Giacometti sculpture work when he forms figures with small heads been adjusted to the optical perception we have of them in the distance.
- 4 / In his article, The look of the sculptor, Navarro Baldeweg identifies in his drawings a recurrent figure, characters seen from behind which he interprets as a tour (2013).
- 5 / The prologue text written by the Italian architect Guido Gianregorio transcribes the content of three recording sessions made in Portuguese in Siza's studio at Oporto.
- 6 / The fragmented writing of Maurice Blanchot and the fractal geometry influenced in Miralles' work.
- 7 / In November 1987, Miralles presented his doctoral thesis which the board, composed of Feliz de Azua, Josep Muntañola, Juan Navarro Baldeweg, Josep Quetglas y Rafael Moneo, considered unreadable and with the lack of required academic form. The text reproduced a way or writing like the one he had for reading, going through pages, skipping pages. He proposed the simultaneous as a reading way of the architecture work.
- 8 / The development of his own representation system and his influence in his work is the subject of Javier Fernández

35. Juan Navarro Baldeweg. *Copa azul y ventana II*. Óleo sobre lienzo. 200x300cm. 2003

35. Juan Navarro Baldeweg. *Blue cup and window II*. Oil Paint on canvas. 200x300cm. 2003

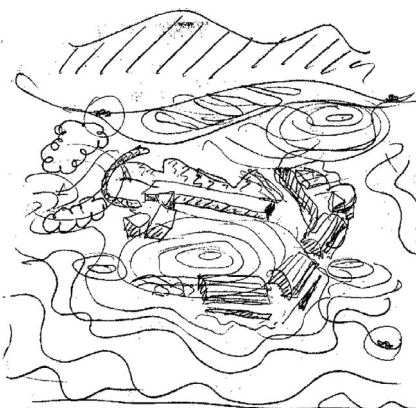
paredes de la Gund Hall Gallery, elaborando una planta por yuxtaposición de dibujos de diferentes proyectos (Fig. 33). En este mismo año, realiza otra exposición, en la que muestra la obra a través de collages fotográficos a escala real montados sobre semicírculos de vidrio que destruyen la visión frontal a favor de la envolvente (Fig. 34). Esta fragmentación y yuxtaposición utilizada para la explicación de su obra está presente en la misma desde los dibujos iniciales. Su modo de representar constituye un método de proyectar singular y personal **8**. Miralles parte de la premisa de que un proyecto siempre deja cosas inacabadas y el dibujo debe quedar abierto, esta ausencia de cierre la trasladada a la obra en su forma de construir por solape.

Juan Navarro propone intensificar la percepción, mirar y ver

más allá, "un universo mayor más denso" (2004, p.13). Toda imagen es una visión recreada, una experiencia de lo visible que encarna un modo de ver (Fig. 35). Mirar **9** es el acto voluntario por el que traemos las cosas a nosotros. Para Juan Navarro el estar en el mundo da lugar a experiencias y percepciones que fijan distintos horizontes.

Utiliza el dibujo con múltiples intenciones y objetivos y entre ellos hay dibujos cuya finalidad no es la construcción, sino la expresión de la presencia y finalidad del proyecto. No presentan una definición morfológica dimensional –la preocupación por la corrección dimensional geométrica no existe– sino una escena. Son dibujos que recrean un ambiente, generalmente habitados por figuras en una posición activa, utilizan representaciones volumétricas en perspec-





36

36. Juan Navarro Baldeweg. La Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela. 1999. Dibujo de axonometría con vista aérea. Lápiz sobre papel de croquis. 42x29,7cm

37. Juan Navarro Baldeweg. Dibujo de vista lateral del espacio expositivo y del tratamiento del paisaje, para la propuesta del Museo Allende en Chile. Lápiz sobre papel de croquis. 1993

38. Juan Navarro Baldeweg. La Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela. 1999. Dibujo de axonometría con vista aérea de la plaza de acogida. Lápiz sobre papel de croquis. 42x29,7cm

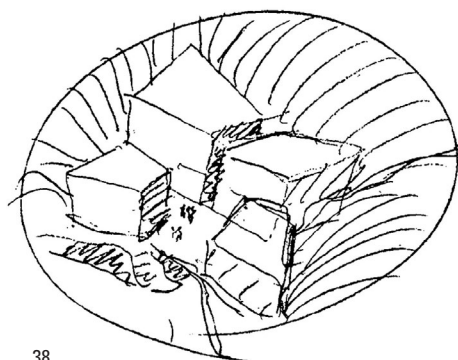
36. Juan Navarro Baldeweg. Axonometric drawing with aerial view. Lead pencil on sketch paper. 42x29,7cm. La Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela. 1999

37. Juan Navarro Baldeweg. Lateral view drawing of the exposed space and landscape treatment, for the Allende Museum proposal in Chile. Lead pencil on sketch paper. 1993

38. Juan Navarro Baldeweg. Axonometric drawing with aerial view of the reception square. Lead pencil on sketch paper. 42x29,7cm. La Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela. 1999



37



38

tiva axonométrica de vista aéreas (Fig. 36) o alzado. La propuesta del Museo Allende, en Chile, se acompaña de numerosos dibujos sintéticos de una pieza de luz insertada en la topografía modificada y en el paisaje (Fig. 37). Son dibujos conceptuales que utilizan códigos gráficos desarrollados en la pintura como una caligrafía personal. La axonometría de la ordenación para la Ciudad de la Cultura, en Santiago de Compostela, no define los volúmenes, sino una forma de situarse en el paisaje, de mirar, de celebrar, en definitiva, una forma de vivir (Fig. 38).

El dibujo para la casa en La Marina Alta (Fig. 39) refleja la esencia de los paisajes de la zona que se apoyan en los bancales. Bancales de agua, como los que construyen el Parque de la Ribera del Guadalquivir, en Córdoba (Fig. 40) siguiendo un movimiento en abanico que se repite en el Museo de Altamira (Fig. 41). Estos dibujos, surgen como pensamientos o apuntes y Juan Navarro

los recoge en pequeños cuadernos de diversos tamaños.

La acuarela 10 (Fig. 42) realizada para la propuesta del Centro de Servicios Sociales y la Biblioteca de la Ordenación de San Francisco el Grande reproduce una vista desde la Puerta de Toledo. Es una construcción mental, una escenografía muy meditada para transmitir el ambiente urbano que la configuración propone. En una entrevista con Salcines, Juan Navarro ya había utilizado una metáfora teatral: el hombre como actor, el medio como escenario (Salcines, 1977). Reproduce un punto de vista elevado al nivel del mirador. Este punto de vista imposible es el primer elemento que sirve para construir un dibujo donde nada es reflejo de la realidad o de la casualidad, sino intencionado. ■

Notas

1/El neurólogo Antonio Damasio advierte que “el cerebro no archiva polaroids”, y expone el papel de las emociones en los mecanismos de pensamiento (2006).

2/Los autistas reproducen exactamente una historia según una operación de mimesis almacenando

Contreras' doctoral thesis: *Miralles' display: representation and thinking in Enric Miralles' architecture work* (doctoral dissertation), E.T.S. Arquitectura (UPM), 2013.

9/ In the first essay which John Berger included in *Way of look* (200) he maintains the influence of the look in the art conception. Many of the ideas exposed in his first essay of his book *Way of look* are taken from The work of art in the mechanical reproduction era of Walter Benjamin published in 1970.

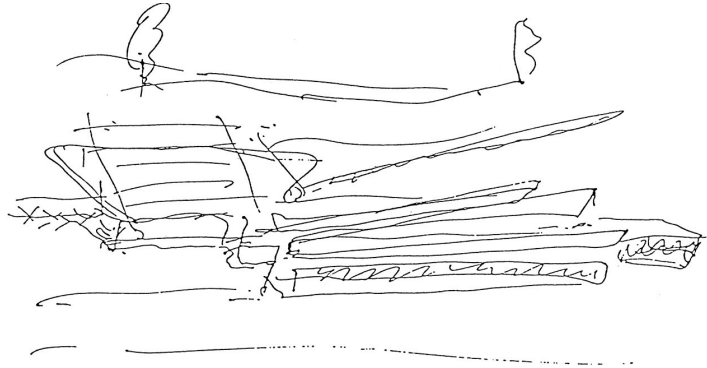
10/ Front page of the Official Madrid Architects School magazine nº: 271.272. 1988.

References

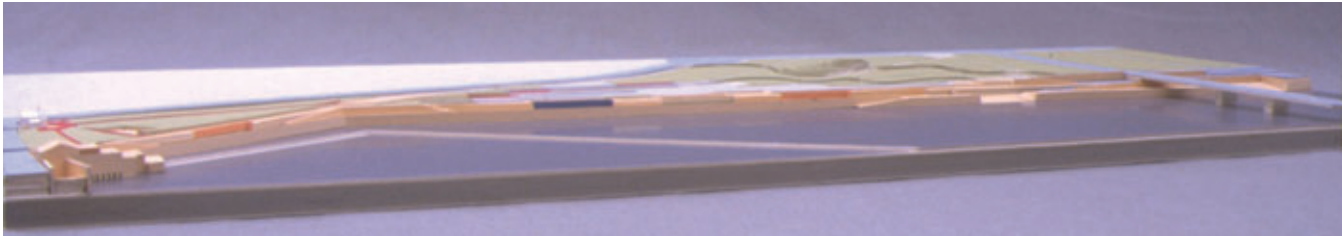
- BERGER, J. (2000). *Modos de ver* (4ª ed). Barcelona: Gustavo Gili.
- BOLÍVAR, C. (2015). *Juan Navarro Baldeweg. El dibujo de la mano como herramienta en el proceso creativo*. (Tesis doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.
- FERNÁNDEZ CONTRERAS, J. (2013). *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*. (Tesis doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.
- KEPES, G. (1969). *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- MORENO MANSILLA, L. (2002). *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Arquitehsis 10. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- NAVARRO BALDEWEG, J. (1998). Alvar Aalto - Die Übereinstimmung Zwischen Hand und Blick, Alvar Aalto Gesellschaff. *Buletin 8*. El acuerdo entre la mano y la mirada. En J. Muñoz Millanes (Ed.). (1999). *La habitación vacante* (pp. 105-110). Valencia: Pre-Textos de Arquitectura. (2004). La copa de cristal. En el catálogo de la exposición: *Navarro Baldeweg. La copa de cristal*. Burgos: Abadía de Santo Domingo de Silos. Del 25 de febrero al 2 de mayo de 2004.



39



41



40

39. Juan Navarro Baldeweg. Dibujos para la Casa en La Marina Alta. Alicante. Lápiz sobre papel de croquis

40. Juan Navarro Baldeweg. Maqueta para el proyecto de El Parque de la Ribera del Guadalquivir. Córdoba. 1999. Fernando G. Pino

41. Juan Navarro Baldeweg. Dibujo de vista frontal del Museo de Altamira. Santillana del Mar. Lápiz sobre papel de croquis

42. Juan Navarro Baldeweg. Acuarela de la propuesta para la ordenación en torno a la Puerta de Toledo. Acuarela sobre papel opaco. 1988

39. Juan Navarro Baldeweg. Drawings for the La Marina Alta House. Alicante. Lead pencil on sketch paper

40. Juan Navarro Baldeweg. Model for the Parc of the Guadalquivir banks Project, Cordoba. 1999. Fernando G. Pino

41. Juan Navarro Baldeweg. Face view drawing of Altamira Museum. Santillana del Mar. Lead pencil on sketch paper

42. Juan Navarro Baldeweg. Watercolour of the proposal for the layout around Puerta de Toledo. Watercolour on opaque paper. 1988

(2013). Lo sguardo dello scultore: The sculptor's gaze. *Rev Domus* 974, pp. 25-29.

- SACKS, O. (2006). *Un antropólogo en marte. Siete relatos paradójicos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SIZA, Á. (2003). Álvaro Siza. Imaginar la evidencia. Madrid: Abada editores.
- SORIANO (2009). *100 Hiperminimos: y uno último de Francisco Jarauta*. Madrid: Lampreave D.L.
- VIGOTSKY, L. S. (2007). *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*. Madrid. Akal bolsillo. Edición consultada 8º.
- ZAERA, A. (1995). Álvaro Siza (1958-2000). *El Croquis* 68/69. El Escorial (Madrid): El Croquis.

en su memoria las imágenes sin elaborar, interpretar, ni interiorizar (Oliver Sacks, 2006).

3 / Juan Navarro advierte una mirada pictórica en el trabajo escultórico de Giacometti cuando formaliza figuras con pequeñas cabezas ajustadas a la percepción óptica que de ellas se tiene en la distancia.

4 / En su artículo *La mirada del escultor*, Navarro Baldeweg identifica en sus dibujos una figura recurrente, personajes vistos desde atrás, que interpreta como una lectura de recorrido (2013).

5 / El texto del prólogo, escrito por el arquitecto italiano Guido Giangregorio, transcribe el contenido de tres sesiones de grabación realizadas en portugués en el estudio de Siza de Oporto.

6 / La escritura fragmentaria de Maurice Blanchot y la geometría fractal influyeron en la obra de Miralles.

7 / En noviembre de 1987, Miralles presentó su tesis doctoral que el tribunal, formado por Félix de Azúa, Josep Muntañola, Juan Navarro Baldeweg, Josep Quetglas y Rafael Moneo, estimó ilegible y falta de la forma académica necesaria. El texto reproducía una forma de escribir como la que él tenía de leer, hojeando, saltando de una página a otra. Proponía la simultaneidad como forma de lectura de la obra de arquitectura.

8 / El desarrollo de un sistema de representación propio, y su influencia en su obra, es el objeto de la tesis doctoral de Javier Fernández Contreras: *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles* (Tesis Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM). 2013.

9 / En el primer ensayo que John Berger incluye en *Modos de ver* (2000) mantiene la tesis de la influencia de la mirada en la concepción del arte. Muchas de las ideas planteadas en el primer ensayo de su libro *Modos de ver* están tomadas de *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* de Walter Benjamin publicada en 1970.

10 / Portada de la revista del Colegio Oficial de arquitectos de Madrid nº: 271.272. 1988.

Referencias

- BERGER, J. (2000). *Modos de ver* (4ª ed). Barcelona: Gustavo Gili.
- BOLÍVAR, C. (2015). *Juan Navarro Baldeweg. El dibujo de la mano como herra-*

mienta en el proceso creativo. (Tesis doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

- FERNÁNDEZ CONTRERAS, J. (2013). *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*. (Tesis doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.
- KEPES, G. (1969). *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- MORENO MANSILLA, L. (2002). *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Arquithesis 10. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- NAVARRO BALDEWEG, J. (1998). Alvar Aalto - Die Übereinstimmung Zwischen Hand und Blick, Alvar Aalto Gesellschaf. *Buletin* 8. El acuerdo entre la mano y la mirada. En J. Muñoz Millanes (Ed.). (1999). *La habitación vacante* (pp. 105-110). Valencia: Pre-Textos de Arquitectura. (2004). La copa de cristal. En el catálogo de la exposición: *Navarro Baldeweg. La copa de cristal*. Burgos: Abadía de Santo Domingo de Silos. Del 25 de febrero al 2 de mayo de 2004. (2013). Lo sguardo dello scultore: The sculptor's gaze. *Rev Domus* 974, pp. 25-29.
- SACKS, O. (2006). *Un antropólogo en marte. Siete relatos paradójicos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SIZA, Á. (2003). Álvaro Siza. Imaginar la evidencia. Madrid: Abada editores.
- SORIANO (2009). *100 Hiperminimos: y uno último de Francisco Jarauta*. Madrid: Lampreave D.L.
- VIGOTSKY, L. S. (2007). *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*. Madrid. Akal bolsillo. Edición consultada 8º.
- ZAERA, A. (1995). Álvaro Siza (1958-2000). *El Croquis* 68/69. El Escorial (Madrid): El Croquis.