



Este artículo es el extracto de un pensamiento. Expone la capacidad del croquis en la ideación del espacio. La estructura del escrito le parecerá al lector fragmentaria. Sin embargo, cada fragmento tiene una posición que en breve se explicará. La primera parte discute sobre el rol que tiene el croquis en la proyectación, y abre la pregunta por los elementos que allí obran, que son los elementos visuales simples. La segunda parte intenta exponer sobre el modo concreto con que los elementos visuales simples intervienen en la ejecución del proyecto.

Elementos Visuales Simples. Rolando Meneses

DOI: 10.22199/S071985890.2006.0010.00009

Un primer paso que contesta esta pregunta es indicar que, en los inicios de las obras, en el momento donde participan los rayados y obran estos elementos, se gesta una convocatoria que da la partida a un proceso-reunión, el cual ensambla las complejas dimensiones que participan del objeto ya terminado. Esta formulación se hace con una cita a Heidegger en su publicación: La Pregunta por la Técnica.

Un segundo paso dice que estos elementos situados en los inicios son de carácter aparente, son elementos que no tienen espesor, su única función es aparecer. Esta cualidad le entrega la capacidad de invocar a una participación o comunión de elementos complejos. El croquis está constituido de este tipo de sustancia aparente ubicada en el rayado que lo caracteriza. El siguiente paso, con un ejemplo, expone el modo en como se concreta esta reunión en el croquis donde se cita a Watteau, pintor francés del siglo XVII. En este escrito esta reunión recibe el nombre de **Mundo**.

La tercera parte se refiere al hacerse del croquis, específicamente, al nacimiento del rayado en la mano. El croquis retrata, en rigor, lo que está en el entorno, pero el entorno es lo que está en la mirada del dibujante; el rayado se coloca en una tensión con esa mirada o con lo que se ve, no la sigue como si tratara de calcar, pues tiene su propio modo de conducirse. Esa propia manera se ejemplifica con la incandescencia del desierto, que se posa en él como si fuera un papel, siguiendo una propia manera.

El Croquis y la Proyectación

La obra requerirá de muchos antecedentes que son entregados en el momento de su encargo, como también de muchos otros conocimientos que ya han sido adquiridos. El trámite de recolección de antecedentes puede, ciertamente, olvidar muchos, pero bajo ningún punto de vista puede faltar el trámite del borrador.

La falta de antecedentes le quitará a la obra complejidades, será deficiente, pero, en muchos casos, no dejará de ser por ello obra. Es lo que ocurre con muchos proyectos, que incluso se publican aludiendo ser grandes ensayos, los que no dejan de ser tales por no tener esas variables. Pero la proyectación de una obra no puede sustraerse del trámite del borrador.

En esta tarea, en la de los borradores, están las libretas de apuntes. Se hacen con anterioridad a cualquier encargo sin dirigirse a ninguno en especial, pero los informan. La libreta dice que el proceso de una obra se ha iniciado mucho antes que el encargo llegue, dice de que, seguramente, la obra siempre está presente.

Este transcurso, a través del cual los rayados orientan y se cumple así su sentido, se llama develación. Es allí donde la obra recibe su primer empuje.

Los Inicios y la Convocatoria

Heidegger, en el texto *La Pregunta por la Técnica*¹, expone sobre este asunto, sobre los inicios. En los inicios se pone en marcha un enervamiento o reunión de elementos complejos. Estos complejos han sido, tradicionalmente, los elementos causales o constitutivos de objeto. Una causa es aquello que hace posible algo. Resumidamente, se conoce la causa material de que el objeto está hecho, la causa formal; el estilo, y la funcional; el programa, el uso. La existencia de causa es larga. La misma ha llegado a ser una afirmación del objeto. La comprensión que hasta hoy la arquitectura tiene de sí misma, la ronda también el de causa, desde Vitruvio en adelante.

Las causas están ligadas a un análisis del objeto terminado y ciertamente que cada una de estas, mientras existe una noción que se corrobora en cada caso, la que ciertamente está de antemano establecida. La visión de causa ha servido por sobre todo para determinar con anticipación al ente. Cada una se establece como una prefiguración de la obra. Éstas así vistas, no sólo dejan recluido al objeto dentro de lo que ellas a priori establecen, sino que en conjunto con ello evitan visualizar el fenómeno de su generación, o sea, el inicio. Deja oculto toda posible conceptualización sería sobre el proceso de ejecución.

Lo que hace Heidegger es preguntar por aquello que debe estar con anterioridad al objeto terminado (en rigor, todo objeto una vez no estuvo), arguyéndose que tiene que ser aquello que reúne esas causas y que es responsable de su configuración final. Dicho de otro modo, se hace la pregunta ¿A qué le está conferido, o de dónde procede esta posibilidad de reunión? Esta pregunta implica sostener que existe un elemento operante que la orienta y conduce, y que este elemento debería ser de sustancia distinta a estas determinantes, seguramente no compleja. En el inicio, orientan las reflexiones del Orfebre y ponen en marcha o dan el primer empuje al proceso.

De estructura simple pueden ser esos rayados, que peyorativamente, se les llaman "monos", pero son los que inicialmente orientan la reflexión. Estos son los elementos simples, porque no tienen el espesor de los otros, su único objeto es aparecer.

Esta pregunta, entonces, en ningún caso tiene como intención desconocer este régimen de causalidad, sino que al plantear la procedencia de su vinculación, sugiere que, cultivar estos entes, o sea reflexionar sobre el sentido de estos elementos de iniciación, puede requerir dejar abierto todo tipo de prefiguraciones en lo que diga cada causa.

Lo Visual Simple y la Convocatoria

Reunión, que vale en dirección a dar forma a coexistencia, se dice, por ejemplo, que la actividad de los Ritos establecida en los pueblos, cuya realización se atiene a efemérides y lugares, tienen el rol de anudar elementos disímiles y dispersos de su cultura. Otro ejemplo ocurre en la institución de las festividades, cuyo sentido es la celebración de la fiesta, que invoca a todos en nombre de aquello por lo cual se celebra.

Se piensa en la celebración del día de la patria en México, que tiene su momento de culminación en la efectuación del grito en la Plaza Mayor. Para ese momento, media noche, se ha dado convocatoria a una gran multitud. Seguramente ese hecho, cantado una sola vez, invoca rememorando complejos asuntos acordados por un pueblo en una efeméride. Será un elemento de coexistencia, aquel que enhebra voluntades. Este elemento será válido aquí y no en otra parte, hoy y seguramente no mañana. Lo coexistente como aquello que tiene el carácter de lo único indeleble e intransferible nace en una estructura de carácter presencial.

La fiesta, por ejemplo, es allí la liberación de lo presencial, en donde todos caben al unísono, al modo de la alegría o del fervor. La celebración, se dice esta "ahí", en esa representación, es del mismo modo que el juego lúdico. Pero una señal, como esa del grito, por ejemplo, puede perfectamente ser soporte de la fiesta, una señal lo hace del juego. O a la inversa, un grito puede ser soporte de la fiesta, o en una señal se descubre un juego. Aquí se habla de un ente cuyo modo de ser es aparecer y también desaparecer, casi del mismo modo como los juegos, espejismos o apariciones, que, cuyo único asunto es auto representarse, no tienen otro afán; no hay otro fin. Pero de lo que se habla es de esta liberación de lo presencial, de ese fervor atando a los disímiles en la marcha de la fiesta.

Un ente como éste, presenta una extremada fragilidad y ligereza, no tiene el espesor de aquellos en los cuales se refugian las tradicionales consideraciones causales. No es que lo coexistente, además de otras cosas, requiera de lo puramente representacional, como si fuese una insignia que se coloca, sino que es este tipo de configuración la que por su manera de ser le da refugio. Obra en el croquis ese tipo de soporte, de textura frágil, ligera, en lo que dice, así como en la forma que lo presenta.

El Croquis y la Convocatoria

Pero la primera experiencia que se tiene con el objeto es de uso. Este, tiene que advertirlo completo. Esta experiencia es de particular forma. Al objeto se le usa sin pensar en el propiamente tal, lo que no quiere decir que allí no se le vea, y que ese ver, no se deje orientar. Ese usar siempre esta orientado por la visión, aunque ésta no sea analítica. En castellano se le llama al uso "estar"; el estar es el modo que toma el uso, el estar dice de una relación simultánea, donde muchos objetos disímiles intervienen en conjunto con el hombre. Sin embargo el estar dice que el uso asume una particular manera; es una acción que esta girada a ese total.

Watteau se aboca a las escenas de reunión social vinculadas a la naturaleza, llevadas a cabo, esencialmente por la aristocracia francesa. Semejando estar así como en días festivos, se encuentra la gente en el bosque europeo. Las figuras conversan entre ellas en distintos grupos como si todo se tratara de una fiesta que se disuelve así, pero parece no perder su carácter unitario. Como si todos hicieran distinto, pero están en lo mismo. Si uno examina con cuidado las figuras de Watteau en el bosque, ciertamente parecen estar atendándose entre ellas en la con-

o. "Klein Ding für ein Welt zu groß." X

x. Das Menschen für ein Welt für ein Welt und die Welt
/ gefolgt der ganze Welt im Welt (Welt). Die Welt, Welt
/ Wieder von Welt. Die Welt und die Welt. X
/ (e. man hat den Weg, die Welt zu Welt.)

und
die Welt

① Welt der Welt, man es zu haben
ob die Welt, man die Welt, man die Welt
Welt, man die Welt, man die Welt
Welt, man die Welt, man die Welt
Welt, man die Welt, man die Welt
Welt, man die Welt, man die Welt
Welt, man die Welt, man die Welt

① aber

versación, pero sus ojos están fijados levemente en el infinito. Es aquí, en esta recurrente posición, donde se encuentra lo unitario del conjunto.

Este tipo de mirar, que se escapa de a momentos al infinito, es también el que constituye el pasear conversando. Funda el deambular, manera de caminar que retorna sobre los mismos parajes, se le ve en parques y paseos. También es el modo que toma la visita a lugares memoriales y santos.

Pero existe un parque de especies arbóreas ya adultas en las afueras de Freiburg (Alemania) llamado Lillenthal. Al interior, en lo alto de los árboles, al ponerse el sol, se ubican los pájaros con su cántico. El pájaro del centro de Europa es grande, su silbido es fuerte, se acentúa en la tarde, de modo que llena el espacio que se ha ubicado en la corona, deja constancia del vacío generado dentro del entramado, el canto se configura la vez, en su anfitrión.

Esta configuración rima con los paseantes del parque, que sentados en las terrazas de un café, conversando, levantan de a momento la mirada a lo alto. Coincide esta acción con los momentos de pausa o silencio que tiene todo conversar. La misma se les escabulle dirigiéndose al vacío, el que ya ha sido llenado por el canto del pájaro. Pero compareciendo este canto como el anfitrión del entramado, parece agarrar esa mirada llevándola hacia el cielo arbóreo, lugar que este mismo silbido, paradójicamente, hace presente más que nada al oído.

Este modo del estar, que dice de ese caminar que lo acompaña, esa mirada al infinito, se llama pasear, que de acuerdo con una métrica del recorrer o distancia construida por el paso, va de a momentos cobijando la mirada en la espesura, o mejor dicho, en el precipicio del entramado.

Esa ligación vista en la figura de la mirada de los pasantes acoplada con el nicho del canto de los pájaros, la profundidad del silbido, es vínculo. Desde este vínculo nace un "mundo".

Esta unidad concretada en esa acción, es por decir, una abreviación, que hace una invocación a muchas cosas que allí están. Reúne entorno de sí árboles, senderos, primavera, tarde, pájaros y personas, o sea,

sostiene los elementos de una localidad, esa de Lillenthal. Quizás nunca un parque pueda llegar a ser tal sin esa mirada de lejanía, sin estar, por decir acoplado el paseante íntimamente al precipicio. La figura de ese estar, es una abreviación que toma en torno de sí el repertorio del parque. Este semblante, que enhebra esa totalidad, constituye el "mundo".

El mundo nace de "un lugar" que es capaz de llamar a la convivencia a muchos disímiles. Heidegger dirá que ese lugar es una "cosa" que retiene al cielo, tierra, mortales y divinidad; una cuaterna². Esta constitución de coexistencias nominada "mundo", está cobijada dentro de una imagen, cuya estructura es ligera, y estará siempre interpelada por la fragilidad tanto en su construcción como en su enunciado.

El Mundo y la Obra

La materia de una obra a construir puede fundarse en aquellos elementos de donde la coexistencia arranca, y que son vistos en los inicios. La obra será Polis. El movimiento de proyectación será en ese caso uno de incorporación. En la arquitectura se cumple la Polis en el significado de incorporar. Se dice "la obra incorpora al entorno".

Este tipo de incorporación se prueba en el acomodo que sufren las obras y conceptos urbanísticos construidos, ante todas aquellas circunstancias de las localidades en donde se ubican, circunstancias, que con el tiempo, ellos mismos reúnen y cobijan. Por este acomodo, se les verá a esos proyectos domiciliarse en los lugares, quizás, a costo de que éstos sufran una suerte de eclosión y que construyen desde esa mirada al hombre.

El habitar que modifica al edificio determinando sus rasgos, es el modo en cómo ocurre un tipo de incorporación. Pero ella es una articulación que también asiste al proceso de la proyectación. Esta articulación ocurre en el momento de ejecución, en el inicio y no en el término.

La incorporación se origina como movimiento cuando hace aparecer un "mundo", que como diría Heidegger, es una estructura presencial, es un fenómeno del entorno, en cuya aparición participa el orfebre. Desde esos inicios se da lugar a una partida en el proyectar, que se destina a aquel construir como preestablecido o venido de otro lugar, y lo domicilia.

El Hacerse del Rayado

Los esfuerzos reunidos del orfebre, no residen, como dice el texto citado de Heidegger, en un obrar, sino en provocar este comparecer situado en los inicios. Provocar significa que lo logrado vuelca su mirada hacia él. Es en esto, donde crea también la instancia fundamental, que es la de quedar involucrado con su propia obra. Es con su ligación la que da impulso a una partida.

Esta causa operante, personificada en el rayado, se ha liberado de su mano de modo que nunca puede copiar igual. Pero, paradójicamente, aquello que allí se expone de ese modo, vuelca por decir la mirada hacia el confinante, a tal punto, que también nace de allí, del más absoluto silencio, la incertidumbre. Es ella o el naufragio un elemento actuante en toda creación. También es el elemento humano que actúa al unísono con los inicios. Nace esencialmente del borrador.

Supongamos, entonces, que la estructura de esta representación, o sea, la del apunte, compuesta del rayado que corre por la página, sea de la misma naturaleza que la que acaece con un rayo lumínico.

En el desierto de Atacama, el más árido del mundo, el pétreo está muerto. Esta situación lo convierte en un espejo, que da origen a una refracción cuya radiación emerge hacia el cielo. El desierto en todo momento conversa a través de esa refracción que toma su forma como fosforescencia, y que se ha establecido en el suelo.

Un enorme silencio y desolación emana de esa fosforescencia, como si al interior de ésta obrara un precipicio espectral. Este es más bien una virtualidad que nace de ese carácter emergente de la luz, como si se safara del interior del suelo, y subiera dislocada al cielo. Se construye un espesor virtual que obra en el piso. El viento, que hace sentir sus distancias de a momentos, da conocer este fondo. La mirada que cree recorrer distancias, sólo se refugia en su nitidez. Es este dimensionamiento, quizás, el que hace que este paisaje se entrometa por doquier y a nadie le sea indiferente.

Es también esta efervescencia lumínica lo que hace que se creen todos los colores del arco iris, y el desierto se vea de una manera, y en otras ocasiones de otra manera. En todo caso no como se cree. Se crea una realidad puramente virtual que habla de lo que esta aquí, y ahora, y no en otra parte, ni algún día.

Pero detrás de lo refractado tiende a cobijarse el espejo. El desierto es espejo. Lo que se refracta lo abraza, lo hace con levedades. El espejo resiste a lo refractado sin ser afectado. La refracción es sólo color cambiante y se posa sobre cosas que tienen muchas veces otras complejidades como aquello que en el desierto muchas veces se busca y no se encuentra. Lo refractado en la figura de la incandescencia, no intenta cambiar nada de lo que hay localizado en el desierto. Sin embargo, se entromete por doquier. Su levedad no quiere decir debilidad, sino, quizás, es la forma que requiere el esplendor de lo que es puramente libre.

"...Con ligeros abrazos..." dice Hölderlin³, se posesiona en estos términos la incandescencia de todo cuanto yace localizado y obra como lo meramente cierto en el desierto. El dibujo parece hacer lo mismo. Con ligeros abrazos incursiona inmiscuyéndose en todos los objetos. El dibujo es la liberación que procede con ella, tiene allí un símil con la incandescencia. Pero a su modo también se posesiona en levedad con lo real. En este caso lo real es el entorno que se dibuja y que la mirada lo tiene como tal.

Se sabe que la fosforescencia lo es, así como la anotación lo es, en la medida del ser ambulante del hombre, donde el paso y la mano, la mirada y el oído, muestran que son solidarios.

Pero es el orfebre quien se crea esta instancia, y ello a través de una maniobra. Esta es la de una partida que tiene que dejar el futuro abierto. Ésta lo deja a él situado en la calle.

Notas

1. Heidegger, Martin. "La Pregunta por la Técnica", traducción de Eustaquio Barjau, en *Conferencias y Artículos*, Barcelona: Editorial Serbal, 1994.
2. Vea ejemplo del puente en Heidegger, Martin, "Construir, Habitar, Pensar", traducción de Eustaquio Barjau, en *Conferencias y Artículos*, Barcelona: Editorial Serbal, 1994.
3. Heidegger, Martin, "Como Cuando en Días de Fiesta", traducción de José María Valverde, en *Interpretaciones sobre la Poesía de Hölderlin*, Barcelona: Ariel, 1983.

Imágenes

La imagen utilizada corresponde a un manuscrito original de Martín Heidegger publicado en Biemel, Walter, *Martin Heidegger*, Reinbek / Hamburg: Rowohlt, 1973.

Rolando Meneses Ciuffardi / rmeneses@ucn.cl

Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Doctor Ingeniero en Arquitectura, Universidad de Stuttgart, Alemania.

Docente Departamento de Arquitectura, UCN, Antofagasta, Chile.