

# Sobre el croquis de paisaje urbano

HUGO GILMET



bibliotecaplural

HUGO GILMET



SOBRE EL CROQUIS DE PAISAJE URBANO



HUGO GILMET

# Sobre el croquis de paisaje urbano



bibliotecaplural

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Luis Bértola, Carlos Carmona, Carlos Demasi, Mónica Lladó, Alejandra López, Sergio Martínez y Aníbal Parodi, ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2017.

© Hugo Gilmet, 2017

© Universidad de la República, 2018

ISBN: 978-9974-0-1597-5

Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 – (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: infoed@edic.edu.uy

[www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto\\_publicaciones.htm](http://www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm)

CORRECCIÓN: Rosanna Peveroni

FOTOGRAFÍA DE SOLAPA: Carlos A. Montiel Spada

FOTOGRAFÍA DE IMÁGENES: Servicio de Medios Audiovisuales, Fadu.

IMÁGENES DE CARÁTULA Y PORTADILLAS: croquis del autor.

DISEÑO Y ARMADO: José de los Santos

Este libro está compuesto con las tipografías Rambla y Utopía.



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA  
Dr. Roberto Markarian  
RECTOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
DISEÑO Y URBANISMO

Arq. Marcelo Danza  
DECANO

CONSEJO

ORDEN DOCENTE

Juan Carlos Apolo, María Mercedes Medina,  
Francesco Comerci, Salvador Schelotto,  
Fernando Rischewski

ORDEN ESTUDIANTIL

Lucrecia Vespa, Matías Marrero, Sofía Ibareuren

ORDEN EGRESADOS

Néstor Pereira, Patricia Petit, Alfredo Moreira

# Contenido

09	—	PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL
13	—	PARTE 0 Introducción
25	—	PARTE 1 Ver-un-croquis en la ciudad
43	—	PARTE 2 Noción del croquis de paisaje urbano
61	—	PARTE 3 Genealogía del croquis

89	—	PARTE 4 Dominios afines y prácticas conexas
105	—	PARTE 5 Croquizar, devenir del croquis
127	—	PARTE 6 Croquiseros urbanos
145	—	PARTE 7 Epílogo
153	—	BIBLIOGRAFÍA



## Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

9

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente, a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario:

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

10

El anterior rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de la grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

*ROBERTO MARKARIAN*

Rector de la Universidad de la República

Mayo de 2015





**CIUDAD VIEJA (MONTEVIDEO), 1965.**

*Tinta Flow-master sobre papel gris, 17,8 x 21,7 cm.*

## Introducción

En la calle, inmerso en una escena urbana, dibujo con premura sucesivos trazos y, también, despliego manchas mediante un procedimiento productivo semejante al usual en la milenaria caligrafía china, prueba de gestos acuciantes cuyo resultado se llama croquis.<sup>1</sup> Como es frecuente en la actualidad, uso de soporte una insignificante hoja de papel y dejo una impronta sobre su superficie gracias al lápiz de grafito y al pincel de agua con el que aplico los pigmentos de las pastillas de acuarela. Estas herramientas condicionan el alcance de las relaciones que puedo plasmar en un croquis, en su carácter de subgénero del dibujo. Se trata de las relaciones propias de la vivencia del paisaje urbano.

Sobre la práctica del croquis versa el contenido de este libro; la imagen reproducida en la carátula debería bastar para explicar al lector la materia tratada. Por otro lado, como es habitual, el motivo concreto que la imagen ilustra tiene relación con el contenido más específico: el croquis de paisaje urbano. En otras palabras, el tema de mi testimonio y reflexión es la praxis del croquis sobre los múltiples y complejos paisajes de la urbe contemporánea.

1 Tanto en la caligrafía como en la pintura paisajística china se practica el mismo movimiento de codo libre. «Aprender a pintar no es diferente de aprender a escribir», decía Kuo Hsi (1020-1090). En Luis Racionero, *Textos de estética taoísta* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 63.

Con las transformaciones que el giro digital trae consigo en las sociedades contemporáneas se cierra un ciclo. El croquis de paisaje urbano no deja de ser una insignificante manifestación cultural tras las bambalinas que por causa de esta tormenta tecnológica se sacude e inicia una nueva era en su historia. También este momento corresponde en mi experiencia personal a la necesidad de elaborar una conclusión, en su singularidad y en su relación con el entorno colectivo. Es preciso cerrar para comprender y proseguir pleno de estímulos la producción en el campo del croquis y de otros terrenos.

14

En la escritura del texto adopto el modo ensayístico, quizás, la forma discursiva más ajustada al estado de mi elaboración. En esta primera aproximación me expreso a partir del discurrir del pensamiento, en el mejor de los casos como la conversación en una tertulia entre amigos, pero que reúno en un discurso escrito, pues es bien cierto que las palabras se las lleva el viento. Otro modo de decir más académico y erudito está fuera de mi propósito, pues exige unas cualidades y unos conocimientos sobre la materia mayores que los que reconozco que hay en mí. En el marco de esta forma de decir, anhelo simplemente trazar algunas pistas y generar inquietudes, formular interrogantes para interpretar en el aquí y ahora el croquis de paisaje urbano.

Poner en palabras una materia práctica semeja sujetar arena que se escurre entre las manos, pues también es intentar explicar a uno mismo lo inefable. Tampoco me enfrento al extremo de lo radicalmente indecible como cuando se trata de algo que se produce al brotar de una red subterránea desconocida, entre materia oscura y nada transparente, en circunstancias de excepción. A su vez, al expresar en palabras de qué trata una práctica resbalosa, en alguna medida, esta se hace más visible aunque emerja de una caja negra.

El campo de visibilidad del croquis nace de las emociones que se experimentan en su producción y en su recepción. Se aprende del hacer de otros, de una visión común. La elaboración en medio de esa producción ajena, que tiene una larga genealogía, es su materia prima. Se empieza por copiar a otros, aunque no forzosamente en términos literales como un copista.<sup>2</sup> Además, me adelanto, esa producción, en su conjunto y desde siempre, no está bajo la iluminación de la escena principal.

Estoy dibujando y mi circunstancia está inmersa en el devenir de una imagen presente e intensa, que denota y connota una situación de relación de cuerpos entre sí, de unos con otros por el camino al que conduce el haz de rayos lumínicos. Así, en síntesis, se expresa el potencial morfogenético desplegado, el proceso dinámico que produce y se produce.

La percepción visual del entorno conforma una unidad y un continuo integrado por los objetos emisores, los propiamente dichos rayos lumínicos, los ojos y la retina con sus conos y bastones que capturan sensaciones, el nervio óptico y el cerebro con sus diferentes regiones en continua actividad neuronal, en particular, la corteza occipital especializada en la visión. Un resultado de este proceso físico, neurofisiológico y psíquico son imágenes significativas para la mente,<sup>3</sup> en pronta interacción con otras imágenes.

2 «Yo también seré pintor», podría ser la expresión rabiosa de todas las vocaciones». En André Malraux, *Las voces del silencio. Visión del arte* (Buenos Aires: Emecé, 1956), 279. [Edición original en francés: 1951].

3 Desde una perspectiva filosófica, Bergson se adelanta a la interpretación contemporánea de las neurociencias de la visión, críticas del modelo cartesiano del ojo como cámara oscura que concibe el objeto, la imagen retiniana y la actividad cerebral nerviosa considerados de

La imagen de vista normal no es la supuesta proyección retiniana, invertida y revertida, como representación intermedia. La retina solamente puede concentrarse en un punto. En el centro de la retina está la fovea y, a su vez, la mayor capacidad de discernir está en la foveola. Veo un punto con nitidez, razón por la cual se necesita un continuo movimiento ocular que recorre la escena. Entonces, la mirada no es estática; ver es escudriñar, barrer el campo visual para su comprensión. El barrido se lleva a cabo mediante movimientos de ojos, cabeza y cuerpo. También se ejerce un ajuste del ojo para la visión en profundidad mediante la modificación del sistema de la córnea y el cristalino. Las imágenes retinianas interconectadas como impresiones sensoriales se transforman en percepción de una imagen estable a nivel de la corteza cerebral. Esta imagen mental se asemeja a la que tendría un ojo paralizado o rigidizado como si fuera una cámara fotográfica. Los impulsos recibidos no ven, la mente otorga un significado que se basa en la memoria, la experiencia y el conocimiento de cada sujeto. Además, la imagen retiniana en cada ojo es una imagen sobre la superficie interior de una esfera. Por consiguiente, en el traslado a la imagen plana del dibujo, por ejemplo, según el código del sistema de perspectiva renacentista, en la periferia de dicha imagen se producen deformaciones que en los límites

modo independiente: «Sea, por ejemplo, un punto P luminoso [...]. La verdad es que el punto P, los rayos que él emite, la retina y los elementos nerviosos interesados forman un todo solidario, que el punto P forma parte de ese todo, y que es en P, y no en otro lugar, que la imagen de P es formada y percibida.» En Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (Buenos Aires: Cactus, 2006), 57. [Edición original en francés: 1896].

extremos llegan a una distorsión total.<sup>4</sup> En los objetos y espacios con una estructura geométrica, este fenómeno es más patente, mientras que las deformaciones pasan desapercibidas en un entorno natural sin referencias aparentes. A su vez, el campo visual de cada ojo no es circular, pues está delimitado por la pupila, la nariz, la ceja, las pestañas y la mejilla. En suma, las imágenes retinianas distan mucho de la percepción que elabora la mente y de la imagen que dibujo.

De las imágenes mentales a la producción de imágenes mediante el dibujo se incorporan múltiples transformaciones, modos de ver que corresponden a diferentes culturas, ideologías y subjetividades. En la cultura occidental, el recurso de la perspectiva cónica o lineal, en el presente naturalizado, y del modelado de las formas bajo la luz, en un juego de luces y sombras, distan del efecto de paralaje que resulta de la visión binocular en distancias próximas y cercanas a los ojos. La visión binocular implica la percepción desde dos puntos de vista diferentes, del ojo derecho y del ojo izquierdo. Ciertos aspectos ocultos por un objeto en el primer plano desde el ojo izquierdo, por lo contrario, son descubiertos por el ojo derecho, e inversamente. No se percibe como el común denominador de dos imágenes retinianas. En el dibujo la discrepancia se resuelve con la imposición de la imagen de un solo ojo, en una opción involuntaria. La coherencia deviene con la dimensión tridimensional, por la que toma un sentido en un sistema integrado. La disparidad binocular posibilita la percepción de la profundidad, el relieve de los objetos y los diferentes planos. Si bien el carácter cerebral de la imagen está aceptado, al mismo

4 Véase Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona: Tusquets Editores, 1991), 7-17 [Edición original en alemán: 1927].

tiempo se debe admitir que los intentos de explicación de la visión humana son de una gran complejidad y mantienen sus secretos.<sup>5</sup>

Dibujo una visión conceptual —¿la ilusión del objeto?—, el saber de un tema al que otorgo un sentido y un significado. La mente realiza las correcciones de acuerdo al conocimiento, estableciendo un centro de interés. En el croquis estas dificultades se resuelven considerando un ángulo visual en el eje de 45° que brinda una visión de conjunto del motivo. En consecuencia, sobre la hoja de papel resulta en un cuadro que se aproxima al campo visual teóricamente elíptico, aunque de bordes difusos, que corresponde con el corriente formato rectangular de la hoja de papel. El cuadro rectangular —horizontal o vertical— es un hecho histórico-cultural, característico de la pintura y el dibujo occidental, con pocas excepciones desde el siglo XIV europeo.

De igual manera, se adopta la representación de la profundidad mediante la perspectiva renacentista como código hegemónico. Como he dicho, de hecho hay significativas diferencias entre la imagen dibujada según las reglas de la perspectiva lineal y la imagen visible de los edificios, los objetos y las personas de la escena urbana. Las diferentes modalidades de la perspectiva lineal según códigos de representación racional pertenecen a la cultura dominante y se asemejan a la visión humana tanto como la perspectiva aérea o atmosférica, con su visión de profundidad resultado del énfasis en el uso de pigmentos en las longitudes de onda corta para los objetos distantes, con ligeras desviaciones e intensidad.

5 «¿Cómo se las arregla nuestro cerebro para resolver con tanta facilidad un problema tan inmenso como el de organizar correctamente los elementos presentes en una escena?» En Paola Bressan, *Los colores de la Luna. Cómo vemos y por qué* (Barcelona: Ariel, 2008), 120. [Edición original en italiano: 2007].

En otras palabras, el efecto de distancia en la escena se logra asimismo mediante los colores fríos para la lejanía en contraste con los colores cálidos para la cercanía. Estas consideraciones valen para el croquis convencional, pero la introducción de diferentes vistas, de detalles y de otros sistemas diferentes al de la perspectiva cónica también permite alcanzar una visión integral y de conjunto.

A pesar de las alteraciones de la percepción, en consideración del color, de la cesía, de la textura, etcétera, en general, la imagen de un croquis muestra nitidez en toda la superficie, aunque es frecuente la introducción de imprecisiones y áreas borrosas. Sin embargo, el receptor percibe todos los puntos del croquis con claridad. Tampoco la imagen dibujística que resulta de la práctica habitual del croquis deviene necesariamente una representación sino, ante todo, una presencia, producto del proceso sensorio-motor puesto en marcha, en una construcción del cerebro y de la mano. El modo en que veo no se debería confundir con la manera en que dibujo un croquis, aunque en términos potenciales al ver se puede anticipar la génesis de la imagen sobre la hoja de papel.

El croquis temático —en este texto, de paisaje urbano— implica la producción de imágenes con el propósito de la imitación de un motivo, aspiración que en la antigua Grecia se designaba como *mimesis*. En la cultura occidental, primero, entonces, en la Antigüedad grecolatina y luego, por segunda vez, a partir del Renacimiento italiano, se producen imágenes pictóricas a imitación de la realidad. De todas maneras, estas requieren una disposición mental, pues se basan en convenciones.<sup>6</sup> Por tanto, es necesario un vocabulario útil, pues toda producción de imágenes es ante

6 Véase Ernest H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Londres y Nueva York: Phaidon, 2012), 21. [Edición original en inglés: 1960 y 2002].

todo conceptual. Así, al dibujar me enfrento a un conjunto complejo de relaciones acerca del que tampoco algo propiamente nuevo podré decir; por tanto, seguirán quedando más interrogantes que respuestas. Pero el croquis urbano, por definición, como todo dibujo del natural, depende siempre de la relación temática, es una imagen de algo, es mi punto de partida.

20

El dibujo es una manifestación ancestral, fruto de un enlace directo entre el cerebro y la mano. Al igual que otras expresiones propias de la condición humana, poco se conoce de la génesis del acto de dibujar. La naturaleza de los seres humanos, en las circunstancias históricas más disímiles, muestra el cultivo de ciertas actividades de manera coincidente y reiterada, entre ellas, el dibujo. Así, la acción de trazar líneas, de un punto que se mueve al impulso del gesto de la mano, está presente, al igual que la danza y otras actividades expresivas, a través de los tiempos y las diversas culturas. A su vez, esas inveteradas prácticas, de modo dialéctico, conforman lo humano. El dibujo comienza con la mirada, en una forma de ver distinta. Ese saber ver es un acto conceptual que amplía el campo de lo real. Se diferencia de la visión indiferente de lo cotidiano. Esta mirada corriente, pobre y reiterada no escucha el mensaje de los seres y las cosas, no dibuja.

Los niños son dibujantes natos: sin necesidad de un propósito imitativo alguno, de modo espontáneo producen imágenes. No parten de una percepción visual, sino de una idea de los seres y de las cosas, de un conciso esquema conceptual. Sus producciones plantean un modelo de relaciones, con una pertinencia social al igual que las realizaciones más sofisticadas. Dibujan abstraídos en su propósito, con un ritmo sostenido y veloz. No corrigen ni aspiran a un dibujo acabado. Logran una solución económica y sintética, con el mayor afán, alegría y naturalidad. Todas estas características pertenecen a la misma estirpe que la práctica del croquis. Sin embargo, ¿el dibujo de los niños es una suerte de cro-

quis? No, falta la relación con el objeto presente que es propia del dibujo de observación directa.

El croquis pertenece al género del dibujo, aunque para proponer una noción no es una condición necesaria la adopción de categorías. La práctica del croquis se identifica como un modo productivo relativamente reciente, correspondiente a la estirpe del ancestral saber dibujar. Así pues, aunque este saber es tan antiguo, el croquis propiamente dicho ha evolucionado en su insignificancia de obra considerada menor y, al mismo tiempo, en su terco ejercicio cultural de amplio y diverso espectro, en la cultura occidental desde hace cerca de cuatrocientos años. Durante gran parte de ese periplo y, en particular, en el siglo xx, ocupa un segundo plano, sin una identificación clara y distinta. Una práctica discreta, empero con luz propia. Hoy en día, con la revolución digital gana actualidad y renovado ímpetu en el denominado croquis de paisaje urbano exhibido en los escaparates de internet. Una inquietud contemporánea, colectiva y singular a la vez.

21

Cuando en el mundo del arte la imitación y las técnicas a su servicio han dejado de tener interés, ¿por qué razón persiste con terquedad la práctica del croquis de objeto presente? En qué radica su resiliencia, esa capacidad de grupos sociales e individuos de dar continuidad a una práctica y de sobreponerse a la falta de estímulos. Por cierto, las sociedades contemporáneas disponen de medios tecnológicos mucho más ricos en posibilidades y más versátiles en la producción de imágenes verosímiles que las que puede brindar un simple croquis. No existe plano de comparación entre los múltiples y fértiles canales de comunicación de un filme y la modestia de un croquis. No es necesario brindar argumentos: la batalla está ganada. Mas, actualmente, las imágenes fotográficas y cinematográficas en formato digital adquieren un alcance y una penetración, al menos de modo potencial que llega a millones de receptores, *on time* y sin fronteras territoriales. Estas imágenes se

ofrecen a multitudes con su fuerza de gran ilusión. En el entorno del anterior cambio de siglo, en cuanto a su significado social, el croquis de testimonio retrocede ante el desarrollo y la expansión de la fotografía al igual que el retrato u otros subgéneros del dibujo y de la pintura. Otra vez, entonces, ¿cuál es el hábitat de supervivencia en las nuevas circunstancias históricas de esta especie que parecía en vías de extinción? ¿Qué mutaciones se han producido? ¿Quiénes son sus practicantes? ¿A quiénes está dirigida esta producción sociocultural? Si se introducen en el juicio categorías estéticas, ¿cuál es una supuesta valoración artística?

22

El lector volverá a encontrar estas interrogantes, una y otra vez, más adelante, según el orden de los capítulos o sucesivas partes del texto. He aquí un breve esquema de mi plan. En una primera aproximación, con el punto de partida en el acto de ver un croquis, me pregunto qué es ver-un-croquis. Seguidamente, trato de profundizar sobre el qué del croquis, entonces, es la oportunidad de proponer una noción del croquis de paisaje urbano, de llegar de modo crítico a la superficie y a sustratos más profundos. En la tercera parte rastreo en los antecedentes, y me pregunto cuál es su arqueología y genealogía. Con el afán de una mayor claridad del planteo progresivo de mi hipótesis interpretativa del fenómeno del renacer del croquis, recurro a los límites conceptuales del subgénero, los dominios afines y las prácticas conexas, entre otros, centrados en las similitudes y diferencias entre croquis y boceto. Luego, pongo el énfasis en la propia práctica de croquizar: el devenir del croquis. Para finalizar, me refiero al presente: ¿cómo y dónde en la actualidad se despliega esta práctica de producción de imágenes? Así, pues, con el acto de croquizar, provisoria y dubitativamente, concluyo. ♦





**NYHAVN (COPENHAGUE), 2016**

*Acuarela sobre papel, 14,7 x 21 cm.*

## Ver-un-croquis en la ciudad

¿Qué veo cuando veo un croquis en la ciudad? Experimento un campo de relaciones intencionadas y significativas. Para expandir una respuesta tan escueta, apresurada y no menos abstracta, antes de proseguir pongo en cuestión si se trata meramente de un acto de ver. El privilegio que ha ocupado la visión en la cultura occidental desde los antiguos griegos hasta la Ilustración justifica la expresión ocularcentrista, en particular, cuando digo exclusivamente «ver» en la práctica de un croquis. Según el pormenorizado estudio de Martin Jay,<sup>1</sup> la hegemonía de la visión ha sido cuestionada desde fines del siglo XIX. En un relato cronológico, este autor presenta diversos discursos antiocularcéntricos, con especial énfasis en el ámbito cultural francés. La afirmación de primero ver antes de percibir en un sentido más amplio es hija de la cultura hegemónica visual. Pero, en realidad, la percepción consiste en una experiencia polisensorial cuando, por cierto, habito la ciudad con todo mi cuerpo, pues *stricto sensu* no se trata solo de ver-un-croquis. Sin embargo, la preeminencia de la visión en la percepción siempre global del entorno por parte de los seres humanos explica en sentido amplio la expresión «ver-un-croquis».

1 Véase Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007). [Edición original en inglés: 1993].

La visión está acompañada e interactúa con otros sentidos; por lo pronto, con la sensación táctil. Diferentes culturas se han caracterizado por sus respectivos énfasis en el dominio de particulares modos de percepción y de construcción de las imágenes. Además, si bien la imagen en el sentido más corriente del término se refiere a la imagen visual, no se puede desconocer su estrecha relación con el lenguaje. Entonces, para continuar con este introito, repito, veo un croquis, en un plano de relaciones con una carga de significados y tejido a partir de un proceso sensorial en sentido amplio.

26

El historiador y crítico de arquitectura italiano Manfredo Tafuri introduce las nociones de la percepción distraída y de la percepción atenta de la arquitectura y la ciudad.<sup>2</sup> Como habitantes casi permanentes de espacios artificiales envolventes —arquitectónicos y urbanísticos— no reflexionamos de modo atento acerca de estos omnipresentes artefactos en nuestras vidas. Las sociedades contemporáneas cada vez más urbanizadas obligan a esa relación insoslayable con la arquitectura y la ciudad, aunque no siempre alerta y concienzuda. En la situación de caminar por un largo corredor de un edificio, la conciencia está vigilante a cuestiones de la circunstancia, por ejemplo, la identificación de una puerta particular entre una sucesión de ellas que con mínimos detalles distintivos se presentan a ambos lados de mi pasaje. Luego de alcanzar el objetivo, seguramente la mayoría de los individuos, por no prestar atención, son incapaces de describir las características

2 Con relación a destacadas obras arquitectónicas de los años sesenta y setenta del siglo pasado, Tafuri escribe: «[...] estas búsquedas dirigen sus esfuerzos a hacer más consciente la fruición de la ciudad y del objeto arquitectónico, arrancando al observador de todo automatismo frutivo [...]», con lo que persiguen superar «[...] la condición de *percepción distraída*, en el ámbito de una compleja estratificación de los niveles de comunicación». En Manfredo Tafuri, *Teorías e Historia de la Arquitectura* (Madrid: Celeste Ediciones, 1997), 255. [Edición original en italiano: 1968].

particulares del espacio de circulación propiamente dicho. Así, la percepción habitual del espacio arquitectónico —en el ejemplo, un corredor— no deja de ser distraída.

Cuando habito los espacios de la ciudad sigo pautas condicionadas por los diversos flujos, como lo mostró a mediados del siglo pasado el análisis y el proyecto para la ciudad de Filadelfia de Louis I. Kahn.<sup>3</sup> Este arquitecto, de nacionalidad estadounidense, concebía el sistema de flujo de automotores segregado de los espacios propios del peatón, destinados a caminar y a estar, agregando, ámbitos para ser vistos. La experiencia del flujo es cinestésica, me dejo llevar por la corriente que impone normas y ritmos, también según una mirada distraída. Por lo contrario, en el mundo contemporáneo, la mirada reflexiva y visualista parece pertenecer a la experiencia de una cultura periclitada. La nueva vivencia de disolución de los lugares se ha interpretado desde diferentes ópticas. Entre otras, los proyectos y textos del arquitecto holandés Kem Koolhaas estudian la energía y el caos de los flujos urbanos; los trabajos del antropólogo francés Marc Augé brindan un instrumento teórico mediante el concepto de los no lugares —por donde, en el medio urbano, el usuario pretende pasar lo más rápido posible—, y los ensayos del teórico cultural francés Paul Virilio hacen su aporte desde la lógica de la velocidad en la contemporaneidad. También con el croquis de paisaje urbano puedo abordar esta nueva sensibilidad. ¿El motivo del croquis del futuro será el vértigo de los flujos metropolitanos? El lenguaje del cómic y sus códigos se han adelantado.

3 Véase croquis de Louis I. Kahn sobre su propuesta para Filadelfia, 1956-1957. Disponible <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2013/03/12/proyecto-para-la-ciudad-de-filadelfia-el-nuevo-centro-1956-1957-louis-i-kahn/> (citado el 15 de junio de 2017).

Por cierto, un hábito es un mecanismo necesario, un ritmo sostenido, una asimilación rutinaria del entorno más o menos familiar, que me permite habitar sin necesidad de prestar de modo constante mayor atención. En cambio, ver no es mirar con el rabllo del ojo para seguir la marcha, ver es la excepción que trae la novedad del instante fecundo. Si el hábito me anestesia, cuando veo el paisaje cotidiano con otros ojos este se me vuelve extraño, me sorprende, y salgo de la respuesta automatizada.

28

Ante el diagnóstico de una cultura global del mundo actual cada vez más carente de lugares para —ante todo— ver, se reconoce que ejerce su predominio casi absoluto la percepción distraída de sujetos sujetados, en el mismo sentido de la percepción de la ciudad como un escenario para un espectáculo de mero entretenimiento, cada vez más pobre y sin cualidades. Más que la caracterización de una enfermedad, es un síntoma del presente. No es mi propósito abrir un paréntesis que trate de las causas de este estado de las subjetividades, seguramente muy extenso y que debería considerar materias acerca de las que se ha reflexionado con mayor conocimiento y capacidad. En medio de estas subjetividades pasivas y obedientes, sin dejar de constituir un asunto de carácter político, sometidas al control de un sistema omnipotente, avizoro intersticios de resistencia en territorios no identificados como propiamente políticos. Comenzar por reconocer una actitud resistente, aunque reducida a la mayor modestia, parece un camino posible y deseable. A veces, un poco a ciegas, puedo resistir en enclaves de territorios y lugares. Entonces, a modo de antídoto, encuentro mediante la práctica del dibujo un aprendizaje para ver. El dibujo me estimula a prestar atención. Así pues, a los visitantes del Rijksmuseum de Ámsterdam se les ofrece un bloc para hacer croquis y un lápiz. «*You See More When You Draw*» es el lema del museo

holandés.<sup>4</sup> Una señal molecular, más simbólica que expresión de una significativa transformación sociocultural, aunque muy elocuente del estado de cosas. Quizás ver un croquis sea el comienzo de un acto de microrresistencia, de establecer alianzas mínimas en un territorio adverso.

¿Qué significa la mirada atenta? Según el filósofo español José Ferrater Mora, en la mayor parte de los filósofos occidentales la noción de atención se entiende como una concentración de energías psíquicas.<sup>5</sup> Esa concentración para la corriente fenomenológica no se limita a una mera iluminación de los objetos en su medio, sino que aspira a alcanzar un modo existencial propio de los seres humanos. El enfoque y la atención canalizan el pensamiento por determinada ruta. Me concentro, selecciono y delimito el campo perceptivo y emotivo. De todas maneras, esta caracterización de la atención requiere matices, la mirada distraída no significa carencia total de atención, sino que el horizonte de la percepción del entorno circundante al sujeto se dispersa en el conjunto o, al menos, se presta atención a aspectos muy parciales y estrictamente funcionales, según propósitos y objetivos. Así, los desequilibrios me llaman la atención; me doy cuenta y veo lo no visto. Más que la elaboración de un conocimiento, me llega por mensajería instantánea una misiva sin texto, aunque con un elocuente emoticono, en un proceso activo. Mis actitudes y expectativas me predisponen para ver unos seres y unas cosas antes que otros.

4 «The problem now is [...] that we look at things quickly, fleetingly, superficially. We are easily distracted: by other people, our own thoughts, a little device vibrating in an inside pocket.» Disponible en <http://www.rijksmuseum.nl> (citado el 10 de junio de 2016).

5 Véase José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía* (Barcelona: Editorial Ariel, 1999), 260–262.

En suma, en la vida cotidiana el modo habitual de percibir el entorno urbano es mediante una mirada distraída. Sin embargo, en ciertas ocasiones, la práctica de croquizar, entre otras, posibilita una manera de ver que trae el asombro ante el encuentro atento con las distintas manifestaciones del mundo que rodea al sujeto. En el mismo sentido, para el filósofo francés Michel Foucault percibir y pensar diferente es también en el presente una preocupación filosófica.<sup>6</sup> La experiencia inesperada de ver lo nuevo en lo ya visto, de ver lo cotidiano de otro modo. Por lo contrario, mediante la mirada codificada, incorporada como un hábito y una rutina, se pierden la receptividad de lo singular, del cambio y del devenir de la vida. La práctica de croquizar me puede ayudar a descubrir lo oculto de la realidad mediante la intuición más que por el entendimiento. Una ciencia intuitiva, más reconocida como un arte que como una ciencia. No obstante, desde el Renacimiento italiano esta aproximación artística no es mera intuición, se apoya de modo estructurante en la interpretación racional del espacio tridimensional mediante la imagen bidimensional, entre otras, con base en la citada técnica de la perspectiva. Nunca la visión fue ingenua; aunque no necesariamente consciente, se apoya en códigos o formas de representación simbólica que se corresponden con diferentes modos de entender el mundo. A su vez, en el marco de estas estructuras subyacentes que ejercen su dictadura analógica, se cuelan ciertos desajustes y deformaciones del traza-

6 «Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de como se piensa y percibir distinto de como se ve es indispensable para seguir contemplando o reflexionando. [...] Pero, ¿qué es la filosofía hoy —quiero decir la actividad filosófica— sino el trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo? ¿Y si no consiste, en vez de legitimar lo que se sabe, en emprender el saber cómo y hasta dónde sería posible pensar de otro modo?» En Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013), 14–15. [Edición original en francés: 1984].

do que responden a la aproximación afectiva y emotiva. Encuentro las relaciones de fuerza en los cuerpos y entre los cuerpos que motivan la atención. Y en la relación de estos con nuestro propio cuerpo, componiendo un campo de relaciones significativas.

A partir de la pregunta inicial, hasta aquí de modo muy sintético y desde diferentes ópticas conceptuales y teóricas, he intentado las primeras aproximaciones al campo de problematicidad que se despliega. Cuando veo un croquis en la ciudad, ¿qué veo? A ellas volveré. Pero el tema que me interesa desarrollar es otro, o el mismo desde otra óptica. Va después del punto y aparte. Así pues, me detengo en un largo paréntesis en el que despliego un relato de carácter anecdótico. Este puede ayudar en la empresa de alcanzar mayor claridad para explicar mi punto de vista acerca del croquis de paisaje urbano. Como muestra vale un botón.

Así fue que en una reciente visita a Buenos Aires como viajero siempre gratificado, una y otra vez más, veo un croquis. Había caminado a lo largo de la avenida Corrientes hasta la avenida 9 de Julio, en un soleado día de otoño. Hacia las cinco de la tarde veía vehículos y gentes por doquier. A la sazón, encontré un banco que ofició de atalaya, pues, sin pestañar, me convidó un encuadre de la avenida Roque Sáenz Peña —más conocida como Diagonal Norte— en sentido sur. Fijé la vista en un acto involuntario —quizás, un acto reflejo—, ya que una fuerza de atracción me detuvo para experimentar una mirada atenta. Antes de continuar, corresponde hacer otro alto: al escribir estas líneas recupero una vivencia pasada. Un recuerdo de ese momento del azoro, un ejercicio de memoria y reconstrucción analítica, ahora funcional a esta crónica del modo concreto de ver-un-croquis. Tampoco testimonia la situación singular de recorrer la ciudad con el propósito manifiesto de croquizar. Hablo de un modo de ver que irrumpe en ocasión de un paseo por la ciudad.

La práctica del croquis produce y se produce a partir de la

conmoción del acontecimiento de la luz, de la visión de forma, color y movimiento. El croquis corre el velo del cuadro albertiano reintroduciendo una visión encarnada en el reconocimiento del aquí y del ahora contingente inherente a todo acto de ver. Siempre implica una conjetura de algo situado. El *genius loci* —como metáfora y, si se prefiere, en su sentido ontológico— se manifiesta, aparece y desvela.

32

La luz prístina que ofrecía esa tarde era una experiencia poco frecuente para mí. ¿O acaso era mi mirada la nueva, la que se había transformado? Seguramente, esa suerte de súbita revelación me llevó a observar los bloques de edificación regular, la línea constante de las cornisas, el rítmico ventaneo y la secuencia iluminada de las esquinas ochavadas que mostraban una espacialidad urbana organizada según acentuadas líneas de fuga, más pronunciadas por la topografía en pendiente hacia el río. Los rayos solares impactaban en los grises paramentos de los edificios, que mutaban a los ocre y dorados. Estos eran los mismos que me reconfortaban con una sensación cálida en el rostro. En la línea del horizonte, el arbolado urbano a lo largo de ambas aceras de Diagonal Norte —hileras de jacarandá que se habían teñido de color azul-violáceo en noviembre— estaba al alcance de mi mano, diría que podía acariciar su textura esponjosa y leve. De modo análogo, tuve en la misma mano la sensación del pincel de acuarela que sigue el movimiento de suave curvatura de la copa de los árboles y, simultáneamente, la anticipación de la mancha en verde seco depositada sobre el papel granulado de acuarela. La sombra arrojada por la vegetación brindaba el punto de mayor oscuridad y profundidad. Allí cargué con el pigmento que más absorbiera toda la luz de la tarde. En buen romance, en el momento de ver-un-croquis, encontré en dialéctico contraste la diáfana luz bonaerense de ese día y la mayor oscuridad en la avenida, siempre acechante en la urbe. En esa ocasión no dibujé;

mi paseo porteño, reitero, no tenía el propósito de salir a dibujar, pero no pude dejar de ver un croquis en lo que fue un momento de cierta calma personal en medio del ajetreo y el bullicio de la gran metrópolis. Digo que tampoco vi un croquis ejecutado en el papel; nunca visualizo con antelación el producto final, sino simplemente veo un croquis, es decir, la posibilidad cierta para la producción de un croquis, cuando se configura una imagen óptico-táctil. Mi práctica habitual del croquis no tiene un propósito predeterminado o previsualizado, no es teleológica.

Se trata de una práctica compleja. Algunos elementos del contexto —fundamentalmente arquitectónicos— los puedo abordar desde un enfoque racional, en una construcción mental que admite análisis y ciertos sistemas estructurados. Otros elementos —la vegetación, el cielo, las personas y los vehículos en movimiento— resultan difíciles de interpretar de esa manera, pues son difusos e indefinidos, requieren de otros códigos, de cierta caligrafía.

Entonces, en la oportunidad de mi callejear por el centro de Buenos Aires con un cielo despejado y celeste de gran luminosidad, en respuesta a un impulso de reciente incorporación a mi cotidianidad, desde ese mismo punto de vista que me ofrecía la Plaza de la República, con la cámara de mi teléfono celular tomé una fotografía con un encuadre similar a aquel con el que había visto un croquis. Así, como era de esperar, en la pantalla comprobé que esta no mostraba una imagen de mayor interés, que tampoco mejoró con un acercamiento o *zoom in* que resultara en un interesante recorte de la fotografía. El modo de ver fotográfico es diferente del modo de ver-un-croquis. La fotografía es un modo diferente de producción de imágenes tanto para el artista como para el profano en la materia. Por lo pronto, no es un género propiamente del arte tradicional, como la pintura y la poesía. Constituye un medio que se vale de un procedimiento mecánico de fácil acceso. El mensaje fotográfico tiene sus códigos propios, también

alejados de la supuesta mimesis realista, propone un proceso diferente de evaluación. En esa circunstancia vespertina, la plaza ciudadana y cosmopolita albergaba una multitud de gentes que también jugaban con imágenes en un espacio icónico de la gran ciudad rioplatense, un lugar de gran espesor histórico-cultural y de divulgación turística global. Unos paseantes posaban a plena luz para una fotografía con el Obelisco de fondo, otros juntaban sus sonrientes rostros para una *selfie* mientras la mayoría de los transeúntes, urgidos y sujetados por el reloj en obligaciones y promesas, apuraba el paso para cruzar la avenida más ancha del mundo. Una vez más, en la vivencia de la gran metrópolis, en esa luminosa hora no había visto el potencial de una fotografía sino el *hic et nunc* para dibujar un croquis. También descarto que esa visión fuera de provecho como tema de un dibujo o una pintura acabados, pues aunque todas estas modalidades tratan de prácticas limítrofes unas de otras, cada una requiere de una mirada específica, singular y diferente. Un registro de sentido disímil, en el que uno trabaja por exclusión de los otros, en el *continuum* genésico de la imagen. Entonces me guardé para mejor ocasión otro modo de vivir la ciudad, la de retornar al sitio para dibujar un croquis, aunque el regreso no ofrezca garantías, pues ese singular momento no tiene modo de reproducción a voluntad, como el *play-back* para un intérprete de una canción. No hay simulación; aunque el croquis de memoria es habitual, los mecanismos de producción y los resultados difieren del croquis de objeto presente.

Cruzar desde Montevideo a la otra orilla del Río de la Plata sumerge en una ciudad inaprensible, realmente metropolitana, de flujos de gentes y automotores en las calles y avenidas que nunca se detienen, reino del ruido, delirio de excesos. Un abuso para el ritmo cansino de un montevideano. Al mismo tiempo, aunque parezca paradójico, el andar en territorio extranjero trae una calma que acerca imágenes visuales y olores, paisaje de

arquitecturas y parques, de un barrio a otro sin fin. Rostros y cuerpos que son primos hermanos, de lo popular y de lo burgués, de lo regional y de lo global, que al caer la tarde veo a través de la ventana de una cafetería. Esta no es mi casa, y en esa circunstancia radica la mirada atenta que despierta.

Hasta aquí no puedo hablar de croquis propiamente dicho. Describo percepciones y afecciones de una escena de referencia, de un instante del paisaje de Buenos Aires: el momento de la luz, de la templada temperatura ambiente, del olor de los gases de combustión de los motores de los vehículos, de los ruidos de la metrópolis, del cansancio del caminante. Un yo que por la ventana de los ojos ve un croquis. Me quedo en la entronización del sujeto característica de las versiones edulcoradas de la fenomenología. Sin embargo, provisto de lápiz y papel, dibujo y el producto resultante puede brindar las condiciones para conservar esas percepciones y afecciones en un paquete de sensaciones mientras el material perdure. Entonces, no me permito la menor distracción, me impulsa un algo de todo desfallecimiento, es pura alegría. Obviamente, entonces, no se reduce a un problema de representación del paisaje urbano.

Ahora bien, luego de escribir este relato con base en una reconstrucción de mi recuerdo de la imagen mental de un instante, en la que el lector debe confiar, aflora la pregunta. ¿Por qué veo ese croquis de una perspectiva de Diagonal Norte desde la Plaza de la República que omite el Obelisco, cuando tenía delante de mi nariz un monumento de casi setenta metros de altura, exento y monolítico, el innegable epicentro de un gran escenario metropolitano? La primera mirada es la que traigo desde mi ciudad, de reconocer lo conocido en lo desconocido, los clichés trabajados durante años en Montevideo, una ciudad de calles arboladas y pendientes hacia el río como mar. Mi visión, que escapa por el espacio de la avenida que confluye al nodo urbano del Obelisco,

fue construida por los estratos de memoria de donde vengo y vivo. Así, también, los ocasionales fotógrafos del Obelisco, con otros intereses y condicionados por otra construcción social, no carente de ideología, centran su mirada en el monumento con todos sus estratos de significado histórico. La imagen de mi potencial croquis y las fotografías de los ocasionales turistas son dos construcciones paisajísticas disímiles, aunque ambas responden a respectivos estereotipos. La mayoría de los presentes en la plaza ve una tarjeta postal, un paisaje convertido en objeto de consumo del turismo internacional. El Obelisco, abstracto y desnudo, es un ícono del siglo xx, ineludible imagen del mayor esplendor de la metrópolis porteña. Desde 1936, este monumento, entre otros hechos históricos, conmemora la fundación de la ciudad por Pedro de Mendoza. Así, también, en el frente este, leo: «Buenos Aires a la República». La memoria colectiva, de profundo espesor sociocultural, se impone en ese lugar como si fuera la única imagen posible. Un capital simbólico colectivo. Las visiones responden a la reiteración de una escena arquetípica. Entonces, en esta experiencia, propia de la práctica de dibujar un croquis, me veo inmerso en el campo de batalla de la construcción de imágenes. Claro, lo dicho no impide que al Obelisco lo pueda ver como motivo de otro croquis producto de una mirada atenta, que no es la mirada turística. Así, recuerdo que un croquis del arquitecto argentino Clorindo Testa (1923-2013) transforma de modo lúdico la imagen del Obelisco.<sup>7</sup>

Para cerrar este preámbulo acerca del encuentro con un potencial croquis durante el vagabundeo urbano, tengo presente que hoy en día el paseo a pie es más propio de la condición de

7 Véase croquis «Hay obeliscos tristes» de Clorindo Testa, 2011. Disponible en [https://arq.clarin.com/arq/arquitectura/CLORINDO-TESTA-carrera-plastico-reconocida...CLAI-MA20121031\\_0199\\_14.jpg](https://arq.clarin.com/arq/arquitectura/CLORINDO-TESTA-carrera-plastico-reconocida...CLAI-MA20121031_0199_14.jpg) (citado el 15 de junio de 2017).

un turista. La actitud del paseante solitario me lleva a disfrutar del anonimato en medio del gentío, de quedar embelesado por la cambiante y compleja riqueza humana del paisaje de la ciudad y, al mismo tiempo, de cierto ensimismamiento; en otras palabras, de una experiencia colectiva e individual a la vez. Ahora bien, sin prescindir de su proverbial recogimiento, la ejecución del croquis es una práctica con asiento sociocultural. En compañía de un grupo de croquiseros urbanos, me resulta muy estimulante, aunque en el rato para dibujar cada uno busca su rincón, desde el que privilegia un punto de vista y se mantiene sentado en silencio. Una experiencia productiva de la misma familia que el registro literario decimonónico a partir del deambular urbano. Este está certeramente caracterizado y analizado en la lectura que realiza el filósofo alemán Walter Benjamin del *flâneur* parisino, con base en la obra de Charles Baudelaire.<sup>8</sup> Para el poeta francés, la *flânerie* era solo factible en el París de Napoleón III, por parte de un ocioso caminante masculino que pertenece a los sectores medios de la sociedad. «Baudelaire amaba la soledad, pero la quería en la multitud». En ese medio cultural del Segundo Imperio visita el taller del señor G., el pintor de la vida moderna, en donde «los croquis se apilan y superponen por decenas, por centenas, por millares»,<sup>9</sup>

37

8 Véase Walter Benjamin, «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» y «Sobre algunos temas en Baudelaire» en *El París de Baudelaire* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012). [Manuscritos en alemán: 1938 y 1939].

9 El ilustrador Gérard Constantin Guy (1805–1892), con antecedentes en la práctica del croquis de viaje y de reportaje, crea un inventario de instantáneas, mediante dibujos de memoria de la vida burguesa en la ciudad de París transformada por Haussmann. En una sociedad que abandona la ruralidad, «[...] en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, hay un movimiento rápido que impone al artista la misma velocidad de ejecución». Constantin prefiere el anonimato, razón por la cual Baudelaire se refiere al Sr. G., quien a su vez no elige un artista consagrado para su artículo. Véase Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*.

en una producción desenfrenada mediante la cual se protege de los estímulos de la ciudad al igual que en un combate de esgrima. A lo largo del siglo xx, desde muy diversos horizontes ideológicos, universos estéticos e inquietud experimental, el deambular por la ciudad sin objetivo explícito extiende un arco desde los citados *flâneurs* del siglo xix europeo, pasando por los artistas de las vanguardias en el París de los años veinte, los participantes de la Internacional Letrista y la Situacionista de la segunda posguerra —con la introducción de la noción de deriva— hasta llegar al paseante urbano pertrechado de una cámara fotográfica compacta caracterizado por la ensayista estadounidense Susan Sontag.<sup>10</sup> Escribe Sontag: «El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos».<sup>11</sup> Estas construcciones simbólicas del artefacto y del modo de vida urbanos fueron corrientes en el encuadre de la modernidad, y quizás el supuesto tipo antropológico del *flâneur* en la contemporaneidad esté en vías de extinción.

Al igual que uno más entre los sobrevivientes, en un acto de resistencia veo un croquis, aunque para ello, una vez más, debo romper con los clichés. No es una búsqueda ni un encuentro; se trata de un campo de batalla, de las realidades alternativas que habitan los rincones metropolitanos, a los que me referiré más adelante. La práctica del croquis de paisaje urbano mantiene su

*El pintor de la vida moderna* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 2015), 137 y 156. [Edición original en francés: 1863].

10 Véase al respecto una detallada exposición en Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 y 2014).

11 Véase Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Buenos Aires: Debolsillo, 2016), 61. [Edición original en inglés: 1977].

carácter más singular de reducto aislado, de una producción casi solitaria; no obstante, desde hace un lustro descubro que esta vocación de resiliencia se comparte en reducidos círculos locales en todas las grandes ciudades. Una empecinada práctica, ahora transformada mediante nuevas metamorfosis, a la que se suman muchos más entusiastas, en un alcance internacional.

Establecido el carácter polisensorial, corporal y mediado culturalmente del acto de ver-un-croquis en el breve relato de mi experiencia porteña, he dicho que este no encuentra sus límites en la mera descripción de los insumos perceptivos, sino que la experiencia se amplía a las emociones y los afectos siempre presentes, plasmados en una hoja de papel. Para finalizar, también el acto de ver y el de dibujar son un campo de la imaginación. El filósofo francés Gaston Bachelard<sup>12</sup> limita la imaginación poética a las palabras, pues la imaginación no dibuja miméticamente y no se propone una tarea descriptiva según las leyes de la representación visual. A mi criterio, la facultad de deformar las imágenes no es capacidad exclusiva de lo literario, acaso por la supuesta ausencia en el dibujo de la movilidad, del cambio, de la duración que puso de relieve la filosofía de Henri Bergson. El dibujo estático de la perspectiva monocular que tiende a geometrizar los fenómenos queda, por cierto, fuera de la producción dinámica. La hipótesis de mi trabajo es que en este punto de inflexión radica la fuerza productiva del croquis. Se explora en modos de ver —en diferentes regímenes escópicos— pertenecientes a épocas pretéritas que aguardaban su recupera-

12 «Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes.» En Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del conocimiento* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 9. [Edición original en francés: 1943].

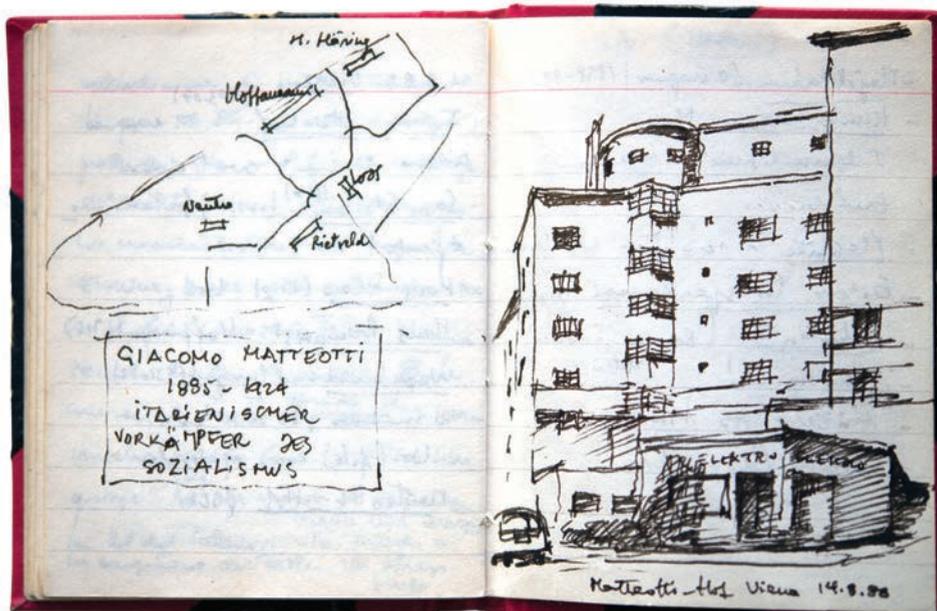
ción. Más adelante, volveré sobre la capacidad deformante de las imágenes en el croquis. Por supuesto, se trata de una posibilidad y de una oportunidad, pues entre un croquis y otro puede existir la misma distancia que entre el sugerente verso de un poeta y la correcta prosa de un escribano.

40 Al concluir esta parte, en la que fundamentalmente testifico una ocasión en que veo un croquis, cabe consignar los múltiples testimonios literarios de los más diversos autores, en los cuales dejan constancia del intercambio entre la mirada del ojo y —si se me permite tomar algunas libertades— la mirada de las cosas. Bachelard sintetiza esta experiencia en pocas palabras: «Todo lo que hace ver, ve».<sup>13</sup> Este encuentro, no ajeno a ciertas resonancias metafísicas, descubre la mirada sin ojos de las cosas bajo un intenso efecto de la luz. Al ver por el encuadre de una ventana, el paisaje ve.<sup>14</sup> ♦

13 Véase Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 54. [Edición original en francés: 1942].

14 «El pintor vive en la fascinación. [...] Entre él y lo visible, los papeles inevitablemente se invierten. Por eso han dicho tantos pintores que las cosas los miran, [...]». En Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Madrid: Editorial Trotta, 2013), 29. [Edición original en francés: 1964].





**MATTEOTTI HOF (VIENA), 1988.**

Tinta sobre papel, en libreta de viaje, formato cerrado 9,9 x 7,6 cm.

## Noción del croquis de paisaje urbano

En primer término me pregunto acerca del croquis en sentido general. ¿Qué diferencia el croquis de otros modos de registro y de elaboración de imágenes visuales? ¿Qué convierte a un dibujo en un croquis? El croquis se relaciona con el boceto, ¿cuáles son las similitudes y las diferencias entre ambos? Si hay acuerdo acerca de eso que se llaman las artes visuales, ¿se incluye el croquis entre las manifestaciones artísticas? Lejos de pretender una identidad inconvencional, ¿qué subjetividad se constituye y hace producir el croquis?, ¿en qué contextos? Y otras tantas preguntas en el plano de una reflexión abierta acerca de la práctica del croquis. En suma, en el mar de imágenes en que está inmersa la cultura contemporánea, ¿cómo distingo un croquis?; ¿qué idea elemental y general tengo del croquis?

43

He adelantado más arriba algunos caminos a indagar, entonces sería el momento de intentar explicitar una noción, ya que descarto un concepto claro y distinto. No es mi intención fijar una definición de modo definitivo. Cuando la pregunta no desaparece, permanece la reflexión. Tampoco ayuda mayormente definir lo que el croquis es, sino que tiene mayor interés dilucidar cómo se lleva a cabo el acto de dibujar un croquis, la acción más que el producto.

El filósofo alemán Georg Simmel en «Filosofía del paisaje»,<sup>1</sup> de 1913, se pregunta qué produce el paisaje:

En primer lugar: que las cosas que son visibles estén en un sitio «natural» de la tierra (acaso con obras humanas, pero que se subordinan a aquél) y no calles con tiendas y automóviles, esto, no convierte todavía ese sitio en un paisaje.

Entonces, el escenario natural no es condición suficiente. El paisaje está dado por la naturaleza, pero como un todo, sin fragmentaciones; aunque paradójicamente se presenta como un trozo aislado, la naturaleza no tiene ningún trozo. Entonces, para Simmel, el constructo cultural del paisaje alude a un predominio del hábitat natural, sus transformaciones, interpretaciones y representaciones. Sin embargo, las prácticas transformadoras del territorio —fundamentalmente, los asentamientos humanos, mediante la agricultura, la ingeniería, la arquitectura, la jardinería y el urbanismo— muestran un gradiente que alcanza el máximo de artificialidad en el medio urbanizado. En oposición a la escena que describe Simmel, en el paisaje urbano los elementos naturales se subordinan a las obras humanas.

En un sentido más restringido, ¿qué se entiende por paisaje? ¿Qué distingue el paisaje urbano? En diversas disciplinas artísticas, humanísticas y científicas se entiende por paisaje el aspecto o forma de una porción del territorio según la percepción visual desde un punto de vista privilegiado de observación a distancia. La percepción visual, hegemónica en la cultura occidental, como he dicho más arriba, realmente se basa en insumos polisensoriales e implica la atribución de significados culturales. La noción de

1 Véase Georg Simmel, «Filosofía del paisaje» en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (Barcelona: Ediciones Península, 2001), 265-266. [Primera edición en alemán: 1913].

paisaje, con diferentes matices, integra la cultura contemporánea en diversas manifestaciones, en particular, en los campos de las artes visuales, de la arquitectura y del urbanismo. Sin embargo, no existió siempre en Occidente y no se encuentra en algunas culturas.<sup>2</sup> El arquitecto español Javier Maderuelo estudia la génesis de la noción de paisaje. Ubica sus orígenes en los primeros años del siglo xvii en los Países Bajos. Así, la práctica pictórica holandesa se aleja de la pintura religiosa e inicia el proceso de secularización del arte como una mirada moderna del mundo. Otra vertiente, muy distante de la europea, se encuentra en China, donde desde el siglo v se expresa la noción de paisaje en la pintura, la poesía y la jardinería, que a su vez están vinculadas a la caligrafía.

45

El croquis de paisaje urbano es una variante temática del croquis realizado *in situ*, cuyo tópico son los espacios de la ciudad, los objetos y cuerpos presentes en el medio urbanizado. A su vez, puedo decir que pertenece al género del paisaje en la pintura, el dibujo y el grabado. En este trabajo pongo la lupa en el subgénero y sus singularidades, aunque también, para su mejor comprensión, abordo el croquis en sentido amplio. El motivo urbano implica los componentes más diversos; sin embargo, es el espacio público, escenario de la vida social, el tema en el que se centran las miradas. Los lugares de cohabitación y de uso colectivo —calles, avenidas, paseos, plazas y parques— expresan la articulación y el conflicto de los actores y agentes sociales. Si bien es frecuente registrar la imagen de los objetos arquitectónicos vistos desde el espacio público, en el croquis de paisaje urbano dibujo, en primer lugar, los seres y las cosas en el propio espacio público o en los recintos interiores de libre acceso, por ejemplo, medios de trans-

2 Véanse Hugo Gilmet, *Siete ensayos sobre paisaje* (Montevideo: Biblioteca Plural, 2011), 22-25 y Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto* (Madrid: Abada Editores, 2005).

porte, bares, restaurantes, grandes equipamientos para eventos colectivos, entre otros. Las ciudades las registro y recuerdo por sus espacios públicos, sus escenarios naturales, sus hitos arquitectónicos y monumentales, sus muchedumbres y sus fiestas; aunque, también, por sus vacíos, sus *terrains vagues* o por sus contrastes entre barriadas populares y zonas privilegiadas de residencia. Esta es la escena del croquis de paisaje urbano. Los personajes de la escena pueden estar ausentes del cuadro o reducidos a esquemáticas siluetas, pero su presencia siempre está implícita.

46

El croquisero urbano, por tanto de paisajes, de seres y de cosas en las ciudades, siente el impulso consigo mismo y con otros dibujantes de elaborar las sensaciones, las percepciones y las afecciones de un entorno singular que no puedo confundir con el propósito de realizar una mera representación. A pesar de la connotación mimética, el croquis de paisaje urbano tiene una alta cuota de subjetividad producto de complejos procesos subjetivos. Aspiro a encontrar el camino que me lleve al croquis desde el punto de partida de la mirada, del deseo, del aumento de la potencia spinoziana. ¿Cómo describo el contenido del ánimo cuando veo un croquis en la ciudad?

Entonces, en suma, el croquis de paisaje urbano es un subgénero del dibujo del natural o de objeto presente, no subsidiario, realizado a pulso —también se dice a mano alzada—, en condiciones que obligan a un apresuramiento de la ejecución y a una economía en el uso de los medios y las técnicas.<sup>3</sup> La rapidez en la ejecución tiene como respuesta la inmediatez del resultado. Esta prisa por culminar el trabajo tiene causas exógenas y endógenas. En el primer caso, son las condiciones externas que me exigen

3 Véase Étienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique* (París: Presses Universitaires de France, 1990), 531-532.

premura. Se presentan, verbigracia, cuando dibujo personas, animales y vehículos en movimiento; o, a la inversa, cuando percibo el entorno desde un medio de transporte en circulación. Asimismo, como muy bien fue investigado por los pintores impresionistas, un paisaje cambia con gran rapidez bajo la luz solar que de modo continuo trastoca las formas y los colores. Estos veloces cambios del paisaje desafían el ritmo más lento que requiere el dibujo o la pintura. ¿Son la razón y el ser del croquis estas exigencias exógenas de rapidez? No, su carácter más singular atañe a aspectos más profundos, es otra suerte de movilidad. También, en estado de relativo reposo de la escena, por su significado me interesa fijar un instante, que es por definición fugitivo y único. Esta es la segunda causa, que denomino de origen interno. Previo a la ejecución del croquis, experimento el movimiento, por cierto veloz, que tiene lugar en mi interior cuando percibo la escena. En la anticipación interna a todo acto productivo tengo una visión propia con una intención manifiesta.

47

Al igual que otras subcategorías del dibujo, el croquis se realiza sobre la superficie de un soporte bidimensional encuadrado —en general, una hoja de papel— mediante instrumentos de dibujo o pintura, sin ayuda de útiles de geometría. En la actualidad, los utensilios más habituales son el lápiz de grafito, el portaminas (con diferentes minas de lápiz), la pluma estilográfica, el rapidógrafo, el bolígrafo, el rotulador, el lápiz pastel, las pastillas o los pomos de acuarela o témpera aplicados con pincel o con pincel de agua. También se utiliza el *collage*, el fotomontaje y el ordenador portátil (por ejemplo, en un híbrido de dibujo a mano y dibujo generado por ordenador). En tiempos pretéritos, además de las tintas monocromas aplicadas con pluma o con pincel, fueron usuales la tiza, la sanguina, la carbonilla y un largo etcétera.

En el croquis domina el dibujo lineal ejecutado con trazos de diferentes grosores, aunque también es frecuente la incorpo-

ración de la mancha. En general, la mancha va acompañada de trazos. En ambos casos puede ser monocromático o incorporar un registro cromático amplio. En su expresión más característica, lineal y en blanco-negro, el rayado a mano alzada se utiliza como recurso para producir la ilusión de superficies texturadas y del claroscuro de los volúmenes. El rayado puede ser en un mismo sentido o en diferentes direcciones. También es usual el punteado. Aunque la mancha con pigmentos de color es propia de la pintura, el croquis de manchas policromo es corriente y en ese caso el modo de ejecución es espontáneo. El croquis siempre es realizado en un plazo de tiempo relativamente reducido, con decisión y certeza. La producción de un croquis exclusivamente mediante manchas, por ejemplo de acuarela, exige mucha experiencia. El rigor en el manejo de los recursos de un medio y una técnica no es contradictorio con la mayor elocuencia. Con la práctica se obtienen resultados límpidos y sintéticos. En el dibujo realizado exclusivamente mediante trazos, en general, omito los efectos visibles de la luz en las superficies. Dibujo los límites, los bordes y las uniones de las superficies, mediante recursos abstractos que no son percibidos en el objeto real, porque no existen. Cuando trabajo con manchas, el croquis se relaciona más directamente con la percepción de colores, texturas, modelado y sombras del motivo.

Los anteriormente nombrados medios y técnicas, secos y húmedos, adhieren los pigmentos sobre la superficie. La eliminación de material depositado sobre el soporte mediante la goma, la hoja de filo, el papel absorbente y la esponja pueden usarlos con propósito positivo, para lograr otros efectos. Las técnicas no se agotan y adquieren nueva vida. Los códigos cambian, y se constata la influencia de otras prácticas del dibujo. Por ejemplo, las tramas impresas y adhesivas que el arquitecto y dibujante inglés Gordon Cullen utilizaba, por ejemplo en sus

croquis de secuencias visuales constituyen otro recurso técnico para trabajar las medias tintas con superficies texturadas, opacas o transparentes.<sup>4</sup>

La realización de un croquis con el propósito de alcanzar una gran síntesis, una mayor economía de los medios, durante un lapso breve de tiempo, en presencia directa del referente, exige medios y técnicas simples en recursos e instrumental. En parte, estas condiciones explican el frecuente uso de un tamaño pequeño de la hoja de papel. Esta suele ser del orden no mayor de cuatro decímetros de lado. También el empleo de instrumentos que no permitan el detalle facilita la economía del trazo. Así, las barras de crayones de cera o pastel al óleo obligan a una síntesis del conjunto y de los detalles. Los croquis de viaje a pastel de Louis I. Kahn de ciudades de Italia, Grecia y Egipto ejemplifican esa autoimpuesta reducción de medios.<sup>5</sup> Por otra parte, sus croquis no siguen las reglas de la perspectiva.

49

Por este camino, el croquis resulta de la impronta gestual y rápida de la mano, insisto, fundamentalmente mediante líneas o trazos. El tiempo de ejecución depende de la singular experiencia de cada uno, aunque podría aventurar que dominado por el ánimo de inmediatez y premura, según múltiples testimonios, se despliega en un lapso del entorno de una hora. En fin, en casi to-

4 Véase Gordon Cullen, *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística* (Barcelona: Editorial Blume, 1974). [Primera edición en inglés: 1961, 1971]. Se atribuye a Gordon Cullen y a Cronin Hastings haber forjado la idea de *townscape*. En Carlos Montes Serrano y Marta Alonso Rodríguez, «Dibujando el *townscape*: en el centenario de Gordon Cullen», 2015. Disponible en <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/4039/4328> (citado el 15 de junio de 2017).

5 Véase, por ejemplo, el croquis de Louis I. Kahn de la Basílica de San Marcos, Venecia, 1951. Disponible en <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/02/03/seeing-things-louis-kahns-italian-idyll/> (citado el 15 de junio de 2017).

dos los casos, salvo excepciones, se realiza en una única sesión de trabajo, en un rango de tiempo cuantificable en minutos, y se extiende en función de todas las condicionantes, entre otras, la complejidad temática, la técnica de ejecución y la destreza del ejecutante. También depende de los modos perceptivos, afectivos y cognitivos —estos últimos siempre codificados— del dibujante singular. Constantemente empujado por el aliento, al igual que en una caminata de paso firme, aunque de respiración tranquila, difícil de imaginar con pausas. Como he reiterado, el propósito no es alcanzar una obra acabada o terminada; en resumen, un buen croquis se puede realizar en cinco minutos. Como consecuencia, en una trayectoria de décadas de actividad se acumulan cientos, en algunos casos miles, de croquis.

Si bien el retoque siempre es posible, se trata de evitar. Generalmente, los medios y las técnicas no admiten la corrección sin dejar huellas. Algunas técnicas pictóricas de uso en la ejecución del croquis, como la acuarela, son crueles con el principiante: no hay marcha atrás, son las reglas de juego del croquis en aguada, que en principio no permite la enmienda. Respecto a su práctica, vale una comparación, la que puedo establecer entre la escritura y la oralidad. Así, un texto acabado se asemeja a un dibujo detallado. Según dan cuenta múltiples testimonios de escritores consagrados, se usa tanto el lápiz como la goma de borrar o la tachadura en la elaboración de un texto pulido, mientras que en la actualidad, con el uso generalizado del procesador de textos no se deja de corregir, aunque no queden huellas. Por lo contrario, croquizar se asemeja a la espontaneidad en la oratoria, sin posibilidad de rectificación, una suerte de saeta secular, dicha por un improvisado poeta, de modo breve y despojado, disparada como una flecha, sin margen de arrepentimiento. Un llamado a la audacia y el poder de arrojo.

Una vez más, al croquizar no se repara en el detalle o la precisión del registro de particularidades superfluas. A menudo, un simple croquis es más exacto que un dibujo acabado, hijo del virtuosismo. Se trata de la verosimilitud más que de la verdad empírica, en las antípodas de la retórica realista de la pintura decimonónica europea. Muchas veces el dibujo, a pesar del esfuerzo desplegado en el registro de la exactitud, de detalles precisos y completos, constituye una imagen que no convence pues no registra la cambiante realidad que es sentida y percibida en el devenir temporal. El ojo-cerebro hace una selección intencionada, elabora y sintetiza, entonces la mano despliega la audacia en la singularidad de la producción. Al mirar no registro fotográficamente todos los detalles, veo la realidad necesaria, que me interesa registrar, y en el tintero queda aquello que no veo, pero esto no debe confundirse con una ceguera inhabilitante. Pues me pregunto: ¿el dibujo debería mostrar más que lo que veo? No necesariamente más, aunque distinto. El registro fotográfico total de los infinitos detalles, a la manera de la observación con una lente de aumento, sería insoportable. El objetivo no es representar con exactitud el objeto; se trata de una suerte de mimesis no especular; mejor dicho, es una presencia; así llego al «otro», logro producir un interés al adquirir un manto de significados.

Sin un ánimo excesivamente generalizante, y ampliando mi indagatoria, en el croquis la mayor virtud de la imagen no quiere decir precisión, aunque se valora el rigor propio de la coherencia de los códigos, de los medios y de las técnicas adoptados. En la práctica del croquis no se desarrolla la destreza de plasmar imágenes con gran exactitud y fidelidad, a la manera del dibujo hiperrealista que, también, en nuestros días aborda el paisaje urbano. Por lo contrario, el talento de croquizar escenas paisajísticas aprehende algo no visible que estas tienen para decir. Si bien en su obra teórica el pintor germano Paul Klee se refiere al

arte y, en particular, a su concepción del arte moderno, esta abre una ventana de alcance filosófico a la comprensión de un aspecto medular del croquis. Klee decía: «El arte no reproduce lo visible; vuelve visible». En otro pasaje del artículo «Credo del creador», de 1920, sostenía: «Porque no reproducen lo visible con más o menos temperamento, sino que vuelven visible una visión secreta».<sup>6</sup> Las imágenes dibujísticas fijan con relativa facilidad lo visible; lo invisible es harina de otro costal. Hacer visibles las fuerzas en la naturaleza *naturante*, más que la naturaleza *naturada*. Investigar los movimientos y las fuerzas que atraviesan los seres y las cosas. De otro modo vuelve visible el instante de una mirada azorada, móvil, con una gran economía de medios. «Cuando escribo la palabra “vino” con tinta, esta no posee el rol principal pero permite la fijación durable de la idea de vino. [...] *Escribir y dibujar* [en el original en cursiva] son idénticos *en su fondo*».<sup>7</sup>

En el croquis no hay carencia, a pesar de que muchas veces se configura mediante una sola línea que se desliza libremente producto de la elasticidad nerviosa de la mano. La línea sugiere, y quien mira termina por completar los elementos indispensables que se podrían considerar faltantes, de modo que no se tiene duda acerca de cuál es la escena referente del croquis desde el primer reconocimiento de la imagen. En otras palabras, al observar un croquis no hay confusión acerca de saber cuál es su tema, a pesar de la síntesis que lo caracteriza, cual diluciones infinitesimales de la sustancia en la farmacología homeopática. A menor presencia de la sustancia activa, se entiende que aumenta la potencia energética. No se puede quitar nada, menos aun añadir, pues no está

6 Véase Paul Klee, *Teoría del arte moderno* (Buenos Aires: Cactus, 2007), 31 y 35.

7 *Ibidem*, 58.

inconcluso, a pesar de que ciertos códigos del realismo puedan entender lo contrario.

En la fruición del croquis interviene la imaginación: el observador termina de armar el plano de composición. Cuanto mayor es la síntesis, más elementos quedan para la recomposición que realiza el intérprete. Quizás en esta lectura activa y creativa radica el placer que despierta el croquis, ya que se entabla un diálogo productivo. Lo que ocurre es semejante al misterio de la letra manuscrita. Todas las escrituras cursivas difieren entre sí; sin embargo, son interpretadas con certeza mediante un trabajo inconsciente de reconstrucción e identificación, sin necesidad de una definición caligráfica precisa y acabada. En el mismo sentido, el croquis se asemeja a la caligrafía oriental, caracterizada por la rapidez en la ejecución y el gesto, en que los caracteres son ejecutados con pincel y tinta, guiados por ciertos movimientos de muñeca, y en que todas sus variaciones no obstaculizan la lectura.

53

Las emociones que acompañan al acto productivo se canalizan en la mano que dibuja. Así, estas se actualizan de modo alternado, en un fallo del pulso que expresa desenfoque o en la firme decisión de un trazo que describe. El conjunto del sistema de relaciones tiene de modo directo, en la mano en acto, el sismógrafo de la inquietud o de la calma interior. En la imagen del croquis no hay ocultamiento del ánimo. Las pulsiones que el ambiente urbano provoca al dibujante se despliegan entre la atracción y la repulsión. Croquizar es un modo de componer los seres y las cosas en sus contextos del entorno circundante, otorgando un sentido. Luego, los receptores no perciben simples formas o estructuras, sino un plano de composición significativo puro. En el croquis la génesis de la imagen se muestra en el pasaje de un estado a otro, en relación con la realidad temporizada y tensada que modifica y es modificada. Un croquis no es la repre-

sentación en un momento  $t$  de una sumatoria de puntos del espacio, sino que cada punto  $(x, y, z)$  es un recuerdo del tiempo  $t$ . En el transcurso de la realización del croquis, se suceden  $t_1, t_2, t_3...$  En términos más concretos, por ejemplo, la mutación de las sombras propias y arrojadas de un objeto ilustra el devenir en los diferentes momentos de la llamada realidad, su percepción y la producción del croquis en la interacción de los juegos de significantes. Ya en la etapa previa, entre la memoria y la visión anticipada comienza la producción del croquis, que compone y es compuesta en el transcurso del tiempo.

54

Si bien generalmente se croquiza ensimismado en la tarea, trabajar en medio de una interacción social tiene positivas consecuencias: los afectos provocados por una mirada cómplice, crítica o curiosa cambian el escenario de la acción. Otra situación de excepción se presenta en las etapas de aprendizaje —por cierto, permanente— al lado de quien, con más experiencia, emprende de modo simultáneo un croquis del mismo tema. No es solo la habilidad manual; si bien el croquis adquiere consistencia mediante un saber hacer, trato de trabajar desde el plano de composición configurado en cada circunstancia. Croquizar es captar el territorio humano, una forma de dialogar con la gente. Doy un énfasis, pongo el ojo crítico. Dibujo una situación que todavía no existe.

La producción del croquis tiende a un estado personal, a la constitución de un sujeto en un acontecimiento espaciotemporal determinado, situado, relativo y contingente. Expresa un modo de configuración del espacio social, hijo del movimiento y la inmediatez, en el deambular por la ciudad. Se encuentra en las antípodas de la búsqueda de la permanencia, cual inquietud ontológica se acerca al infinito intensivo. El filósofo francés Gilles Deleuze, con referencias a la filmografía del neorrealismo, propone el concepto de la imagen óptica-sonora pura en contraposición a las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción del antiguo

realismo cinematográfico. Un modo de ver semejante al del croquis, una situación óptica pura. Son maneras de ver, de valorar, de existir en el mundo; focalizan los sentimientos y las emociones singulares y colectivas a la vez.

El croquis de paisaje urbano realizado *in situ* pertenece a un antiguo linaje de registro figurativo de la realidad. En la reflexión acerca de la pintura y la escultura, durante la época clásica de la filosofía griega, aunque con variantes entre Platón y Aristóteles, se introduce el concepto de mimesis, de imitación de la realidad. Nuevamente, en el Renacimiento, la intención de lograr un parecido o semejanza con la naturaleza se impone junto a un nuevo tipo de imitación que tiene por motivo obras de la Antigüedad. En la historia occidental, nuevas inflexiones se introducen sucesivamente en el pensamiento del realismo pictórico hasta alcanzar, a comienzos del siglo xx, la idea contraria del más radical rechazo a la mimesis. Sin embargo, el croquis mantiene su carácter de representación o evocación del objeto, entonces este establece una correspondencia con la realidad y, por tanto, se encuentra en el ámbito de las imágenes miméticas.<sup>8</sup> ¿En qué sentido? Cuando el croquis produce en el observador una sensación visual semejante a la que producen los rayos de luz provenientes de la escena.

Puedo decir entonces que el croquis urbano es una práctica de representación, pues es capaz de contar sobre la vida de las sociedades humanas en las ciudades. La representación visual es el contenido del croquis, lo que este muestra o hace ver. Sí, pero el concepto de representación es muy problemático,<sup>9</sup> aparece

8 Véase Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Alianza Editorial y Editorial Tecnos, 2004), 301-324. [Edición original en polaco: 1976].

9 Véase un enfoque filosófico del problema de la representación en Max Black, «¿Cómo re-

como intención del productor, mimesis, semejanza o parecido respecto al tema. Cuando hablo de ilusión, muestro una imagen como si fuera la cosa representada. En el proceso productivo del croquis establezco el cotejo sucesivo y alternado entre dos cosas: el objeto real —la escena urbana— y el propio croquis en ciernes. La atención puesta en la observación directa del objeto visible es un modo de conocimiento de sus características y atributos. Son frecuentes las vistas en serie. Así, se elaboran croquis de recorridos por los espacios de la ciudad. Además, aun a riesgo de repetirme, el proceso pone en marcha activa la memoria, la imaginación y la adopción de los códigos empleados. Estos últimos son adquiridos en el marco histórico-cultural del ejecutante mediante la enseñanza-aprendizaje y la propia experiencia y reflexión. Los códigos implican conocimientos teóricos y destrezas motrices agenciadas en la práctica. Entonces, las relaciones entre realidad y croquis están condicionadas por estas variables, por tanto, no son fijas y estáticas. A pesar del carácter estático de la imagen del croquis —propia de todo dibujo—, el registro de las variaciones de la imagen real da lugar a interpretaciones, en muchos casos contradictorias. La percepción del devenir sondea en lo inesperado. La integración de miradas sucesivas durante el tiempo de observación abre puertas a los recuerdos y expectativas. Por paradójico que parezca, estas incoherencias otorgan verosimilitud al resultado, así se toleran deformaciones y desviaciones. Además, cada dibujante tiene un trazo distintivo. La grafología ha estudiado el vínculo entre la escritura a mano y la personalidad. Los estudios grafológicos identifican a partir de la letra cursiva el temperamento de una persona concreta. Si el cro-

presentan las imágenes?»», en Ernest H. Gombrich, Julian Hochberg y Black, Max, *Arte, percepción y realidad* (Barcelona: Paidós, 2013), 127-169. [Edición original en inglés: 1972].

quis no refleja el modo de ver, al menos identifica al autor de un modo similar a la manera de caminar, de gesticular y de escribir.

Otra óptica de interés me brinda la semiótica. El croquis constituye un sistema de signos con la intención de comunicar un mensaje visual o, más precisamente, un conjunto de significantes y referentes, con múltiples significados, denotados y connotados. El espacio bidimensional del croquis pertenece a la esfera del significante. Dado su carácter figurativo, establece relaciones con el mundo de la realidad visible que oficia de referente. Para pasar de uno a otro se usan convenciones. Cada contexto cambiará los significados connotados. Según la clasificación del filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce, los croquis urbanos son signos icónicos, pues los significantes se asemejan a los referentes y a lo que significan. Umberto Eco profundiza en estas relaciones entre significantes y referentes:

57

[...] el signo icónico construye un modelo de relaciones [entre los fenómenos gráficos] homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto [...].<sup>10</sup>

Por las razones antedichas, a esta altura de mi reflexión, no me interesa alcanzar una mayor precisión del significado del croquis, atribuyendo una supuesta inflexible identidad, pues con frecuencia, en la dinámica histórica, esta conduce a callejones

10 «Si dibujo con una pluma la silueta de un caballo sobre una hoja de papel con una línea continua y elemental, todo el mundo podrá reconocer el caballo de mi dibujo; no obstante, la única propiedad que tiene el caballo del dibujo (una línea negra continua) es la única propiedad que el caballo verdadero *no tiene*.» En Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Editorial Lumen, 1986), 225 y 234. [Edición original en italiano: 1968].

sin salida. En este contexto, las características propuestas más arriba intentan tener el valor del emergente actual. En la manida metáfora de un iceberg, esta noción del croquis mostraría solamente una pequeña parte, mientras que el volumen mayor está sumergido. Con respecto a lo antedicho, una demostración reciente es el potencial que le otorga al croquis el giro digital, entonces queda pendiente continuar la investigación en supuestos no emergentes. Además, ¿quién se pregunta acerca de la naturaleza del croquis cuando se inicia en la práctica de croquizar? Hay que estar ahí, del mismo modo en que los niños no requieren de un esclarecimiento racional del fenómeno físico implícito cuando juegan con burbujas o pompas de jabón. ¿Necesitan ellos de la explicación de la producción de burbujas? El croquis es una práctica en primer lugar productiva; en estas notas, este es el tema de mayor interés. ♦





**CALLE ITUZAINGÓ (MONTEVIDEO), 2014.**

*Acuarela y lápiz grafito sobre papel, 20,9 x 14,7 cm.*

## Genealogía del croquis

Para comprender de forma más cabal las prácticas actuales del croquis de paisaje urbano me pregunto acerca de su genealogía. No es de mi conocimiento la existencia de un trabajo histórico-crítico específico. Al respecto sería de gran valor una investigación documental y la pertinente construcción de un discurso interpretativo. Sin embargo, de las primeras indagatorias se desprende que no se trata de un desarrollo lineal, sino de un pasado plural y en ocasiones contradictorio en su propio devenir, pues resulta difícil definir su objeto. Parece una práctica que no tuviera historia. Las únicas referencias están supeditadas a los relatos de la historia del arte y de la arquitectura, como alusiones que no se muestran de forma clara, pues subrepticamente esta es considerada una práctica secundaria y menor. Además, en principio, las épocas de que se valen las historias del arte y de la arquitectura no coinciden con la genealogía propia del croquis, que se despliega en tramos temporales más extensos. La periodización historiográfica hegemónica no es de larga duración. La hipótesis de variaciones lentas y con mayor inercia del croquis parece acercarse más a su específica genealogía. No obstante, en el marco del vasto universo que presenta el panorama del croquis en la historia, la identificación de autores por razones idiosincrásicas y personales es inmediata, además del empleo por parte de estos de una diversidad muy grande de medios y técnicas.

En sentido amplio, se trata de un verdadero concierto polifónico: el croquis está vinculado a diversas manifestaciones culturales, artísticas y técnicas. En primer término, a la pintura, a la escultura, a la arquitectura y al urbanismo. También al teatro, a la danza y al cine en sus coreografías, vestuarios y escenografías. En todas estas prácticas, en carácter de croquis y, con mayor significado, como boceto. De igual forma aparece en el diseño industrial, de muebles y equipamientos, de vestimenta; en las ingenierías civil, industrial, naval y aeronáutica.

62

Por otra parte, se recurre al croquis en trabajos de las ciencias naturales: botánica, zoología y anatomía, entre otras, como instrumento descriptivo y de análisis de conjuntos y detalles. Durante los siglos XVIII y XIX tuvieron su apogeo los croquis de viaje en el marco de investigaciones geográficas, topográficas, etnográficas y arqueológicas. Una reseña del croquis en el campo científico excede mi propósito en este texto. De todas maneras, entiendo que puedo justificar su significado con una única y breve referencia, por la implícita relación entre ciencia y artes visuales que conlleva. No me refiero al antecedente de la producción de Leonardo da Vinci, pues esta ya cuenta con una amplia divulgación. Goethe estudió e investigó, entre 1820 y 1825, las transformaciones atmosféricas que se hacen visibles en una constante metamorfosis de las nubes. A sus textos adjuntó de su autoría numerosos croquis de nubes, de acuerdo con la taxonomía del meteorólogo inglés Luke Howard.<sup>1</sup> En la pintura europea las nubes adquieren un aspecto diferente luego de la publicación de dicha clasificación, en 1803, y de los croquis de Goethe. También muchos escritores han dibujado croquis,

1 Véase Johann Wolfgang Goethe, *El juego de las nubes* (Madrid: Nórdica Libros, 2011). [Recopilación de algunas anotaciones que Goethe realizó a modo de diario sobre sus observaciones de nubes].

incluso de arquitectura. En el siglo XIX, he aquí por ejemplo, los dibujos de Fiodor Dostoievski, Nicolai Gogol y Victor Hugo.<sup>2</sup>

Lejos de alcanzar el propósito de llenar esta laguna historiográfica, en esta ocasión no he abordado una investigación rigurosa y sistemática. Entonces, léase este capítulo a modo de apuntes iniciales para trabajos futuros acerca de la génesis del croquis en el tiempo histórico, de alcance más amplio y completo. En esta ocasión, aspiro a plantear algunos lineamientos de una genealogía y arqueología en el sentido foucaultiano.<sup>3</sup> La propuesta metodológica de investigación genealógica pregunta por qué vías se han podido establecer continuidades en las diferentes disciplinas, en este caso la práctica de una modalidad del dibujo. Este análisis necesita, y es inseparable, de una arqueología, constituida por testimonios documentales. En el caso de marras, la arqueología es brindada por la materialidad documental acumulada en una miríada de croquis, pues presenta un panorama inmenso, diverso y discontinuo. Se trata de referir desde el presente ese enorme legado a los campos prácticos en los que se despliega, que no son inertes. Una genealogía para comprender una práctica presente: ¿cómo dicha genealogía es posible?; ¿cuál es su fundamento y legitimidad? De estos apuntes resulta un registro diverso y discontinuo, con base en fuentes secundarias y parciales —salvo contadas excepciones—, y a una provisoria indagatoria en los múltiples campos prácticos en los que el croquis se despliega.

Entre las dificultades se encuentra mi propio cuestionamiento a aceptar la hipótesis de una supuesta identidad en el transcur-

2 Véase Donald Friedman, *Y además saben pintar. Escritores, creadores de palabras, creadores de imágenes* (Madrid: Maeva Ediciones, 2008). [Edición original en inglés: 2007].

3 Véase Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI Editores, 1997). [Edición original en francés: 1969].

so del tiempo, aun admitiendo la visión de larga duración. La delimitación del campo de estudio implica una adhesión a la pulsión occidental del llamado realismo o el afán mimético de dibujar y pintar del natural. Una manera de ver ancestral, que se consolida en los códigos del Renacimiento italiano, junto al posicionamiento de la nueva burguesía y los comienzos del sistema capitalista. La burguesía ascendente adopta los nuevos códigos del realismo, dejando atrás las convenciones religiosas y del ordenamiento social de la nobleza. A fines del siglo XIII y comienzos del siglo XIV se encuentra un antecedente significativo, en la obra de Giotto di Bondone, que da una vuelta de página a la cultura visual medieval y bizantina.<sup>4</sup> En los frescos de las escenas de la vida de San Francisco reproduce vistas de edificaciones de la ciudad de Asís de la época.<sup>5</sup> Esta mirada, por cierto de raíz eurocéntrica, no abandona hasta el presente la representación del mundo. No es extraño que el croquis acompañe esta fuerza de ver y presentar, en una nueva atención interesada en el entorno. Si bien para amplios sectores sociales la fuerza de la corriente del realismo no sufre alteraciones durante cuatro siglos, el croquis también se despliega en otros territorios lejanos al realismo pictórico, fundamentalmente a partir de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, por ejemplo de carácter abstracto.

El tema del paisaje urbano tiene un antecedente temprano en el vedutismo, las vistas documentales de ciudades del siglo XVIII italiano, especialmente de Venecia. En la vasta producción del pintor

4 Véase Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969), 371. [Edición original en inglés: 1951].

5 Véanse frescos de Giotto en la Basílica de San Francisco, Asís (Italia). Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Giotto\\_-\\_Legend\\_of\\_St.\\_Francis\\_-\\_10\\_-\\_Exorcism\\_of\\_the\\_Demons\\_at\\_Arezzo.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Giotto_-_Legend_of_St._Francis_-_10_-_Exorcism_of_the_Demons_at_Arezzo.jpg) (citado el 15 de junio de 2017).

italiano Giovanni Antonio Canal, *Canaletto*, se encuentran croquis de paisaje urbano. No son dibujos de arquitectura, sino dibujos y pinturas que tienen por tema la ciudad y sus arquitecturas.<sup>6</sup>

La práctica de incluir croquis en los diarios de viaje se ha cultivado desde el siglo XVII, en el contexto del denominado *Grand Tour*, es decir el viaje de formación humanística por Europa por parte de jóvenes aristócratas, principalmente británicos.<sup>7</sup> A lo largo del siglo XIX, la práctica del viaje se desarrolló al mismo tiempo que la pintura de paisaje al aire libre. Los desplazamientos son facilitados por la expansión del ferrocarril. Con el romanticismo cultural surge el interés por el viaje a Italia, en primer lugar a Roma para ver las arquitecturas de la Antigüedad, y ese interés se extiende a Oriente. En el siglo XIX el croquis era una práctica habitual entre los pintores. Una referencia obligada en la literatura especializada son los cuadernos de croquis del pintor Eugène Delacroix realizados durante su viaje a Marruecos en 1832.<sup>8</sup> No obstante, el significado de estas producciones queda a la sombra de la obra mayor de estos artistas, aunque en su conjunto se sitúan en el contexto del reconocimiento que esta merece.

6 Véase *Quaderno di schizzi*, con 138 croquis de Canaletto. Disponible en <http://www.culturweb.com/ottica2/Canaletto.html> (citado el 15 de junio de 2017).

7 Véase un amplio panorama del croquis de viaje en la tesis de doctorado de Pascale Argod, de 2009. En Pascale Argod, *The Art of Sketching: 400 years of travel diaries* (Barcelona: Promopress, 2016. [Edición original en francés: 2014].

8 «Aunque Delacroix afirmó la superioridad del cuadro acabado sobre el esquicio, conservó, no por casualidad, cierto número de los suyos, cuya calidad de obras es igual a la de sus mejores cuadros». En Malraux, *Las voces del silencio*, 108. Véase Pascale Argod, *The Art of Sketching: 400 years of travel diaries* (Barcelona: Promopress, 2016). [Edición original en francés: 2014]. Además véase *El viaje de Delacroix a Marruecos*, video de C. R. Ipiéns, Málaga, 2011. Disponible en <https://encontrandolalentitud.wordpress.com/2012/11/20/eugene-delacroix-viaje-a-marruecos-acuarelas/> (citado el 15 de junio de 2017).

El médico naturalista y pintor Carl Gustav Carus, en la década de los años treinta del siglo XIX, expresa con claridad el meollo del paisaje como expresión del sujeto, de la fusión de la visión y el sentimiento. La tarea del arte del paisaje —en sus palabras, arte geobiográfico— se vincula con la correspondencia entre estados de ánimo y estados de la naturaleza. Seguramente Carus calificaría al croquis de obra de estilo abocetado, de un trabajo con deformaciones para el que, no obstante, también reclama admiración.<sup>9</sup> Esas raíces románticas de gran inercia ideológica en Occidente pueden explicar en parte la terca sobrevivencia hasta el presente de la práctica del croquis de paisaje.

Durante el siglo XIX, un croquis realizado *in situ*, en carácter de registro de escenas de interés general, como el reportaje visual de un campo de batalla, podía officiar de boceto —perteneció a la misma familia del croquis, porque se ejecuta del natural— para realizar con base en este una xilografía o una litografía que a su vez se reproducía a modo de ilustración en la prensa escrita. En el siglo XX ese mismo drama de la guerra, con las emociones y las afecciones de siempre, encuentra esa función comunicativa con amplia ventaja en la fotografía —el fotograbado— y la cinematografía.

Con el desarrollo del turismo se amplía la base social. En la década de los años cincuenta del siglo pasado se popularizó el uso de la cámara fotográfica compacta, en consecuencia pierde importancia la función recordatoria del croquis de viaje. Este afán de registro manifiesta el deseo de ver y, en algún grado, de poseer los lugares mediante las imágenes. La misma pulsión escó-

9 Véase Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce complementos y una carta de Goethe a modo de introducción* (Madrid: Visor, 1992), 97. [Edición original en alemán: 1835].

pica que llevaba a adquirir tarjetas postales durante el siglo xx y, actualmente, al uso abusivo de la cámara digital.

A esta suerte de genealogía que trato de desplegar acerca de la práctica del croquis, en paralelo, es de interés brindar otras ópticas. La etimología es de ayuda, ya que se propone dar cuenta del uso histórico que se hace del término en el lenguaje, en particular, en la jerga de los ámbitos artísticos, profesionales y académicos, donde se comparte una actividad, una experiencia y un modo de nombrar.

El vocablo «croquis» ya estaba en circulación en castellano, es decir, ya había prueba escrita de su empleo, en 1832.<sup>10</sup> Proviene del francés *croquis*, sinónimo de boceto, y significa «indicar solo a grandes rasgos la primera idea de un cuadro o dibujo», además de su significado propio «comer rápidamente haciendo crujir la comida», ya que deriva de *croquer*, voz de origen onomatopéyico que significa «comer algo que cruje». También la primera acepción puede entenderse como una onomatopeya que, si bien no está formada a partir del ruido producido, lo está con el acto de dibujar rápido que, por analogía, parecería provocar el crujir. La voz gala *croquer*, como expresión técnica del dibujo, tiene la acepción de dibujar rápidamente del natural. Este verbo aparece en francés a mediados del siglo xvii, mucho antes que en castellano; *croquis*, un siglo después.<sup>11</sup> Los vocablos «boceto» y «esbozo» —en francés, *esquisse*— son anteriores a «croquis»: su uso se puede rastrear hasta mediados del siglo xvi. Proviene del italiano *schizzo*, que

10 Véase Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1973), 179.

11 Véase Albert Dauzat, Jean Dubois y Henri Mitterrand, *Nouveau Dictionnaire Étymologique et Historique*. (París: Larousse, 1992), 212.

significa dibujo provisional.<sup>12</sup> Las referidas lenguas romances dan cuenta, pues, de una paulatina conciencia de la autonomía de la voz «croquis», con el precedente de «boceto».

En la actualidad, la Real Academia Española registra la independencia del croquis respecto del carácter subsidiario del boceto. Para la voz «croquis», en su primera acepción, consigna que es un «diseño ligero de un terreno, paisaje o posición militar, que se hace a ojo y sin valerse de instrumentos geométricos», y en la segunda registra «diseño hecho sin precisión ni detalles».<sup>13</sup> En tanto, en la entrada correspondiente a boceto sostiene: «En pintura, el borroncillo en colores previo a la ejecución del cuadro [...]».<sup>14</sup> Sin embargo, en la actualidad, es frecuente encontrar un uso indiferenciado y que se emplee «croquis» para designar un boceto.

Una genealogía del croquis en construcción y, en paralelo, del boceto debería indagar en otras fuentes de investigación del pasado. Aunque no sería la única causa, parece clara la relación cronológica entre la expansión de la práctica del croquis y del boceto y la disponibilidad de papel. Entonces, resulta de interés un breve desarrollo histórico del papel. Así, las cualidades de una delgada hoja de papel, apta como superficie de escritura e impresión, de bajo costo, portátil, fuerte y absorbente, se imponen luego del uso de una larga lista de materiales sin esas cualidades a lo largo de siglos, desde el papiro al pergamino. En la Edad Media el pergamino se usaba varias veces, debido a su alto costo. El palimpsesto resultante documenta no solo el último dibujo, sino que debajo de este quedan los rastros de los precedentes que han

12 Dautat, Dubois y Mitterrand, *Nouveau Dictionnaire Étymologique et Historique*, 277.

13 Véase Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana* (Madrid, 1992), 600.

14 RAE, *Diccionario*, 302.

sido borrados. El papel permite la preservación del dibujo y la constitución de las primeras colecciones, como la realizada por el escritor italiano Giorgio Vasari. Reproducciones de esta colección acompañan la redacción de sus biografías.

El papel se inventa en China hace más de 1900 años, a partir de la fibra de celulosa y abundante agua limpia.<sup>15</sup> En su ruta hacia Occidente, en el siglo VIII, el mundo árabe incorpora la técnica de esta invención de origen chino, técnica que a finales del siglo XI penetra al continente europeo por España. La introducción de la imprenta a partir de 1450 provocó una enorme demanda de papel y, a su vez, de harapos de tela de lino o de algodón, la materia prima usada en esa época para su producción. Así pues, su expansión es continua hasta crear una verdadera revolución en la cultura. En el siglo XIX se introduce la producción mecánica de papel a partir de pulpa de madera, lo que posibilita el avance de la industrialización y el aumento aún mayor del volumen disponible, fundamentalmente en pliegos más grandes, para los periódicos. En el mundo actual el papel ha resultado apropiado para otros cientos de usos, razón por la cual se produce en enormes cantidades y se vuelve muy económico y accesible.

69

La fibra de celulosa obtenida de la madera tiene como inconveniente la presencia de lignina, que con el tiempo adquiere un pH ácido. El resultado es un papel de más rápida obsolescencia y quebradizo que, expuesto a la luz y al aire, se torna amarillo. También los agentes de blanqueado afectan la calidad del producto. Entonces, a pesar de los problemas inherentes al papel de baja calidad, es atendible la hipótesis de un paralelismo entre la mayor disponibilidad de papel y la expansión de la práctica del croquis y del boceto.

15 Véase Nicholas A. Basbanes, *De papel. En torno a sus dos mil años de historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014). [Edición original en inglés: 2013].

A su vez, es razonable suponer que a una producción que implica un esfuerzo relativamente menor no se le exija la misma durabilidad que a una de largo aliento. Entonces, se presenta una situación ambivalente: en virtud del carácter espontáneo de la producción del croquis y del boceto se recurre al primer papel que haya a mano —el denominado croquis de servilleta—; a su vez, ese hábito resulta inconveniente para el horizonte de su perdurabilidad. El papel barato para bocetos brinda un material muy adecuado para producir y compartir imágenes vicarias para el proyecto de edificios, máquinas, etcétera. Mientras tanto, para el croquis, con el propósito de una preservación más prolongada de los trabajos ha tomado impulso la producción de diversos papeles, hechos a mano o artesanales, a base de lino, algodón y otras fibras vegetales. Libres de lignina, con un pH neutro, los papeles artesanales son más duraderos y resistentes, pero son más caros. Además de la mayor perdurabilidad, los papeles hechos a mano se prefieren por las barbas o bordes desiguales. Se fabrican para grabados, libros de alta calidad y, también, para la ejecución de croquis. Más accesibles son los papeles de fabricación industrial, producto de las combinaciones de pulpa de madera tratada y celulosa de lino o algodón.

Otro camino de mi indagatoria se refiere a tratar de desentrañar la relación de poder entre la práctica del croquis de paisaje urbano y el sistema del mundo del arte. Para ese propósito me resulta de interés distinguir tres corrientes: el croquis como práctica de arquitectos, de ilustradores y de artistas visuales. En primer lugar, enuncio el croquis como práctica de arquitectos o, con más precisión, cuyos practicantes en su mayoría tienen una formación profesional de arquitectos y urbanistas, por un énfasis de este texto no ajeno a cierto cariz de testimonio autobiográfico. Por otro lado, se identifica otra tendencia relacionada con los ilustradores, que ha tenido una amplia difusión. Si bien desde una perspectiva actual, predominan estas dos orientaciones, en el pasado los practicantes del croquis

provenían fundamentalmente del ámbito de la pintura y del dibujo, y esto aun constituye una tercera vertiente. Con relación al sistema del mundo del arte, la producción del croquis, en sentido amplio, por parte de los artistas visuales todavía es la única que se acepta y valora en el mundo del arte, aunque siempre en carácter de una manifestación menor. Esta diferenciación en tres vertientes no se debería considerar en términos de establecer autonomías y, menos aún, de dominio de un modo de ver sobre otros, sino de un campo común de influencias mutuas, con sus respectivas especificidades. Entonces, acto seguido me detengo en la genealogía del croquis de paisaje urbano cuyos autores son arquitectos y urbanistas.

71

Esta genealogía del croquis y del boceto en la corriente arquitectónica tiene un escrito de referencia ineludible en Occidente: *De Architectura. Opus in Libris Decem*, de Marco Vitruvio Polión, el único tratado de arquitectura que se conserva de la Antigüedad grecolatina. Según Vitruvio, entre los conocimientos y talentos del arquitecto, «[...] conviene que domine el arte del dibujo, con el fin de que, por medio de reproducciones gráficas, le sea posible formarse una imagen de la obra que quiere realizar [...]».<sup>16</sup> Hoy no se puede decir más, aunque la hipótesis de una constante presencia del croquis y del boceto unidos estrechamente a la arquitectura parece razonable. No obstante, otra vez digo que ni indago en un origen ni aspiro a un concepto universal. Se puede suponer que el dibujo con estilete sobre una tablilla de cera pudo haber sido un antecedente perdido, que solo cuenta con referencias documentales indirectas, de difícil verificación empírica. Un milenio después, la introducción del papel en Europa será un hito fundamental para el legado documentado del dibujo arquitectónico.

16 Véase Marco Vitruvio, Libro I, capítulo I, «La arquitectura y los arquitectos», en *Los diez libros de Arquitectura* (Madrid: Editorial Alianza, 2009), 27. [Edición bilingüe en latín y castellano].

¿Los arquitectos de la Acrópolis de Atenas realizaron croquis de ideación o bocetos previos? No disponían de papel, tampoco eran de fácil acceso otros soportes perdurables para elaborar y compartir las imágenes mentales previas. Quizás el proceso productivo era más mental y directo que analógico. En la teoría arquitectónica de la Antigüedad grecolatina, la composición —concebida como disposición antes del siglo XIX— ocupaba un lugar central junto al lenguaje de los órdenes y los preceptos de las proporciones, como una práctica proyectual autorregulada. La composición ejercita la adecuada y proporcionada disposición de las partes dentro de un todo. En general, las partes tienen una definición previa y, en consecuencia, el boceto no tiene el carácter medular que adquiere en otros procesos proyectuales. Entonces, junto a otros modos de ver, seguramente en las antípodas, en los tiempos modernos —y esto puede parecer paradójico— los croquis *in situ* de la Acrópolis se acumulan, con el hito de los dibujos de Le Corbusier en oportunidad de su viaje a Oriente.

Si bien Vitruvio se refiere a la *scaenographia* o perspectiva,<sup>17</sup> es en el Renacimiento italiano que la perspectiva se consolida como el código racional por excelencia, que abreva en la experiencia visual y en la representación geométrica. En relación con la pintura, la perspectiva es formulada por escrito por primera vez en *Della pittura*, del arquitecto italiano Leon Battista Alberti. En dicha publicación, aparecida entre 1435 y 1436, Alberti conceptualiza y divulga la innovación atribuida al arquitecto Filippo Brunelleschi en el ámbito cultural florentino. El código perspectivo tiene enorme significado para las artes visuales y la arquitectura. Evidencia

17 «La perspectiva es el bosquejo de la fachada y de los lados alejándose y confluyendo en un punto central de todas las líneas». En Vitruvio, *Los diez libros de Arquitectura*, 33.

un quiebre con la concepción espacial de la Edad Media. El espacio pictórico renacentista se basa en la visión monocular, fija e inmóvil, construida mediante un soporte matemático.<sup>18</sup> Apoya y denota el naciente individualismo, clave en la subjetividad del croquis.

A lo largo del siglo xx, el croquis ha tenido destacados practicantes, los que han alcanzado cimas muy altas, en gran parte en el marco de los trabajos proyectuales de arquitectos y urbanistas, aunque, como he dicho al inicio, esto en absoluto constituye una práctica exclusiva de dichas profesiones. Nuevamente, una enumeración exhaustiva desborda el propósito de este texto. Los croquis a lápices, sanguinas y acuarelas realizados durante el viaje a Oriente de Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier),<sup>19</sup> en 1911, cuando tenía veintitrés años de edad, se han reproducido por doquier. Sus escritos, en primera instancia integrados por notas, cartas personales y crónicas para un periódico de su ciudad natal, La Chaux-de-Fonds, describen detalladamente paisajes y arquitecturas milenarias visitados durante su periplo de formación y estudio. En esa experiencia viajera, acompañada también de lecturas, realiza sus reconocidos croquis en una construcción de sentido ejemplar. Los croquis no denotan una convencional destreza, están hechos con premura y, sobre todo, son funcionales a su afán

18 «Nadie podría negar que el pintor no tiene nada que ver con lo que no es visible. Al pintor únicamente le interesa representar aquello que puede verse». En Leon Battista Alberti, *Tratado de pintura* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, 46. [Traducción al castellano a partir de la versión inglesa de John Spencer, con base en los manuscritos de Alberti en italiano y latín].

19 Véase Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *El viaje de Oriente* (Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1991). [Traducción de *Le Voyage à l'Orient*: 1965]. Véanse croquis del viaje a Oriente. Disponible en <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=71&sysLanguage=fr-fr&itemPos=1&sysParentId=71&clearQuery=1> (citado el 15 de junio de 2017).

de comprender, en primer lugar, la arquitectura de otras culturas. Esa atención que han merecido, alimentada por el propio arquitecto, ya con el seudónimo de Le Corbusier, se justifica en la enorme influencia de su obra escrita y construida. Acompaña las imágenes de sus croquis con fotografías, guías de viaje Baedeker con anotaciones, y postales que adquiere en los lugares que visita. Ese conjunto documental suma más de mil piezas reunidas durante esta travesía iniciática realizada junto a su amigo Auguste Klipstein. Así, nace un modo de ver y de dibujar de singular poder de síntesis como el croquis de dos líneas paralelas y tres palabras (*ciel, eau, terre*), que adjunta en una carta a William Ritter. A este singular croquis acota: «Envío aquí mi primer croquis del Danubio. ¿Cree usted que contiene toda la grandeza de mi alma de artista?».<sup>20</sup>

Con referencia a nuestro específico campo de estudio, también muchos arquitectos y urbanistas guardan una cercana sintonía con la práctica del croquis del paisaje urbano. Una antología resulta inabarcable para el propósito de esta investigación. Sin embargo, puedo aventurar una hipótesis interpretativa, la reiterada práctica del croquis en ocasión de un viaje y, en especial, en el encuentro con nuevos paisajes. A su vez, luego esos croquis muestran una estrecha relación con la concepción y presentación de sus propios proyectos de arquitectura y urbanismo. En el ámbito latinoamericano, de modo paradigmático la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi (1915-1992), al llegar a Río de Janeiro, en 1946, procedente de la Italia de posguerra, realiza, entre otros, el croquis de paisaje urbano a la acuarela *Largo Getúlio*

20 Véase Ricardo Daza Caicedo, *Tras el viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret – Le Corbusier* (Barcelona: Fundación Arquia, 2015), 50.

*Vargas*,<sup>21</sup> cuyas características formales se reconocerán más tarde en bocetos de obras de arquitectura proyectadas por Bo Bardi en su país de adopción.

El arquitecto uruguayo Julio Vilamajó (1894-1948), entre 1921 y 1924, realizó numerosos croquis (a tinta, acuarela y pastel) durante un viaje de estudio a España, Italia, Francia, Argelia y Marruecos.<sup>22</sup> Viajó luego de haber ganado en 1920 el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, una versión local del *Grand Prix de Rome*. En ese sentido siguió los pasos de una pléyade de otros arquitectos contemporáneos, de croquizar en oportunidad de un viaje, en particular, al finalizar los estudios y en usufructo de premios. Por eso, dada la regla, la excepción adquiere gran interés. O sea, no es frecuente, en la primera mitad del siglo xx, la realización de croquis con temas de la ciudad donde residen los autores. Otro es el panorama en las artes visuales en que abundan los trabajos con temas urbanos de las ciudades donde viven los artistas. Pues bien, el único dibujo que he encontrado de ese carácter es un pequeño croquis (7,4 x 7,9 cm), a tinta sobre cartulina con un impreso en el reverso, de la plaza Independencia (Montevideo). La vista muestra la plaza desde la esquina de la calle Ciudadela, en dirección sur;<sup>23</sup> con el monumento a José Artigas, inaugurado en 1923; es posible, por tanto, que haya sido hecho en una fecha inmediatamente posterior. Me permito imaginar a Vilamajó sentado en un bar, al regreso a su ciu-

21 Véase Marcelo Carvalho Ferraz (coordinador editorial), *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Empresa das Artes e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993), 36. Disponible en <https://www.pinterest.com/pin/74942781269754227/> (citado el 15 de junio de 2017).

22 Véase Julio Vilamajó. *Fábrica de invención* (Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales y Museo Casa Vilamajó, 2016).

23 Depositado en el Archivo del Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Montevideo, 2016.

dad luego de una larga ausencia, cuando recurre al primer papel a mano, ante una nueva perspectiva urbana. En suma, puedo interpretar que la excepción no es tal, el croquis de la plaza pertenece al mismo linaje del croquis de viaje, en este caso de retorno a casa.

Otro arquitecto uruguayo, contemporáneo de Vilamajó, Mauricio Cravotto (1893-1962), dejó un legado de cientos de croquis de viaje realizados durante un largo viaje en usufructo, también, del Gran Premio de la Facultad de Arquitectura que ganó en 1918. Visitó Estados Unidos y varios países europeos durante el período comprendido entre 1918 y 1921. Para mi trabajo son de particular interés los croquis de paisaje urbano de Cravotto. Sus intereses no se centran en las grandes ciudades; estos son muy pocos, tres de ellos, realizados a pluma y tinta, se encuentran en una libreta de viaje (9,9 x 16,5 cm),<sup>24</sup> que también contiene sin orden explícito una miscelánea de dibujos —en su mayoría de tema arquitectónico— y anotaciones. Cravotto en estos croquis no hace anotaciones de lugar y fecha, pero posiblemente fueron realizados en Nueva York, 1918-1919, muestran personajes y vehículos propios del espacio callejero de una gran urbe. Al año siguiente, en 1920, Joaquín Torres García dibujó los mismos vehículos de transporte colectivo en su álbum de acuarelas de Nueva York.

El arquitecto Gabriel Peluffo es el autor de uno de los pocos trabajos histórico-críticos acerca del croquis de arquitectura uruguayo,<sup>25</sup> basado en el período comprendido entre los años veinte

24 Depositada en Archivo Fundación Cravotto, Casa-estudio de Mauricio y Antonio Cravotto, Montevideo, 1916. Véase Martín Fernández Eiriz, «Dossier» y «GP 01\_ Norteamérica interior» en *Revista Vitruvia* 3 (Montevideo: IHA, FADU, Universidad de la República, 2017), 153-193. [Croquis de Nueva York, 158].

25 Véase Gabriel Peluffo Linari, «El paisaje en el croquis de los arquitectos» en *El paisaje a través del arte en el Uruguay* (Montevideo: Edición Galería Latina, 1994), 136-138.

y los noventa del siglo pasado, en los ámbitos académicos y profesionales. De la primera generación destaca los citados trabajos de Vilamajó y Cravotto y, en la práctica del croquis de ideación, los del arquitecto Mario Payssé Reyes (1913-1988). Pertenecientes a una generación posterior, activa desde los años sesenta, selecciona croquis de paisaje urbano, entre otros de los arquitectos Arturo Villamil (1947-)<sup>26</sup> y Rafael Lorente Mourelle (1940-).<sup>27</sup>

En la Facultad de Arquitectura, en la década de los sesenta del siglo pasado, un hito en esta materia fue la exposición del arquitecto Ruben A. Dufau (1914-1978) *100 dibujos de viaje*.<sup>28</sup> Los croquis fueron realizados durante 1963, año en que Dufau viajó a Europa como docente director del grupo de viaje de estudiantes *Ceda I-56*; al año siguiente, se expusieron en el hall de la Facultad.

Durante la segunda mitad del siglo xx, en el medio arquitectónico rioplatense, a pesar de su situación propia de una práctica marginal, el croquis de paisaje urbano ha tenido cierta divulgación y reconocimiento mediante publicaciones, convocatorias a concursos y exposiciones individuales y colectivas.<sup>29</sup> De todas maneras,

26 Véase María E. Yuguero, *Croquis Arq. Arturo Villamil* (Montevideo: MTOP, 2014). [Folleto de exposición en Sala Carlos F. Sáez].

27 Véase Rafael Pali Lorente, *tránsitos y desplazamientos* (Montevideo: MNAV, 2015). [Catálogo de exposición en Museo Nacional de Artes Visuales].

28 El arquitecto Mario Galup escribe en la Presentación del catálogo de la exposición: «Sus croquis, por otra parte, trasuntan su manera de ser y de actuar; el “Gordo” es y será siempre un “exaltado”, individuo capaz de presentar cualquier problema, por más intrincado que sea, en una depurada síntesis de sus valores esenciales, aunque para ello tenga que recurrir al rasgo caricaturesco». En Instituto de Diseño, *Expone Ruben A. Dufau* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1964), 2. [Mimeo]. La información acerca de Dufau fue brindada en entrevistas a Carlos Pantaleón y Carmen Dufau, 2016.

29 Véanse, por ejemplo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, *Croquis. Uruguay, el paisaje urbano* (Montevideo, 1986). Edgardo Minond, *Flâneur. Registros visuales* (Madrid: H.

de ese período queda un retrogusto que deja el lugar que ocupó, de una actividad periférica, en retroceso y que pecaba de anacrónica.

Como he dicho, en la formación de arquitectos el ejercicio de las diferentes prácticas del dibujo ha sido una constante desde sus inicios como oficio y como profesión en la cultura occidental. En Uruguay, en el ámbito de la Universidad de la República, desde 1889 se imparten cursos de la carrera de arquitectura y, a partir de 1915, en la Facultad de Arquitectura. En sus primeros planes de estudio, la enseñanza del dibujo se imparte en el marco de la tradición academicista de inspiración francesa. Seguramente estos cursos incluían la práctica del croquis, cuando se aborda la figura o el modelo vivo.<sup>30</sup> José P. Carré (1870-1941), arquitecto francés contratado como docente extranjero por la Facultad, en un artículo de 1916, en el marco de la aplicación de un nuevo plan de estudios, se refiere al significado del croquis de ideación en la enseñanza, en estos términos: «A veces, hay en un croquis cualidades, improvisaciones, frescura, que es difícil conservar en la obra concluida».<sup>31</sup> De las primeras décadas del siglo xx, los testimonios de croquis de paisaje urbano en la Facultad de Arquitectura son casi inexistentes. Me pregunto: ¿se dibujaba la ciudad? En la *Revista Arquitectura* se publicaban trabajos de estudiantes del curso de Dibujo del Natural y Modelo Vivo, a cargo del escultor José

78

Kliczkowski, 2010). *Mario Buela* (Montevideo, 2014). [Catálogo de exposición en Museo Nacional de Artes Visuales]. Entre los artistas, se destaca la consecuente labor en Montevideo del francés Pierre Fossey (1901-1976).

30 Véase Eugenio P. Baroffio, «Visión retrospectiva de la enseñanza de la arquitectura en Uruguay». En *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 6 (Montevideo, 1943), 25 y 29.

31 Véase José P. Carré, «La enseñanza en la Facultad de Arquitectura». En *Revista Arquitectura*, número XVII, (Montevideo: Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos, diciembre 1916-enero 1917), 30.

Belloni (1882-1965). Entre los dibujos divulgados, los croquis urbanos de Montevideo son una rara excepción. En 1925 se reproducen dos croquis de estudiantes: una vista del Palacio Salvo en construcción, de Rómulo Sciuto, y una perspectiva de la calle Cerrito en dirección noreste, de Octavio de los Campos.<sup>32</sup> En el plan de estudios de 1937, de modo explícito, aparece en primer año la asignatura Acuarela y Croquis.<sup>33</sup> La enseñanza del croquis continúa a partir de los años cincuenta del siglo pasado en los cursos de Expresión Plástica (Dibujo), no obstante el giro radical hacia los principios de la modernidad que representa el nuevo plan de 1952. El programa de primer año de esa asignatura establece: «Ejercicios de síntesis (croquis) de formas y espacios».<sup>34</sup> Bajo este enfoque pedagógico, desde hace al menos medio siglo, los estudiantes uruguayos tienen su encuentro con el croquis de paisaje urbano al inicio de sus estudios universitarios. Así, entre muchos de mi generación, se despertó la fascinación por la práctica del croquis al deambular por las calles de Montevideo con la consigna propuesta por los docentes de dibujar entornos singulares del paisaje urbano. Con esa suerte de impulso se consolida el hábito y el placer de dibujar. Desde marzo de 1965 quedé atrapado por el dibujo en clave de croquis de los más diversos paisajes, y no me ha soltado más. En particular, este impulso para dibujar retorna estimulado en cada ocasión de un viaje, como una apropiada y sentida estrategia para un primer relacionamiento con nuevos

32 Véase Revista *Arquitectura*, n.º 91 (Montevideo: Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos, julio de 1925), 161-162.

33 Véase Universidad de la República, *Leyes y reglamentos de la Universidad de la República*, Tomo II (Montevideo, 1943), 748.

34 Véase Universidad de la República. Facultad de Arquitectura, *Plan de estudios y programas de las materias* (Montevideo, 1953), 96.

entornos. Quizás ese contacto, cercano y lejano a la vez, que brinda la primera mirada dirigida a un lugar por descubrir explica el sitio de privilegio que ocupa el croquis de viaje. Una práctica plena de deleite, andando a pie.

80 Para la construcción arqueológica y genealógica, los grandes museos nacionales, con los precedentes en Europa de la Galería Uffizi en Florencia y del Museo del Louvre en París, constituyen una institucionalidad necesariamente incompleta para tener una visión global; la obra sigue estando dispersa. El escritor francés André Malraux sostiene que los procedimientos de reproducción a partir de la fotografía a color —incluida la fotografía— permiten acceder a un museo imaginario, universal y amplio que convierte los dibujos de los vasos griegos en láminas, de otro modo de difícil confrontación.<sup>35</sup> El museo imaginario de Malraux ha tomado otras proporciones gracias a las reproducciones digitales de alta definición que se disponen al instante por internet. Los principales museos del mundo, como el Moma (Museo de Arte Moderno) de Nueva York, están conectados a esta suerte de museo virtual. La inconmensurable herencia queda situada en el mismo plano de accesibilidad y brinda la posibilidad del estudio y de la confrontación.

Para finalizar este esbozo de genealogía, un apunte personal. En mi museo imaginario, construido a partir de reproducciones, ¿cuáles son los referentes del croquis, entendido como un fin en sí mismo? En esos términos, tengo muy presentes tres colecciones de

35 «Una reproducción en serie amplía nuestro conocimiento aunque no satisfaga nuestra contemplación; pero amplía nuestro conocimiento como lo hizo el grabado». En André Malraux, «Primera Parte. El Museo Imaginario». En *Las voces del silencio. Visión del arte* (Buenos Aires: Emecé, 1956), 28. Para apreciar mejor las reproducciones de imágenes, véase: André Malraux, *Psychologie de l'Art. Le Musée Imaginaire* (Ginebra: Albert Skira Éditeur, 1947).

dibujos, integrados por series que considero croquis paradigmáticos. Sus autores registran cuerpos, arquitecturas y paisajes con el común denominador de la premura. Se constata nuevamente que el primer contacto con ambientes nuevos y desconocidos es la ocasión para dibujar, cual croquis de viaje que acompañan apuntes y notas. Me refiero a los croquis de tres artistas muy significativos de la cultura occidental del siglo pasado: Auguste Rodin, Paul Gauguin y Joaquín Torres García. La selección que propongo, en medio de un universo demasiado amplio, inabarcable, se explica en razones situadas en planos muy diferentes. La primera justificación es autobiográfica y —por supuesto— siempre valorativa por el significado que tuvieron en mi formación. La segunda razón, ya introducida, nace de la disposición —antes de la era digital— de publicaciones que contienen reproducciones de gran calidad de sus obras: un pequeño museo imaginario. Hoy por hoy también son de fácil acceso en internet y, seguramente, siguen dejando una impresión indeleble. La tercera razón, de significado más interpretativo, me lleva a constatar que estas producciones provienen del período posimpresionista y de auge simultáneo de las denominadas vanguardias artísticas, durante el cual el valor de la mimesis —quizás nunca en sentido ingenuo— y la búsqueda de la ilusión para muchos artistas quedan a un lado y, por tanto, se abandona la práctica del dibujo meticuloso y acabado, dando lugar a un nuevo sitio del croquis. Entonces, paradójicamente, en paralelo al triunfo de la abstracción, este constituye un período de apogeo, de puesta en valor de la práctica del croquis en sí misma. De los tres artistas, el único que hace estrictamente croquis de paisaje urbano es Torres García, mientras que Auguste Rodin y Paul Gauguin en general dibujan paisajes y arquitecturas. Por último, todos aportan un indiscutible argumento de defensa y puesta en valor por la excelencia de sus producciones, que desmiente la inapropiada caracterización de obra menor que acompaña al croquis. Final-

mente, entiendo que facilitan la comprensión de qué cosa es esa práctica de dibujar un croquis, en particular, el croquis de viaje.

En el anterior cambio de siglo, el escultor francés Auguste Rodin, a los sesenta años de edad, realiza y expone numerosos croquis de la figura femenina a mina de plomo y acuarela sobre papel crema, cargados de fino erotismo, testimonios de la rapidez de la ejecución con que capta el instante de la pose.<sup>36</sup> Existe una relación entre el tema del desnudo y la inmediatez que exige plasmar imágenes que evocan posturas corporales difíciles de sostener largo tiempo. Asimismo, muestra en esa época la serie de las catedrales de Francia, realizada a lo largo de numerosos viajes por el norte del país galo, en pequeños *carnets de croquis*. Se concentra en visiones parciales (pórticos, columnas, capiteles, cornisas y molduras), aparentemente inconclusas, dibujadas con un trazo de nervio, que no desestima la comprensión racional del objeto arquitectónico. El dibujo lineal propiamente dicho está en diálogo con la aplicación de la mancha autónoma e independiente, seguramente realizada con posterioridad. Con idéntica visión de la intensidad del instante trata el croquis de cuerpos de mujer y el croquis de obras de arquitectura. Mas para el propio Rodin ese modo de ver explica su escultura cuando dice: «Que no haya línea de sutura, que todo se presente como un dibujo hecho de golpe».<sup>37, 38</sup>

82

36 Véase Alain Kivili et al., *Auguste Rodin. Dibujos eróticos* (Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2005). [Catálogo de exposición].

37 Véase Augusto Rodin, *Las catedrales de Francia* (Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, 1943), 236. [Edición original en francés: 1914].

38 El Museo Rodin en París conserva 7000 dibujos, en su mayoría obras independientes del estudio o proyecto para una escultura o monumento. Disponible en <http://www.musee-rodin.fr> (citado el 10 de junio de 2016).

Con amplia divulgación y reconocimiento, también, entiendo que son referencia obligada los croquis a la acuarela realizados por Paul Gauguin<sup>39</sup> durante su viaje a la isla de Tahití y a las islas Marquesas. Estos integran su diario manuscrito de notas, ejecutados a tinta y acuarela sobre papel Ingres. Además, está ilustrado con xilografías y fotografías que dan cuenta del impacto del encuentro con un paisaje y un pueblo «salvajes». En Gauguin se puede encontrar mayor continuidad que en el caso de Rodin entre su obra considerada mayor y su cuaderno de bitácora de carácter etnológico, quizá debido a la conexión entre dibujos y pinturas, por la saturación con que trabaja en sus croquis los pigmentos de la acuarela. Como en Rodin, la imagen del cuerpo femenino desnudo no evita la carga erótica. En suma, el cuaderno presenta una mezcla de temas, de técnicas y de perspectivas en un discurso que en su conjunto está expresado con urgencia, a la manera de un croquis panorámico con el que enfrenta la otredad en los confines australes del océano Pacífico.

83

Merecen la mayor atención, en aras de la comprensión del croquis de paisaje urbano, los cuadernos de dibujos y acuarelas de la ciudad de Nueva York de Joaquín Torres García<sup>40</sup> que mencioné más arriba. Estas obras fueron realizadas con lápiz, tinta y

39 Véanse Paul Gauguin, *Noa Noa. Voyage à Tahiti* (Stockholm: Jan Förlag, 1947) [Publicación facsímil con base en manuscrito y acuarelas de 1894 y 1896] y Paul Gauguin, *Noa Noa. Viaje de Tahití* (Madrid: H. Kliczkowski, 1995) [Acompañado con texto de Marc Le Bot]. Véase artículo de Regard Eloigne con reproducciones de *Noa Noa. Voyage à Tahiti*. Disponible en [http://agoras.typepad.fr/regard\\_eloigne/2010/08/noa-noaun-livre-poir-lire-et-voir-paul-gauguin-et-le-primitivismesuite.html](http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2010/08/noa-noaun-livre-poir-lire-et-voir-paul-gauguin-et-le-primitivismesuite.html) (citado el 15 de junio de 2017).

40 Véanse Joaquín Torres-García, *New York* (Montevideo: Casa Editorial Hum y Fundación Torres-García, 2007) [Con base en manuscrito de 1921 y 1930] y Museo Torres García, *Trazos de New York. Joaquín Torres García* (Montevideo: Ediciones del Museo, 2010) [Catálogo de exposición].

acuarela sobre papel durante el período comprendido entre 1920 y 1922, en el que Torres García reside con su familia en Estados Unidos. Los croquis se encuentran reunidos en un álbum dedicado enteramente al paisaje urbano de Nueva York, en el que Torres García numera las páginas y en cada una estampa con *stencil* las letras «N. Y.». Estos no solo dan cuenta de la ciudad en sentido convencional, sino que introducen referencias a la gráfica de los letreros publicitarios del espacio urbano moderno. El álbum en su conjunto testimonia el fuerte impacto y entusiasmo que produce en su sensibilidad mediterránea el primer contacto con la gran metrópolis. En ese sentido, pertenecen plenamente al linaje del llamado croquis de paisaje urbano: escenas de la vida cotidiana, sus calles, carteles publicitarios, personajes y arquitecturas. Trata con espontaneidad y urgencia el paisaje complejo y fracturado de la megalópolis.<sup>41</sup> En la década de los años cuarenta del siglo pasado, Torres García retoma en su obra pictórica el tema del paisaje urbano, con escenas del puerto, los cafés y las calles de Montevideo, su ciudad natal.

Tanto los croquis de Gauguin como los de Torres García interactúan con manuscritos que dan cuenta de dos posturas radicales ante el mundo moderno, en el primero, de cierta evasión romántica y, en el segundo, de su inmersión en el propio corazón de los nuevos tiempos. Todos son realizados en *carnets de croquis* de pequeñas dimensiones, algunos de bolsillo.

Luego de reseñar esta selección personal de obras —a mi criterio, de referencia— que cuentan con reproducciones im-

41 El Museo Torres García en Montevideo preserva el álbum de acuarelas de Nueva York, de 1920, con 60 obras más las tapas. Si bien los croquis están numerados, la numeración coincide en el número 93, algunos están sin numerar y otros tienen el mismo número y son diferentes. Disponible en <http://www.torresgarcia.org.uy> (citado el 10 de junio de 2016).

presas de calidad y que en la actualidad son accesibles en internet, no puedo dejar de decir una obviedad: la mayor emoción se alcanza de modo directo en el contacto con un croquis original. La presencia de la textura del papel y de la viscosidad de la tinta es insustituible. Si se me permite hablar del subgénero en un sentido amplio, cuando las obras fueron realizadas con apremio, coloco en los primeros lugares un dibujo a la pluma y tinta de Rembrandt van Rijn<sup>42</sup> y una acuarela de Joseph Mallord William Turner.<sup>43</sup> Cada lector construye su gabinete de la memoria del croquis.

Las sucintas menciones precedentes reunidas en este capítulo dejan planteado el desafío de construir una genealogía del croquis de mayor aliento. Desconozco un relato de carácter metódico, en el marco de una investigación histórico-crítica rigurosa. En el presente, a pesar de no contar con un discurso legitimador, se continúa con la consecuente práctica de croquizar en

42 Rembrandt dibujó intensamente durante cuarenta años. En sus excursiones por los alrededores de Ámsterdam realizó numerosos dibujos del natural a pluma y tinta, con gran economía de medios, en pequeño formato, sin el carácter de bocetos de pinturas, todas estas características propias de un croquis. Véase Robert Wallace, *Rembrandt et son temps 1606-1669* (Barcelona: Time-Life International, 1979), 99. [Edición original en inglés: 1968]. Véanse croquis conservados en el Museo Británico (Londres). Disponible en [http://www.britishmuseum.org/research/publications/online\\_research\\_catalogues/rembrandt\\_drawings/drawings\\_by\\_rembrandt/full\\_catalogue\\_list.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/rembrandt_drawings/drawings_by_rembrandt/full_catalogue_list.aspx) (citado el 15 de junio de 2017).

43 Turner dejó en su estudio un legado de más de 19.000 dibujos y bocetos realizados durante más de sesenta años de actividad, conservados en la actualidad en la Tate Gallery. «Las veladuras incomparablemente finas, lo fugaz o lo pronunciado de la línea, todo ello solo puede apreciarse viendo el objeto material —el papel del boceto, preparado solo parcialmente y luego rascado con la uña del pulgar, doblado a propósito y luego vuelto a desarrugar, y que con frecuencia Turner había traído enrollado en el bolsillo de su abrigo [...]». En Michael Bockemühl, *Turner 1775-1851. El mundo de la luz y el color* (Colonia, Alemania: Taschen, 2007), 6-7. [Edición original en inglés: 1992]. Véanse croquis conservados en la Galería Tate (Londres). Disponible en <http://www.tate.org.uk/about/projects/jmw-turner-sketchbooks-drawings-watercolours> (citado el 15 de junio de 2017).

ámbitos académicos, profesionales y artísticos. Es más, la pasión de dibujar sobre papel a la manera del croquis se extiende a otros practicantes de los más diversos orígenes. El croquis no se deja ganar por la vacuidad y el escepticismo de los flujos de imágenes que en el círculo electrónico invaden la vida cotidiana. Un caso de resiliencia sociocultural. ♦





**CENTRAL PARK (NUEVA YORK), 1988.**

*Acuarela y marcador sobre papel, 22,4 x 29,9 cm.*

## Dominios afines y prácticas conexas

La producción de imágenes se despliega en un *continuum*. Sin embargo, los criterios de establecer géneros o subgéneros se instalan en razón de usos históricos, de raíces socioculturales —artística o técnica— que introducen discontinuidades y nuevos campos. En la órbita del dibujo se establecen diferenciaciones entre el dibujo a mano alzada y el dibujo técnico, entre el croquis y el boceto, entre el croquis de objeto presente y el croquis de memoria, y así sucesivamente. A su vez, en función del motivo aparecen los géneros del paisaje, del bodegón y del retrato en la pintura, el dibujo y el grabado europeos. Estos géneros tienen un correlato en el croquis; así, ubico el subgénero del croquis de paisaje urbano. Las distinciones no están fundadas sobre la naturaleza propia del acto productivo, sino de los respectivos significados culturales en un determinado marco histórico. Los géneros se incorporan a la cultura visual y alcanzan un reconocimiento que llega a la institucionalización; así, pues, perduran con fuerza inercial de una época a otra. Entonces, los límites y las diferenciaciones que impone la noción de croquis de paisaje urbano anteriormente propuesta son de raíz sociocultural. Se explica, entonces, que en la actualidad, en torno al ejercicio del croquis de paisaje urbano, se cree una especie de círculo cerrado y ensimismado, cuyos practicantes adoptan o rechazan técnicas y procedimientos, adhieren a mitos autojustificativos y lazos de participación. No obstante, no se

trata de bandas con límites precisos, sino difusos en las zonas de pasaje entre las diversas prácticas. Como las delimitaciones entre los colores del espectro de luz solar, estas bandas están integradas por dominios de actividad productiva más o menos amplios y no implican jerarquización entre géneros o subgéneros. Situado en ese continuo de imágenes, cada resultado es singular en el preciso punto de encuentro del acto de producción de la obra. Por consiguiente, para no caer preso de categorías perimidas interesa la acción o el proceso productivo mediante el cual se constituye el croquis, de entender este en virtud de su génesis y no a la inversa. La producción es la condición necesaria y suficiente de su existencia. El resultado es el croquis, un hecho observable, materializado en una obra, producto de un hacer. El sentido de dicho hecho dibujístico se aprehende mediante referentes sígnicos y comunicacionales.

Como he tratado en el capítulo anterior, la literatura especializada da cuenta del croquis como práctica artística desde los siglos XVI y XVII europeos, facilitado por el acceso al papel a precios económicos. Sin embargo, en su mayoría se trata de bocetos, que no deberían confundirse con los croquis en la acepción contemporánea de la que se vale este texto. De todas maneras, el boceto inaugura otro modo de plantearse el acto de producción de imágenes, como una obra preparatoria que antecede a la definitiva.

El historiador Arnold Hauser, acorde con su visión sociologista de las manifestaciones artísticas, entiende que a partir del Renacimiento el boceto adquiere un reconocimiento como huella del proceso de producción y que, en consecuencia, este se conserva. Por lo contrario, en tiempos medievales, en la plausible hipótesis de que también se realizaran dibujos preparatorios de una obra, estos se perdieron por considerar que no tenían interés testimonial. Entonces, no se atribuía valor al boceto en sí mismo. Para Hauser, la explicación radica en el protagonismo de la clase de

trabajadores intelectuales libres con la que aparece el nuevo estatuto del genio artístico, que destaca «lo fragmentario, incompleto e inacabado». Así, Hauser interpreta la creciente predilección del dibujo de la propia mano del autor.<sup>1</sup> Con la aparición de este concepto se desarrolla una práctica de lo *non finito*, de lo inconcluso.

A grandes rasgos el dibujo arquitectónico —y de diseño a grandes rasgos— se puede clasificar en, por un lado, el dibujo de algo que existe y está presente y, por otro lado, el dibujo de algo propuesto y que ha sido ideado. En general, en ambas situaciones se trata de un dibujo a escala. En las aproximaciones más inmediatas del dibujo arquitectónico, al primer grupo pertenece el croquis; al segundo, el boceto. En otras palabras, el dibujo arquitectónico puede ser un fin o un medio. El croquis establece relaciones analógicas pertinentes que evocan los aspectos visuales, con claro privilegio del referente, objeto o hecho arquitectónico. El dibujo de ideación o boceto es ineludible cuando las imágenes mentales del objeto en ciernes adquieren un grado mayor de complejidad. Los dibujos de proyecto reflejan las ideas del arquitecto que tiene el propósito de hacer realidad, aunque finalmente no se hayan construido. Se trata de vistas que no necesariamente responden a un riguroso trazado perspectivo codificado. Las sucesivas imágenes integran un proceso, en orden creciente de definición. Se estudia mediante bocetos, en los que se introducen variaciones y alteraciones en una suerte de transitividad. Este carácter es compartido con la pintura. En la práctica de las manifestaciones pictóricas se ha denominado esbozo, bosquejo y, también, boceto: un camino que parte de fenómenos imprecisos, desde tanteos a ciegas a imágenes más pormenorizadas. Ni el croquis ni el boceto agotan las

1 Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 423.

expresiones del dibujo arquitectónico, ya que este se concentra en los detalles y alcanza las características de un dibujo acabado. Los bocetos, que, en general, plantean características aproximadas, evolucionan a dibujos a escala, precisos y detallados. El proceso de elaboración del proyecto arquitectónico moderno necesita plasmar las imágenes mentales en sucesivos bocetos o croquis. La primera visión tiene un brillo que exige de rapidez de ejecución. El arquitecto español José María de Lapuerta<sup>2</sup> le llama *scintilla divinitatis*, la chispa de la divinidad, cuyo nacimiento atribuye a los artistas arquitectos del Renacimiento italiano. El primer croquis no tiene el propósito de comunicación con un tercero, sino del autor consigo mismo o entre el equipo de proyectistas, y no responde a una escala de dibujo, sino que establece proporciones de modo aproximado. Tales son las características de los bocetos, realizados a sanguina, a pulso y con apresuramiento, de Donato Bramante para la Basílica de San Pedro en Roma (1505-1506), actualmente preservados en la Galería Uffizi.<sup>3</sup> Se consideran los primeros croquis arquitectónicos que aprovechan las propiedades de transparencia del papel. De todas maneras, entre ambas modalidades, entre el croquis y el boceto, el límite no fue siempre claro. Si se trata de un edificio, el dibujo de cómo este se verá está íntimamente emparentado con el dibujo de construcciones existentes. Si considero un mismo contexto histórico, generalmente domina el mismo código; por ejemplo, la perspectiva axonométrica. En consecuencia, el dibujo sintético y económico del croquis y

2 Véase un extenso análisis del croquis de ideación muy documentado en su tesis doctoral, en José María de Lapuerta, *El croquis, proyecto y arquitectura [scintilla divinitatis]* (Madrid: Celeste Ediciones, 1997).

3 Disponible en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheet\\_with\\_Bramante%27s\\_first\\_plans.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheet_with_Bramante%27s_first_plans.jpg) (citado el 15 de junio de 2017).

el del boceto de arquitectura van juntos y pertenecen a la médula de la formación y práctica del arquitecto.

La museística europea contemporánea ha puesto de relieve el gran significado del boceto. Especializado en la conservación de trabajos de artistas occidentales del siglo xx, de modo muy pedagógico y único en su especie, el acervo del *Skissernas Museum*<sup>4</sup> —el museo de los bosquejos de obras de arte en el espacio público—, de la ciudad de Lund, reúne 30.000 piezas entre bocetos, maquetas y material de estudio propios del proceso productivo, desde la primera idea a la obra terminada.

93

En ese mismo sentido resulta ilustrativa otra muestra ejemplar de la museística europea. En Madrid, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía expone junto al *Guernica*, de Pablo Picasso, la colección de bocetos previos a esta emblemática obra.<sup>5</sup> En su modalidad de ejecución, el boceto se confunde con el croquis, de la misma manera que la sucesión de dibujos indagatorios realizados directamente sobre el soporte y que quedan cubiertos por la obra definitiva. Dora Maar registró *in situ*, en diez fotografías, la evolución de esta obra pictórica, en su ubicación original en el Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París de 1937. Cada una de las fotografías testimonia un momento de la génesis de la pintura mediante bocetos, en continua transformación.

La técnica tradicional de pintura al óleo, salvo la pintura *alla prima* sobre el lienzo, es precedida por las líneas del bosquejo al carboncillo o con pintura monocroma de libre trazo. El boceto

4 *Skissernas Museum* fue fundado en 1934 por el profesor de historia del arte Ragnar Josephson, de la Universidad de Lund, Suecia.

5 Disponible en [http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=Guernica&f%5B100%5D=&fecha=&items\\_per\\_page=15&pasados=&sort=rel&f%5B0%5D=](http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=Guernica&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=&sort=rel&f%5B0%5D=) (citado el 15 de junio de 2017).

desaparece por el trabajo sobrepuesto a plena pasta, que posibilita el cambio y el retoque continuado. En la actualidad, las técnicas de la radiografía y de la reflectografía de infrarrojo ponen en evidencia los bocetos preparatorios subyacentes. Al igual que el caso del *Guernica*, se podría seguir reseñando una larga lista de significativas obras preliminares que, además de documentar el proceso productivo, han merecido atención en sí mismas y, por tanto, ameritan una valoración artística propia.

94

En el campo de las artes visuales, no obstante su carácter de estudio preliminar, el boceto puede merecer un juicio de valor tan elevado como la obra definitiva; no cabe duda de esto en el ejemplo reseñado más arriba. El boceto constituye una práctica conexas a la del croquis. El croquis, como se entiende en estas reflexiones, no comparte la finalidad del boceto, o sea, de prueba y aproximación, con marchas y arrepentimientos, que tiende hacia una obra acabada. El croquis se produce y se valora por sí mismo, aunque como no tiene conexión con la obra mayor, queda en un sitial de segundo rango.

Como he señalado, en trabajos de arquitectura, urbanismo, diseño e ingeniería se distingue entre el croquis, como fin en sí mismo al registrar imágenes de la realidad, y el boceto, como medio en el proceso de ideación que estampa de modo gráfico ideas de anticipación o imágenes mentales de indagación. Se trata de visiones proyectuales de edificios, de máquinas, de equipamiento, etcétera, imposibles por su carácter y complejidad de expresar con palabras, aunque su descripción es necesaria, entre otras razones, para otros sujetos partícipes de un equipo y en función de la división social del trabajo. En la mente, en general, las imágenes tienen un carácter fugaz, adimensional y no acabado. El boceto sobre el papel inicia un camino dialéctico que habilita nuevas imágenes mentales. Pienso en términos visuales, en un conjunto pleno de ambigüedades e incertidumbres, que

se expresa en una sucesión de esbozos que fluyen a mano alzada con rapidez. El papel de calco o similar facilita la continuidad y génesis entre las sucesivas imágenes dibujadas en las capas transparentes. La ejecución rápida y sintética del boceto es un punto de contacto con el croquis. Se distingue entre bocetos conceptuales, analíticos y perceptivos. Los dos primeros también se denominan diagramas del partido (este término procede de la expresión francesa *prendre parti*). Los últimos se identifican con los croquis en el sentido de croquis de paisaje urbano que se le atribuye en este texto.<sup>6</sup>

95

Como he afirmado, la frontera entre el croquis y el boceto es bastante difusa, aunque sus fines se puedan diferenciar claramente. En el croquis de observación directa de temas arquitectónicos, urbanísticos y paisajísticos se privilegian los espacios y sus usos; es una imagen visual, intencionada y sintética. En el boceto es frecuente la incorporación de imágenes del recuerdo y la imaginación, también de carácter intencionado y sintético. En castellano, en ámbitos universitarios y profesionales, a ambas modalidades del dibujo se las denomina con frecuencia con el mismo término: croquis.

Entonces, en el área del dibujo de arquitectura, ¿cuál es la relación del croquis de registro respecto del croquis de ideación o boceto? Esta relación se señala como de vital importancia en la formación y práctica de la arquitectura. Por esta razón, la práctica del croquis aparece en los planes de estudio al inicio de las actividades de enseñanza-aprendizaje. El cultivo de los conocimientos, las destrezas y el talento de dibujar los espacios y los objetos existentes es un prerrequisito para dibujar nuevos espacios y objetos a producir.

6 Véase Lorraine Farrelly, *Técnicas de representación. Fundamentos de arquitectura* (Barcelona: Promopress, 2008), 10-33. [Edición original en inglés: 2008].

El croquis de ideación o boceto plantea la cuestión medular del proyecto arquitectónico, que es muy compleja, donde la representación, la imaginación y la memoria se conjugan en un proceso intencionado de caja negra. Las experiencias de transformar el proyecto en un método científico cual una caja transparente no han prosperado. En el comienzo de la gestación de una propuesta arquitectónica, o de producción de otras prácticas —técnicas y artísticas—, los esbozos de trazo libre en una suerte de garabato, con superposiciones, mezcolanzas y accidentes, constituyen una fermental lluvia de ideas plasmadas sobre el papel. En sí, el garabato no se corrige, sino que es génesis de sucesivos bocetos sobrepuestos y calcados. Como he dicho, al efecto se usa papel traslúcido o calco. La urgencia por concretar una idea en el hervidero de imágenes, en una relación dialéctica, interactúa en el proceso de concepción hasta que emerja algo singular, seguramente de nerviosa intensidad. La misma premura emotiva que brota cuando los niños juegan en un patio. Más tarde, llegará la calma para elaborar el producto acabado, que sí admite ajustes y corrección.

Con el ánimo de brindar otra óptica del campo específico del croquis —ahora en sentido amplio— y sus fronteras, abro un breve inciso reflexivo acerca del acto de génesis del croquis en la arquitectura, que se puede ampliar a otras prácticas. Se trata de la hipótesis de considerar, al menos metafóricamente, este acto de producción del croquis en semejanza al plano de inmanencia de la naturaleza según la corriente del pensamiento al que pertenecen las formulaciones de Baruch Spinoza. Este enfoque filosófico del siglo xvii tiene antecedentes en la Edad Media; así pues, ya se encuentra en la obra escolástica de Juan Duns Escoto. En la contemporaneidad, el filósofo Gilles Deleuze recoge la concepción genésica de la naturaleza naturada o creada y la naturaleza naturante o creadora. La naturaleza, por necesidad al crear, se crea a sí misma. En términos figurados, en la arquitectura la eta-

pa del proyecto se podría asimilar a la naturaleza naturante, y la obra construida a la naturaleza naturada. Pues bien, al igual que en esta concepción ontológica, y dado el carácter imbricado del proceso, mediante el croquis se conjugan los aspectos visibles e invisibles de la génesis. El croquis produce y se produce. Se trata de una práctica que alimenta futuros procesos productivos, una fuente de saber ver y proyectar arquitectura. Esto no implica una abstracción, ni un abandono del objeto arquitectónico. Tampoco se reconoce una diferenciación entre un plano universal y uno concreto, ni se establece una ontología trascendente, ni se relaciona con arquetipos universales. Menos aún, la obra imita a las cosas, es un hecho cultural. El proyecto de arquitectura se encuentra en el devenir de la producción de las cosas, entre las cosas. En el magma productivo no pueden estar ausentes el fondo histórico, la coherente relación entre forma, función y construcción, y los contextos de la arquitectura, radicada en un lugar y, por extensión, en el ambiente, el territorio y el paisaje. Entonces, no se confunda con un supuesto trabajo heurístico que prescinde del conocimiento, que nace *ex novo* del boceto.<sup>7</sup> Además del potencial morfogenético, la práctica del boceto —y del croquis—

97

7 El tema del proyecto arquitectónico no se puede sintetizar en un párrafo sin dar lugar a equívocos. También las referencias requerirían de mayor extensión. A modo de bibliografía básica se sugiere: Oriol Bohigas, «Metodología y tipología», en *Contra una arquitectura adjetivada* (Barcelona: Seix Barral, 1969), 95–109; Colin Davies, «El concepto de autoría. Los orígenes de la autoría», en *Reflexiones sobre la arquitectura. Introducción a la teoría arquitectónica* (Barcelona: Editorial Reverté, 2011), 134–137 [Edición original en inglés: 2011]; Francisco de Gracia, «Composición y arquitectura», en *Pensar/Componer/Construir. Una teoría (in)útil de la arquitectura* (San Sebastián: Nerea, 2012), 11–23; y Josep Maria Montaner, *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014).

tiene un inestimable valor pedagógico para el estudiante de arquitectura. Por esta razón, hay un consenso docente, académico y profesional de la virtud del dibujo rápido a mano alzada en la formación y práctica del arquitecto.

98 En la presente época digital, la infografía brinda la tecnología para crear imágenes con apariencia verdadera o de alta verosimilitud. Se desdibuja la diferencia con lo real; en consecuencia, se lleva al observador al ámbito de la simulación. Por consiguiente, se inaugura una nueva era de la imagen que se diferencia de los modos de producción precedentes, entre otros, el hegemónico dibujo de perspectiva lineal renacentista. Los *renders* o imágenes renderizadas conjugan la capacidad de las artes visuales de producir formas y la capacidad de la fotografía de alcanzar la mayor precisión en la representación mimética. Las infografías se pueden modificar sin perder información, a diferencia de las técnicas analógicas. Constituyen un mosaico de píxeles (acrónimo de *picture elements*) de carácter numérico, conservado como información binaria. Ante estas nuevas posibilidades técnicas, me pregunto si la introducción de la infografía en arquitectura implica el abandono definitivo del croquis, en sentido amplio. En primer término, hay consenso en que la copia mimética en términos absolutos es inútil. El mapa no es el territorio, y tampoco tendría sentido que uno llegara a identificarse con el otro. Mediante la infografía no se produce el proceso de ocultación de parte de lo visible y de revelación de lo oculto. Y lo más importante: no indaga en la morfogénesis, en la producción de las formas; no nos dice nada del proyecto. A partir del cambio tecnológico es prematuro avizorar nuevas articulaciones en el acto productivo. Sin embargo, siempre estamos bajo la dictadura analógica: ¿cómo incidirán los *renders* en la arquitectura? La importancia de la piel del edificio, de los colores y de las texturas de los materiales en la arquitectura contemporánea —entre otras razones— tiene segu-

ramente relación con las nuevas posibilidades de representar y estudiar las cualidades de las superficies.

Al mismo tiempo, en nuestros días cobran nueva vida los diagramas como medio abstracto para el conocimiento de los hechos arquitectónicos y urbanos y como instrumentos para proyectar arquitectura. De larga data y en las más diversas disciplinas se ha recurrido a los diagramas. En el campo del pensamiento contemporáneo, Deleuze propone un concepto instrumental de diagrama, a partir de su reflexión sobre la pintura.<sup>8</sup> Los diagramas son de la misma raíz que el croquis de ideación, en su descubrimiento de las relaciones espaciales que constituyen, por ejemplo, una escena urbana.

99

La vigencia y el significado del croquis depende de qué problemas de arquitectura plantea. Qué incógnitas aspiro a resolver. La transformación del paisaje, resultado de la específica localización y construcción de un edificio, se puede indagar por una conjugación de croquis de paisaje y croquis de ideación con mayor facilidad que por otros medios. Me remito a los croquis de Le Corbusier para la capilla Notre Dame du Haut en Ronchamp (Francia)<sup>9</sup> y de Julio Vilamajó para Villa Serrana (Uruguay).<sup>10</sup> El fotomontaje y el *collage* fotográfico son otras alternativas de esa investigación. A su vez, la maqueta —como boceto— tiene mucho valor en estos estudios por su inmediatez para visualizar los volúmenes. Verbigracia, resulta más fácil representar a escala un

8 Véanse la desgrabación y la traducción de las clases del curso dictado por Deleuze en la Universidad de Vincennes en 1981. En Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama* (Buenos Aires: Cactus, 2007).

9 Disponible en <http://www.fondationlecorbusier.fr> (citado el 10 de junio de 2016).

10 Depositados en el Archivo del Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Montevideo, 2016.

cubo con arcilla, a modo de un modelo escultórico, que mediante una representación bidimensional.

En el campo de la arquitectura, en verdad, queda en el tintero la relación entre el croquis arquitectónico de objeto presente y el croquis de imaginación o de especulación fantástica, con las ineludibles producciones, entre otras en el siglo xx, del arquitecto italiano Antonio Sant'Elia y del dibujante estadounidense Hugh Ferriss.

100

Llegado aquí, en carácter de dominios afines y prácticas conexas con el croquis tengo para invocar y comparar un vasto campo de subgéneros del dibujo. Entre una caricatura y un croquis hay, sin duda, muchas semejanzas. El retrato caricaturesco comparte con el croquis la captura del instante y, en una de sus vertientes, se ejecuta con economía de medios y en un plazo reducido de tiempo. En general, su destino es la reproducción en la prensa escrita, que tiene un ritmo veloz de producción y de consumo. Por otro lado, la distorsión y exageración no están ausentes en el croquis. Ambas modalidades son convincentes en la semejanza, sin sometimiento a la supuesta objetividad realista. Un estudio comparado de sus genealogías arrojaría mucha luz acerca del propio croquis, y viceversa. Los orígenes de la caricatura en el sentido moderno se ubican a fines del siglo xvi. Entonces puedo sugerir un paralelo con el desarrollo del boceto y del croquis. El croquis de paisaje es a la pintura de paisaje lo que la caricatura es a la pintura de retrato.

Otra práctica linder a la del croquis de paisaje urbano es el dibujo de ilustración, con contenidos más diversos que la caricatura. Se realiza con mucha frecuencia a la manera de un croquis. Por definición, los ilustradores producen imágenes gráficas o dibujos para completar y documentar un texto escrito; en general, libros, revistas, periódicos, afiches, *blogs*, etcétera. Las exigencias de estos medios de comunicación llevan a una ejecución en plazos acotados de tiempo que, a su vez, conduce al dibujo

abocetado. Si bien en algunas oportunidades se trata de dibujos realizados con el objeto presente, predominan las fuentes de la imaginación y la memoria. Una práctica también cercana al croquis la constituye el dibujo de *story boards* o guiones gráficos. Estos son un conjunto de imágenes en secuencia que permiten la previsualización, por ejemplo de un filme antes de su realización. Se desarrollaron a partir de la década de los años treinta del siglo pasado en los estudios de Walt Disney.

Para un final abierto de este capítulo, podría formularse una hipótesis en estos términos: el croquis de paisaje urbano es una convencional reducción histórico-cultural, impulsada por el *Zeitgeist* contemporáneo, de un dilatado campo de dominios afines y prácticas conexas del dibujo. ♦







**CALLE EMILIO REUS (MONTEVIDEO), 2016.**

*Lápices de colores sobre papel, 14,7 x 21 cm.*

## Croquizar, devenir del croquis

Croquizar se interpreta como una acción productiva con un recorrido desde una posición inicial A hasta una posición final B, en una sucesión continua de etapas, casi sin intervalos. Entre estos extremos, la génesis del croquis no es lineal, sino que está plena de bucles e indeterminaciones, aunque habitualmente implica una dedicación continua y sin interrupciones. El que dibuja un croquis no es el viajero que conoce su destino y puede trazar en el mapa el itinerario más corto y favorable al viaje. Si bien él no está perdido, el propio recorrido adquiere el mayor significado, paso a paso. La posición inicial A se encuentra en un continuo genésico más amplio. Un croquis de paisaje urbano emerge, antes del primer trazo en la hoja de papel, en otros croquis, singulares y colectivos a la vez, que lo precedieron. Ya está presente en los planos de la memoria, al ver la posibilidad de realizar un croquis cuando este aparece en medio del bombardeo visual de la ciudad, durante el trayecto de un caminante urbano. Por definición, el productor es hijo de un personaje moderno: el *flâneur*. Por otro lado, luego de terminado, el croquis perdura en su lucha contra la obsolescencia y se recrea en la lectura e interpretación de cada observador. Tanto la posición final B como la inicial A implican fronteras difusas, pertenecen al acto productor propiamente dicho, que es de carácter continuo, pues se trata de una producción incesante de significado.

El arco de un extremo a otro de la producción material de un croquis tiene en la mano ejecutora un ritmo de trabajo continuo. Mientras tanto, mediante un instrumento la mano dibuja sobre el soporte, los ojos se desplazan de modo alternativo entre la imagen visual encuadrada de la escena y la progresiva construcción de la imagen del croquis. Al principio, el tiempo dedicado a la observación de la realidad es mayor que el consagrado al propio croquis, pero a medida que este toma cuerpo se invierte la relación. Por fin, el croquis absorbe la mirada y se trata de poner un punto final a la obra. Si se aspira a la mayor verosimilitud, por ejemplo, mediante una correspondencia geométrica, las sucesivas verificaciones con el objeto adquieren importancia y este alejamiento del entorno visible no se produce, pero el croquis deja de ser tal y se desliza a la producción de un dibujo acabado.

Un breve paréntesis —ya adelantado— merece el tema de los procesos de enseñanza-aprendizaje del croquis en la formación de arquitectos, que atañen a su práctica, en general mediante la ejercitación y la crítica. El docente adopta la didáctica de las correcciones críticas, individuales o en grupo, directas o indirectas, con las características de trabajo *in situ* y en taller. Los medios gráficos tienen el triple objetivo pedagógico de la comprensión, de la representación y de la configuración del hecho arquitectónico. Se entiende que el croquis de observación directa es un ejercicio privilegiado en el desarrollo de la capacidad de observación y en el desarrollo de la destreza dibujística. El croquis arquitectónico —en sentido extenso—, como fin en sí mismo y como medio, exige el manejo de unos códigos básicos, compartidos y normalizados. La arquitectura presenta, con menos abstracción que otros objetos, sus aristas y otros elementos lineales que permiten una aplicación directa de los sistemas de la geometría descriptiva y proyectiva para plasmar en una superficie plana la imagen de objetos tridimensionales.

Con relación a la práctica del croquis y su enseñanza, en el presente, se cuenta con una amplia bibliografía de carácter manualístico.<sup>1</sup> Con finalidad didáctica y normativa, se distingue en la ejecución de un croquis, luego de establecido el propósito o la intención de registrar un motivo, una secuencia consensuada de etapas: selección previa del soporte, del formato y de la técnica; elección *in situ* del lugar y del punto de vista, el encuadre y la composición; ubicación de la línea del horizonte y de los puntos de fuga; toma de medidas y proporciones generales en relación con el formato del soporte, etcétera. Se trata de una suerte de automatismo o pasos a seguir de acuerdo con un saber hacer. Un saber hacer codificado, en el que saltamos de una piedra a otra para alcanzar la otra orilla, una y otra vez, con cierta garantía de

- 1 Se puede consultar numerosas obras de carácter manualístico. Por un lado, con el enfoque de la práctica de los ilustradores, son de reciente aparición: Gabriel Campanario, *The Urban Sketching Handbook. Arquitectura y paisajes urbanos. Consejos y técnicas para dibujar in situ* (Barcelona: Promopress, 2015) [Edición original en inglés, 2014]; Felix Scheinberger, *Acuarela para Urban Sketchers. Recursos para dibujar, pintar y narrar historias en color* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015) [Edición original en alemán: 2011]; y Thomas Thorspecken, *Urban Sketching. Guía completa de técnicas de dibujo urbano* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015) [Edición original en inglés: 2014]. Por otro lado, con la óptica de los arquitectos, véanse las siguientes publicaciones de docentes de arquitectura de carácter didáctico y con recopilación de ejemplos: Pedro Cracco, *Sustrato racional de la representación del espacio*, 2 tomos (Montevideo: PV Lejano, 2000); Jorge Iglesias, *Croquis. Dibujo para arquitectos y diseñadores* (México: Editorial Trillas, 1989); Carlos Pantaleón, *El croquis* (Montevideo: Capítulos de Expresión Gráfica N° 2, Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura, 1990); y Carlos Pantaleón, *El tema en el croquis de observación directa* (Montevideo: Capítulos de Expresión Gráfica n.º 2a, Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura, 1988). Cracco describe y analiza diferentes sistemas de representación, a su entender exclusivamente desde una visión racional. Con extremo rigor cuestiona rutinas habituales del croquis en la teoría y la práctica. Iglesias muestra con croquis de su autoría las posibilidades que brinda el uso del lápiz de grafito, en particular, del sombreado con trazos. Pantaleón se vale de dibujos de destacados arquitectos y de estudiantes para articular una conceptualización y una taxonomía plural del croquis arquitectónico.

un itinerario que conduce a la realización más eficiente y rápida para obtener el croquis logrado.

Este proceder, de incuestionable valor práctico, no refleja, sin embargo, la vivencia del devenir del croquis. En mi experiencia, resulta más apropiado y apropiable hablar de un camino crítico por puntos clave o nodos, considerando todos los indicios. En los puntos clave o nodos se concentran energías, espacios y tiempos. Sin plan y, reitero, según mi experiencia, la problematicidad de estos puntos singulares aparece ante la ejecución de cada croquis. Antes de la caracterización de estos cuatro puntos clave que propongo corresponde decir nuevamente acerca del carácter continuo de la ejecución, singular y en acto de cada croquis, aunque no lineal, pues implica marchas y contramarchas. Corresponde dejar constancia de que otras rutas alternativas a la aquí testimoniada quedan en evidencia en los múltiples resultados alcanzados a lo largo de su historia reciente en la práctica colectiva y multifacética del croquis. Por ejemplo, la mezcla de códigos de figuración (perspectiva lineal, axonometría, proyecciones ortogonales, entre otros) con expresiones de carácter abstracto brinda un campo de experimentación muy rico y variado en sus resultados.

Como he dicho, el primer nodo precede a cualquier trazo sobre la hoja de papel, es preámbulo del acto de croquizar. Ver-un-croquis es puro placer de tensión anticipatoria, del momento del deseo. Pongo el ojo en la cosa, veo un croquis y la cosa ve. Encuentro un momento de luz, de feliz iluminación del escenario y de participación con la vida que nos rodea. Sin embargo, habitualmente se denomina a esta etapa «elección del motivo», con base en consideraciones de orden lógico. Así, por ese camino razono respecto a la elección del punto de vista, entre diferentes alternativas que surgen del recorrido visual. Luego, busco la circunscripción del centro de interés y en relación con el ángulo visual. El campo visual teórico de un ojo quieto es circular y se aproxima

a un cuadrado. En correspondencia con este, establezco el marco o límites del croquis. También cabe consignar que los primeros trazados están vinculados a la vertical impuesta por la fuerza de gravedad, las dimensiones relativas en una sucesión de mayor a menor, el horizonte y los puntos de fuga.

Acorde con esa actitud de entendimiento racional, se podría planificar la ocasión más propicia para dibujar, por ejemplo, en función del recorrido del sol. No obstante, en este nodo preparatorio son igualmente significativas las condiciones de bienestar general y de cierta postura del cuerpo para la ejecución, que son independientes de la elección del punto de vista con criterios racionales. El croquis lo puedo realizar de pie, sentado, acostado, pero el cuerpo debe estar distendido y ansioso a la vez, tal como dibujan los niños. Frecuentemente, llevo conmigo un asiento portátil, busco un apoyo en algún elemento del entorno o uso un reclinatorio del equipamiento urbano. Sin embargo, el trabajo al aire libre siempre difiere de las cómodas condiciones del trabajo en el taller. Estoy a la intemperie y el clima debería ayudar. La tarde soleada es mi preferida. En Montevideo, las horas vespertinas de invierno en un día de sol reconfortan y tienen la virtud de brindar una atmósfera límpida y transparente. Por lo contrario, muchas veces en el período estival el horizonte se desdibuja en cierta bruma. Estas condiciones ambientales y climáticas favorables no son indispensables ni excluyentes: puedo dibujar en situaciones adversas —parado y con guantes, en medio del viento, la llovizna o el aguanieve, cuando un tímido sol se asoma por instantes—, pues así lo valen los cambiantes cielos y las luces intensas sobre las superficies. También la noche es propicia, cuando las luces de neón son las protagonistas del medio urbano.

Ahora bien, a partir de una consideración más holística de las condiciones de trabajo, elijo un encuadre, una ventana. La ventana que limita un universo que desborda cualquier frontera, en

principio, hacia el espacio infinito naturalizado por la concepción moderna. Así, en el caso de que aparezca el horizonte en el encuadre, este se prolonga y se curva a ambos lados, fuera de los límites de la hoja de papel. En el croquis de paisaje, este es el modo habitual de plantear su dominio. Así como mis ojos son ventanas al mundo, la pintura ha adoptado su universo encuadrado, relativamente finito y acotado. También, para el croquis constituye el modo de ver recurrente. Sin embargo, el marco no es la única manera de construir un mundo, pero permite existir y cualquier experiencia singular adquiere evidencia, «un reflejo de aquella vastedad ilimitada», según el escritor italiano Italo Calvino.<sup>2</sup> El marco bidimensional establece límites a un campo seleccionado que deja afuera o rechaza porciones del espacio real. Por otra parte, el dibujante ignora o elimina elementos dentro del campo, entre otras razones, por considerarlos sin interés o al extremo de perturbar la escena. La tercera dimensión queda delimitada en el campo por el alcance de la visión, en el paisaje terrestre hasta los bordes de la conformación topográfica o del propio horizonte.

El segundo nodo se presenta cuando ha quedado definida la intención productiva —el registro de los datos figurativos y narrativos de la vida urbana— y estoy ante la hoja de papel en blanco. El papel que oficia de fondo es protagónico en el croquis, salvo la excepción en que se cubra con el dibujo toda la superficie. La hoja de papel está ahí, siempre presente, para destacar la imagen en la

2 Esther Calvino recoge unas notas escritas por Italo Calvino en 1988 referidas a la importancia del marco. «Hay una función fundamental, tanto en arte como en literatura, que es la del marco. Marco es aquello que señala el límite entre el cuadro y lo que está fuera de él: permite al cuadro existir, aislándolo del resto, pero recordando a la vez —y en todo caso representando— todo aquello que del cuadro permanece fuera de él [...]». En Italo Calvino, *Bajo el sol jaguar* (Madrid: Siruela, 2010), 10. [Primera edición en italiano: 2002].

superficie encuadrada. Así pues, se trabaja con transparencias del fondo y es usual dejar *ex profeso* áreas libres o en blanco. La hoja de papel no es la música, es el bello instrumento de cuerda, junto al arco con el que la mano dibuja.

La producción de croquis, así como la de bocetos, suele ser muy abundante. En una jornada es frecuente que alguien entrenado realice numerosas obras. Entonces, para la ejecución de croquis y bocetos, entre las demás virtudes del papel, adquiere singular importancia su bajo costo relativo y su amplia disponibilidad. Está siempre a mano y pronto, pues en general no requiere preparación previa. En lugar de hojas sueltas, tiene muchas virtudes el uso de un cuaderno durante un viaje, para llevar en el bolsillo o durante la realización de una investigación. Una excepción es el trabajo con acuarela, ya que si el papel no es de alto gramaje se deforma al humedecer su superficie con el pincel y tiende a formar ondulaciones que dificultan la distribución de la pintura. El problema se resuelve mediante el estirado y fijado previo de la hoja sobre una tabla. También, existen blocs con sus hojas pegadas entre sí en sus cuatro costados: al terminar la obra, cada hoja se desprende con facilidad. Por último, cuando he realizado un trabajo sin preparación previa, he podido mejorar un croquis sobre un papel arrugado mojando el reverso de la hoja con una esponja y fijando esta por el anverso hasta que seca. Luego la hoja queda nuevamente estirada.

En sus clases sobre el aporte de la pintura a la filosofía, Gilles Deleuze<sup>3</sup> polemiza con las descripciones y discursos acerca de la tela en blanco considerada vacía. Aunque el soporte puede tener color y textura, la hoja de papel blanco, plena de luz, es la más

3 Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*.

usada. Desde el punto de vista teórico, la situación es idéntica a la de un croquis realizado a tiza o a lápiz blanco sobre papel negro. En cualquier caso, aparece como en blanco, dicho en sentido literal o figurado. Para Deleuze, la supuesta *tabula rasa* está poblada por los clichés o modos de resolver el problema pictórico de acuerdo con pautas ya dadas. Un modo esclerosado de ver los datos prepictóricos o predibujísticos.

112

También el tamaño y el formato del soporte quedan definidos y condicionan al croquis. Como he dicho, en general, el pequeño formato es más afín al carácter de mayor síntesis de un croquis. Esto no es excluyente: en un gran formato se puede ejecutar igualmente un croquis, aunque requiere otras destrezas. En esa circunstancia, ya no es exclusivamente la mano, sino el brazo, lo que se pone en acción. De acuerdo con las normas DIN, los formatos A4 y A3 son los más usados, mientras que el formato A5 es adecuado para un cuaderno de bolsillo. Además del soporte, en general, el instrumento y la técnica están predefinidos, aunque es común salir pertrechado con diferentes recursos alternativos.

Un sinnúmero de instrumentos —mencionados con anterioridad— son eficaces para dibujar: los llamados útiles de dibujo. También se puede dibujar con un dedo, de modo directo, sin mediación. El dibujo es la impronta, el registro, el rastro visible de certeros movimientos de la mano, acorde a movimientos del ojo y del pensamiento, en un complejo indiviso y en acción simultánea. Entonces, ese movimiento del pensamiento no solo se puede plasmar en movimientos de la mano, sino también de la cabeza, del pie y de todo el cuerpo, en recorridos dibujísticos. Se puede dibujar en el aire. El dibujo es testimonio del movimiento del pensamiento, es duración. Un pliegue del espacio en el tiempo. Ese registro cual paquete significativo, luego, perdura en cada ocasión ante los ojos del observador.

El paisaje existe cuando lo veo o cuando lo recuerdo. El croquis de paisaje lo puedo realizar de memoria. Esta alternativa se encuentra fuera del epicentro de estas reflexiones, que ponen el énfasis en la producción *in situ*. Sin embargo, resulta de interés esta situación de la elaboración del croquis con base en el recuerdo, en general, borroso y lejano, pues abre con mayor libertad las fronteras de las imágenes de lo de dentro, en dialéctica transformación con las de fuera.

Entonces, con independencia de las habituales consideraciones de la técnica, este nodo trata de la situación de un salto al vacío, cuando estoy ante la superficie de la hoja de papel no intervenido por el instrumento activo o elemento manipulado en el acto de dibujar. Esta situación genera al mismo tiempo alegría e inquietud, seguramente por el carácter fundante e irreversible de los primeros gestos. De todas maneras, a esta altura de los acontecimientos no es un acto contingente, de elección supuestamente libre entre diferentes alternativas. Las condiciones bajo las cuales aparece una visibilidad singular se conjugan con las circunstancias histórico-culturales en que se produce una imagen por la mano que dibuja. Se siente como una circunstancia condicionada, una necesidad de tirarnos al agua; luego se acomoda el cuerpo para emerger, flotar y nadar.

El tercer nodo se consolida en el encuentro entre la imagen pregnante en el papel y una construcción mental. Se ha dicho que la pintura es cosa mental. Se trata del lapso más prolongado del acto de croquizar, de la ejecución propiamente dicha. A veces, luego de un período de inactividad, es necesaria una suerte de precalentamiento, del mismo modo que en las prácticas deportivas. O bien se realiza un croquis sin mayor ambición para después desecharlo, o bien se trazan pequeños dibujos, preparatorios de la escena. Estos también se denominan croquis *thumbnail* (uña de pulgar).

Dibujo contornos, tengo la visión de formas y el solape de ellas con la alternancia de figura y fondo según la atención puesta en primer lugar en los objetos y también, aunque con mayor dificultad, en los espacios intermedios. La configuración de manchas tonales de luz y sombra —propias y arrojadas— se trabaja habitualmente desde las más claras a las más oscuras. También las manchas se logran por efecto de rayados unidireccionales o pluridireccionales que configuran texturas en las superficies. Otro camino resulta de la mancha de color ejecutada con técnicas pictóricas.

114

Al dibujar sobre una superficie, bajo una ligera presión de la mano, se procede al desprendimiento gradual de cierta materia, constituida en general por un pigmento y un vehículo, aplicados directamente o mediante un instrumento. Cuando la materia está en estado sólido, se adhiere a la superficie por frotación, cuando está en estado líquido fluye de modo controlado desde el extremo del instrumento y se deposita sobre la superficie mientras el vehículo se evapora. En ambos casos se trata de procedimientos aditivos, aunque también es posible dibujar mediante la sustracción, eliminando material. En el modo más frecuente —aunque no es el único— de la cultura dibujística sobre papel, el instrumento se sujeta por presión de los dedos pulgar e índice, oposición que caracteriza la capacidad prensil de la mano de los seres humanos. Para mayor firmeza y precisión, es habitual que se apoye sobre el dedo mayor. En el caso de un trabajo de motricidad más fina, la mano se vale como apoyo de los dedos anular y meñique. De hecho, se ponen en movimiento aproximadamente diez articulaciones de los dedos de la mano. Mientras, en caso de que sea necesario, la otra mano mantiene el papel en su lugar. A este modo de dibujar se suman variantes, de raíz cultural, de prácticas colectivas o individuales, del diestro o del zurdo, del ambidiestro. Con una ligera presión sobre la superficie, toda la mano articula movimientos que resultan trazos.

El trazo es la huella o marca que produce un utensilio sobre la superficie del papel. Para las manchas, en general, el pincel se manipula sin apoyo de la mano sobre el soporte. Los diestros —la amplia mayoría— también son capaces de ejercitar la mano izquierda, y su relativa torpeza puede ser buscada y practicada por muchos artistas, así como el dibujo en espejo o al revés. Cuando la acción es más amplia, en tamaños mayores del dibujo, el instrumento se transforma en una prolongación solidaria de la mano,<sup>4</sup> los movimientos son de la muñeca, del brazo y sus articulaciones. Entonces, la mano oficia de mero sostén de la herramienta. Pero, en general, es la mano la que guía. En la pintura y la caligrafía chinas el pincel no sostenido con los dedos responde a movimientos de la muñeca, salvo en la escritura ordinaria, en la que el pincel es guiado por los dedos y el pulgar. Así, un texto del escritor chino Shen Tsung-Ch'ien de 1781 decía: «[...] el pincel es sostenido firmemente en posición vertical absoluta entre el pulgar y los otros dedos de la mano de manera que pueda moverse libremente en cualquier dirección de arriba abajo, de derecha e izquierda según se desee».<sup>5</sup>

115

En el caso del croquis de objeto presente —el paisaje urbano realizado *in situ*—, entre ver y dibujar se produce un hiato y un nexo, en circunstancias espaciotemporales de estrechas relaciones, en medio de las imágenes movientes del acto de ver y las imágenes en producción del acto de dibujar. Entre ambas series sucesivas de imágenes no hay una relación especular. Así, cuan-

4 «Entre la mano y la herramienta comienza una amistad que no tendrá fin. [...] es necesario que se establezca entre ella y los dedos que la sostienen ese acuerdo nacido de una posesión progresiva, de gestos ligeros y combinados, de hábitos mutuos y hasta de cierto deterioro». En Henri Focillon, *Vida de las formas. Seguido por el Elogio de la mano* (Buenos Aires: El Ateneo, 1947), 138. [Edición original en francés. 1934].

5 Racionero, *Textos de estética taoísta*, 110–111.

do se interpreta en términos de mimesis y analogía, en períodos de auge del realismo se habla de verosimilitud, para evitar una supuesta verdad regida por lo real. Con la alternancia de sendos actos surge una fisura, al igual que el corte de los lentes bifocales, pues requiere un ir y venir de los ojos, de la visión lejana a la visión cercana. Por esas grietas o intersticios se dan las condiciones de la producción imaginal, puesto que siempre responde al cerebro más que al ojo. Poco a poco, al cabo de cierta duración del acto productivo se precipita una individuación, una configuración en la que el dibujo, el hecho dibujístico, se estratifica, semejante al nacimiento de un cristal en la materia inorgánica. En la etapa avanzada de producción, es el momento en que predomina la visión de la propia obra.

Así, surgen transformaciones en el acto productivo con el carácter de una ocurrencia espontánea. ¿Qué otra cosa son las figuras fantasmales entrevistas en las sombras arrojadas sobre el pavimento? No tienen significado estable, aunque son imágenes recurrentes. Pertenecen al ámbito de la imaginación. La imaginación es una actividad mental, diferente de la puesta en marcha con el propósito de la representación sensible directa de una escena, y también de la memoria de dicha escena. Empero, todas las imágenes están ligadas entre sí, y sin ellas no podría imaginarme nada. Un enigma. El psicoanálisis puede dar una clave interpretativa. En *La interpretación de los sueños*<sup>6</sup> y en otros escritos en que trata su teoría de la vida psíquica, Sigmund Freud se refiere a las imágenes generadas por las operaciones de condensación y desplazamiento que aparecen en los sueños y los lapsus, entre

6 Véase Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini: 1992), 639. [Edición original en alemán: 1899].

otros momentos en los que aflora el inconsciente. De ellos se nutren la producción intelectual y artística. La ejecución directa del croquis, que he comparado con la oralidad del discurso, no reprime los actos fallidos. El croquis testimonia esos instantes de presencia de la escena interior.

Dos tendencias están en pugna entre ver y dibujar: o bien dibujo la imagen tratada como una superficie bidimensional, o bien con una relación estrecha con el referente y la ilusión de profundidad, de hecho, olvidando la imagen como tal.<sup>7</sup> Propongo tres modalidades básicas en la relación entre ver y dibujar. La primera, dibujar sin ver un motivo. La mano y el cuerpo se mueven de modo mecánico según una secuencia, por ejemplo, rítmica, aunque también los movimientos pueden ser aleatorios. Una variante de características opuestas es el dibujo llamado «ciego» del contorno de un objeto. Se fija la vista en el objeto mientras la mano dibuja en movimientos correspondientes al recorrido visual. Este procedimiento resulta con frecuencia en deformaciones del dibujo. La segunda es la de dibujar y ver una imagen mental. Así, desde una figura geométrica de orden racional hasta una imagen del recuerdo y, siempre, perteneciente a la escena interior. La tercera consiste en ver y dibujar una exterioridad. Las tres modalidades intervienen en diferentes proporciones en el dibujo de imágenes visuales de la realidad. En otras palabras, pueden aparecer imbricadas en un mismo dibujo. Así, por ejemplo: por un lado, un esgrafiado producto de la misma acción ejercida de modo reiterado que cubre una superficie de fondo; por otro lado, una estructura geométrica racional y codificada que sirve de guía;

7 Véase Guy Gauthier, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (Madrid: Cátedra, 2008), 37. [Edición original en francés: 1982].

y, por último, las líneas del contorno de un cuerpo iluminado que veo y dibujo. Los objetos sólidos —entre los cuales están los hechos arquitectónicos en la apreciación cercana— tienen contornos y aristas definidos o con límites claros y distintos, que denotan diferentes materiales y superficies, por tanto, se prestan al dibujo descriptivo lineal. Los modos convencionales responden a diferentes códigos; en el presente, todavía domina con fuerza hegemónica el dibujo según las reglas de la perspectiva lineal renacentista. Así, la profundidad se puede indicar por la introducción de elementos de perspectiva lineal, aunque también por la llamada perspectiva atmosférica, en que trabajo con el contraste entre tonos oscuros y claros y con el planteo de planos: primer plano, plano intermedio y fondo. Sin embargo, el dibujo descriptivo de los seres y las cosas del entorno —en particular, el aire, el agua, el fuego y los vegetales— ha requerido códigos diferentes.<sup>8</sup>

El trazo es hijo de la línea, con una relativa perdurabilidad o duración. Las líneas son descritas por la trayectoria del estado de reposo al movimiento.<sup>9</sup> El dibujo es puro movimiento que deja huellas de las trayectorias. Encuentro líneas en los límites o contornos; discontinuidad cromática, tonal o de textura en contraste; pliegues, grietas o roturas. Los elementos estrictamente

8 Para los vegetales se ha recurrido con frecuencia a códigos estereotipados, «“por ejemplo”, ironiza Matisse, “en el caso de los pintores que habían aprendido a hacer la hojarasca, dibujando 33, 33, 33 como hace contar el médico cuando ausculta”», citado por Louis Aragon en *Henri Matisse, roman* (Paris: Gallimard, 1973). Véase Gauthier, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, 181.

9 Véase Tim Ingold, *Líneas. Una breve historia* (Barcelona: Gedisa, 2015). [Edición original en inglés: 2007].

unidimensionales son de carácter teórico, aunque se pueden ver como líneas. El antropólogo británico Tim Ingold sostiene que los seres y las cosas son un manojito de líneas, perdidas en el tiempo, en su génesis, su metamorfosis y en una disolución inevitable en el devenir. Algunas líneas alcanzan una duración, entre otras posibilidades mediante el trazo, como memoria de un movimiento. También dibujo líneas al dar pasos de baile, al tejer una obra textil, al escribir letras, al trazar figuras. Las culturas humanas testimonian esos diferentes trazos con medios y acentos diferenciados. El punto, hijo de minúsculos toques, y la línea pertenecen a la austeridad y economía de medios propios del croquis. La mancha concierne a otra ascendencia; vemos manchas, pensamos líneas. Así, cuando la mano, respondiendo a conexiones neuronales, describe trayectorias, mediante el dibujo deja la impronta del movimiento sobre una superficie sólida. La libertad del pensamiento que describe líneas continuas y rápidas queda plasmada según las diferentes características del soporte y del instrumento, con un potencial de perdurabilidad.

119

Además de trazos y manchas, es frecuente que el croquis pueda ir acompañado de escritura alfanumérica agregada o superpuesta. Las leyendas más habituales hacen referencia a datos de lugar, fecha y hora de ejecución. También, entre otros, estos textos señalan elementos singulares o incorporan apuntes complementarios.

La cámara oscura, conocida desde tiempos ancestrales, ha servido de ayuda para el dibujo del natural, hasta que se estableció como práctica habitual probablemente a partir del siglo xv europeo. Una variante que no puedo ignorar es la que resulta del uso de fotografías como modelo, en lugar del propio motivo en directo. Estas permiten trabajar enteramente en el taller. En época más reciente, la fotografía mediante diapositivas, que se proyectan sobre el papel u otro soporte, se usa de guía para el dibujo. De todas maneras, a pesar de que mediante este artilugio se podría

trabajar con lentitud y en varias sesiones, también, si esa es la intención, se puede encarar como un croquis de cinco minutos. En la cultura contemporánea se accede al tema urbano mediatizado con mayor facilidad que a la propia experiencia directa. Por consiguiente, las descripciones fotográficas, cinematográficas, gráficas y literarias son fuentes para la ejecución de croquis. Pero, como he dicho más arriba, el croquis sin objeto presente está fuera de mi propósito en este texto.

120

La práctica del croquis plantea dificultades técnicas, de destreza manual, de dominio de la motricidad y pulso firme. Sin embargo, esas dificultades no son primordiales. La impericia del croquiseo urbano no radica tanto en la falta de dominio de las técnicas y de la destreza manual, sino en la carencia de comprensión de lo que ve. El mejor resultado se relaciona con la calidad de la visión, nace al ver-un-croquis. ¿Se trata de ver con los ojos? Comprender y sentir los componentes de un motivo y del conjunto por medio de los conocimientos, las experiencias y los recuerdos adquiere tanto o más significado que la visión exclusivamente retiniana.

Durante la acción no todo fluye sin tropiezos; la catástrofe o el accidente pueden significar un aparente desastre cuando parece que la obra está perdida, aunque, como en muchos juegos de pelota, el partido aún se puede ganar. En efecto, una mancha involuntaria en la acuarela, provocada por la impaciencia, o por un movimiento intempestivo de la mano, o por el exceso de agua que produce una cortadura, como la borra que deja el café en el pocillo, me sugieren que me aleje de las habituales apariencias y la hegemonía de los clichés de la visión. Pues bien, el gesto me hace ver, produce un nuevo estado de visibilidad y, dialécticamente, los papeles se invierten. La mano, no siempre obediente, finalmente guía al ojo. Diferentes corrientes artísticas del siglo xx han experimentado con el propósito manifiesto de trabajar en la búsqueda del accidente y de los recursos del azar.

Situados en este tercer nodo, ¿cuánto tiempo insume la realización de un croquis? Como se ha reiterado, pues pertenece al ADN del croquis, el tiempo urge y la duración es intensiva. El tiempo acotado de ejecución se convierte en factor activo de una producción económica e induce la fuerza y la síntesis del resultado. En estas características radica la diferencia respecto de un trabajo de largo aliento, realizado sin el apremio del croquis, en el que la corrección y el retoque, en general, posibilitados por la técnica dibujística o pictórica, permiten decantar y retomar la obra en varias sesiones y en frecuentes ocasiones durante un tiempo prolongado. También el croquis es visto y comprendido en un tiempo muy breve, habitualmente la lectura no excede los cinco segundos. Sin embargo, el tiempo de recepción de los detalles es más extenso. La fruición del croquis no tiene fin.

121

Durante el proceso de producción del croquis, tratado más arriba, llega el momento del cuarto nodo. Lo identifico con la decisión de finalizar el croquis en el tiempo justo. En determinada fase de la ejecución del croquis se impone dar por terminado el trabajo. La continuación durante un lapso excesivo de tiempo conlleva el riesgo de estropear el resultado, del mismo modo que hablar de más nos lleva a nuevas explicaciones en una embarazosa caída en tobogán sin marcha atrás. Acaso, la madurez de un dibujante se manifiesta en la capacidad de saber dar por terminado un croquis en el instante preciso. Si se continúa en exceso, se ingresa en un terreno de mayor complejidad que puede confundir, y los errores se suman. En esta situación equívoca, ante la evidencia del fracaso por una prolongación innecesaria, he rasgado el papel en cuatro pedazos. Aunque debo confesar que en alguna oportunidad, antes de romperlo —quizás por las pérdidas que significan el tiempo invertido y los materiales utilizados—, he lavado una acuarela o frotado un dibujo a carbonilla, para recomenzar y salvar el desierto. Sin embargo, si echo de-

masiada sal a la sopa, ¿cómo salvar el plato? No salgo del apuro agregando más agua al caldo. Pasado cierto límite, la demasía no tiene retorno.

Más prudente es prolongar este cuarto nodo mediante eventuales epílogos en el taller, pues *a posteriori* es recomendable llevar a cabo, con distancia crítica, una selección. Pues bien, es preferible guardar el croquis en una carpeta, en una cajonera, donde durante un tiempo este debería dormir. Luego de transcurrido un plazo razonable, la valoración será más justa y llegará el momento de la papelera.

122

Aunque resulta paradójico, un proceso más veloz de ejecución del croquis ayuda en la anticipación oportuna del resultado final, a tiempo para la incorporación del accidente. La mezcla de una pequeña medida de alcohol en el agua facilita el secado rápido de la aguada y acelera la ejecución.<sup>10</sup> Desde hace décadas, el uso frecuente de tintas de secado instantáneo, como la tinta *Flow-master* para marcador de fieltros intercambiables, se explica por las mismas razones. Estos recursos son acordes con la naturaleza cuasi vertiginosa del croquis, en sintonía con el *Zeitgeist* moderno y contemporáneo. Con el mismo propósito, los lápices más blandos, de la gama B, facilitan el deslizamiento del trazo sobre el soporte y posibilitan la realización de rápidos difuminados. Otro medio es el uso del lápiz para marcar vidrio o metales: por su carácter graso, facilita el trazo ligero e intenso a la vez. En esta oportunidad, una enumeración exhaustiva de medios y técnicas de la práctica del croquis no es mi propósito. No puedo dejar de señalar con insistencia que en el contexto contemporáneo, en la

10 «To accelerate drying, the 18th-century watercolourists often added spirit to their water; a drop of brandy or whisky was usually preferred, [...]». En Bernard Brett, *A History of Watercolor* (New York: Excalibur Books, 1987), 8.

confrontación con otros medios y técnicas, la acuarela es preferida por muchos practicantes.

En la actualidad también el bolígrafo —conocido como birome en el Río de la Plata— y el rotulador con punta de fieltro, por sus bajos costos y amplia disponibilidad, son usados de modo muy frecuente para la escritura a mano y, por las mismas razones, para croquizar. La tinta fluye en cualquier dirección en que se ubique el instrumento, de modo que brinda amplia libertad al movimiento de la mano. Por el contrario, el antiguo dibujo con pluma y tinta exige un ángulo constante entre el mango de la pluma y el plano de la superficie del papel. Otro medio de amplio empleo por los croquiseros urbanos son los pinceles con depósito de agua o pinceles de agua con cerdas de fibra sintética, usados para aplicar acuarela de pastilla o de pomo, pues no exigen llevar consigo un recipiente para el agua. Además, permiten un mayor control de efectos indeseados por exceso o falta de agua. La misma ventaja de los pinceles de agua la tienen el bolígrafo o el rotulador; el depósito de tinta está incorporado al instrumento y, en muchos casos, admite el recambio mediante cartuchos. Luego de esta recapitulación, seguramente incompleta, no amplió estos comentarios pues existen numerosas fuentes, bibliográficas y en la web, que divulgan los medios y las técnicas disponibles en el mercado, aunque estos materiales en su mayor parte se asemejan a un recetario de cocina, útil aunque lejos de los mejores logros de la producción gastronómica. La práctica lleva de la mano a la experimentación y adopción de los medios y técnicas más adecuados a cada uno y a su circunstancia.♦







**PLAZA DE LA INMACULADA (SANTIAGO DE COMPOSTELA), 2016.**

*Acuarela sobre papel, 14,7 x 21 cm.*

## Croquiseros urbanos

Si bien la institucionalidad contemporánea —galerías, bienales y museos, tanto públicos como privados— de mayor prestigio sociocultural y de incidencia en la valorización de mercado que apoya e impulsa las denominadas artes visuales mantiene marginado al croquis, al considerarlo una actividad de aficionados, una nueva organicidad, propia y específica de esta práctica nace y se desarrolla gracias al explosivo desarrollo de internet. Quizás de modo inadvertido e ingenuo, los nuevos colectivos —microcomunidades—, conformados a partir de la práctica colectiva del croquis de paisaje urbano, no ponen en cuestión los circuitos de legitimación de la producción valorada como artística, pero, de hecho, se evidencia un asunto de espacios de poder asimétricos. ¿Cuánto importa a la práctica del croquis un reconocimiento en el campo institucional de las artes visuales? Acaso, muy poco, pues ha encontrado su propio camino, individual y colectivo a la vez.

En 2004, en la ciudad de San Francisco surge el denominado *sketchcrawl*,<sup>1</sup> una iniciativa del dibujante italiano Enrico Carosa. En grupos, en una suerte de maratón, los participantes de esta empresa dibujan durante un día el entorno de una ciudad, sus

1 Disponible en <http://www.sketchcrawl.com> (citado el 16 de diciembre de 2016).

barrios y sus lugares, donde viajan o donde viven. En general, los integrantes de estos colectivos no tienen educación formal concreta y específica, provienen del campo de diferentes profesiones en las que la práctica del dibujo es central: arquitectos, ilustradores, diseñadores, dibujantes o pintores, tanto profesionales como aficionados. Los trabajos de cada grupo se difunden en la red en diversos foros.

También en Estados Unidos, con el mismo espíritu de compartir y visualizar la práctica del croquis de tema urbano, se crea la asociación autodenominada *Urban Sketchers*, sin fines de lucro, a partir de un grupo cerrado de cien miembros provenientes de muy diversos países.<sup>2</sup> Esta organización emprende, cada año, reuniones mundiales en diferentes ciudades que sucesivamente ofician de sede. Actualmente, se publican cincuenta *blogs* de diferentes grupos regionales. En su plataforma se convoca a dibujantes que practican el croquis de paisaje urbano a modo de reporteros visuales, cuando este está realizado *in situ* a partir del contacto directo con la vida en las ciudades.<sup>3</sup> Poco a poco, cons-

128

2 En 2007 se atribuye la fundación de este movimiento, mediante la actividad de un grupo del sitio de imágenes Flickr, al periodista visual e ilustrador de origen español, radicado en Seattle, Gabriel Campanario. Desde hace años, Campanario ejerce como ilustrador de *The Seattle Times*. En el grupo se comparten *on line* croquis acompañados por un breve texto, en general, una narrativa vinculada a las circunstancias de producción de la imagen dibujística.

3 El manifiesto de *Urban Sketchers* sintetiza en los siguientes ocho puntos los principios de la comunidad global de croquiseros urbanos: • «Dibujamos *in situ*, a cubierto o al aire libre, capturando directamente lo que observamos. • Nuestros dibujos cuentan la historia de nuestro entorno, de los lugares donde vivimos y donde viajamos. • Al dibujar documentamos un lugar y un momento determinado. • Somos fieles a las escenas que presenciamos. • Celebramos la diversidad de estilos de dibujo y utilizamos cualquier tipo de herramientas y soportes. • Nos ayudamos mutuamente y dibujamos en grupo. • Compartimos nuestros dibujos en Internet. • Mostramos el mundo, dibujo a dibujo.» Disponible en <http://www.urbansketchers.org/p/about-usk.html> (citado el 16 de diciembre de 2016).

truyen una crónica múltiple de la vida cotidiana del acontecer de las ciudades contemporáneas, en la que muchos partícipes no eluden cuestiones álgidas de la vida social y política. Parecen motivados por el afán compartido de comprender mejor entidades complejas como las ciudades del presente. La ejecución simultánea del croquis de un mismo tema brinda una pluralidad de voces, una genuina polifonía que disuelve una supuesta visión objetiva y monológica de la escena real. Estos colectivos —una suerte de tribus urbanas globales— y otros similares, creados en ámbitos nacionales y regionales, muestran y otorgan una nueva visibilidad planetaria a una práctica que había invernado durante décadas. En los grupos se identifican algunas individualidades por su papel de coordinadores que ejercen una función organizativa, en paralelo a su propia práctica. Sin embargo, domina el carácter de red horizontal, sin jerarquías. Tampoco hay distinciones que iluminen un podio, como es habitual en los certámenes deportivos o en otras prácticas competitivas. Hasta el presente no se han adoptado los rituales de concursos, premios u otros mecanismos de competencia y selección. Este fenómeno internacional testimonia una puesta en valor y, posiblemente —no puedo afirmarlo con certeza porque no dispongo de información empírica—, una expansión de la producción del croquis de paisaje urbano que había quedado reducida al cultivo de unos pocos entusiastas, sin conexión entre sí y con el medio sociocultural.

129

Advierto y no puede ser casual que los grupos precursores tuvieron su inicio en ámbitos urbanos vecinos al Silicon Valley, donde se han concentrado desde la década de los años cincuenta del siglo pasado los sectores de alta tecnología de Estados Unidos. Esta circunstancia denotaría en este contexto una conexión entre el desarrollo de la vanguardia tecnológica y el renacer de una práctica que encuentra nuevo impulso con el giro digital. A pesar de que este fenómeno cultural nace en Estados Unidos, una

década después no llega a distinguirse de modo nítido diferencias entre las producciones del centro y de la periferia, como era más evidente en el siglo pasado en el campo de las artes visuales. La influencia del norte se remite a la iniciativa; luego, la producción en el centro puede ser un referente para la periferia, pero sobre todo despierta destrezas y capacidades propias en estado de hibernación. La producción aparece integrada a circuitos globales de carácter multifocal, en virtud de una localización territorial dispersa y de las características de las propuestas.

130

En los años siguientes a la creación de la organización *Urban Sketchers* en Estados Unidos, en varios países de América Latina se establecen filiales nacionales: en México y Argentina,<sup>4</sup> en 2009, y en República Dominicana, en 2010. También existen grupos en Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela, entre otros. En estos países los grupos son activos en las grandes ciudades. Resulta de interés para la región que en 2012 en Santo Domingo, la capital de República Dominicana, y en 2014 en Paraty (Brasil) se realizaron respectivamente el Tercer y Quinto Simposio Internacional de *Urban Sketchers*.

En Uruguay, desde 2013, funciona el colectivo Croquiseros Urbanos de Montevideo,<sup>5</sup> a imagen y semejanza de los grupos argentinos que lo precedieron en su creación por cuatro años y que adoptaron el neologismo de croquiseros urbanos, en traducción libre de la denominación en inglés. Surgen a impulso, como he adelantado, de convocatorias como la proclama de los fundadores de *Urban Sketchers* divulgada desde Seattle, bajo el lema

4 Croquiseros Urbanos de Buenos Aires inicia sus actividades en 2010 y, a junio de 2017, ha realizado 75 salidas.

5 Integran el grupo organizador de Croquiseros Urbanos de Montevideo los arquitectos Andrés Nogués, Daniel Venturini y Rodolfo Schwedt.

«Mostramos el mundo, dibujo a dibujo». Mediante su página web y las redes sociales, los organizadores citan periódicamente, de modo abierto, al encuentro en un predeterminado sitio que entienden que es de interés en la ciudad, para simultáneamente trabajar durante varias horas. A la fecha, estos encuentros han tenido una frecuencia mensual. El número de participantes puede variar en el entorno de una quincena de personas según la ocasión, aunque se convoca a varios cientos. Al final de la jornada, la producción conjunta se muestra a los pares y se comenta informalmente. Con posterioridad, una selección de los croquis realizados se digitaliza y publica en diferentes sitios de internet y, nuevamente, amerita comentarios. Se cultiva una nueva forma de sociabilidad, en dos planos, uno presencial y otro distante, ambos de libre acceso. Por tanto, se alterna entre el vínculo de relación personal, cara a cara, y una interacción diferente, de mayor amplitud, en las redes sociales, en una época en que las condiciones tecnológicas cambian a un ritmo vertiginoso, con la consecuente mudanza de los hábitos sociales. Según este innovador proceder sociocultural, no se pasa por la aduana de los controlados rituales de legitimación exigidos en otros ámbitos de la vida artística e intelectual.

131

A riesgo de repetirme, reitero, por su importancia, que frente a otras prácticas hegemónicas en el ámbito del manejo activo y creativo de imágenes visuales, el *establishment* artístico contemporáneo ha considerado al croquis poco relevante y lo ha calificado de anacrónico, obsoleto y marginal, anquilosado en un propósito de representación de lo real, por cierto, mal entendido. Antes de continuar, necesito hacer un paréntesis para abordar este aspecto desde otro ángulo, pues mi recapitulación de esta suerte de renacimiento del denominado croquis de paisaje urbano no implica un reclamo *in totum* de la producción. Con la difusión explosiva de la práctica de croquizar, se tiene por delante un aluvión

en el que no se puede estimar cada obra de igual manera desde el punto de vista de un ejercicio crítico riguroso. Al navegar por las publicaciones en la web, se constata la reiteración de lugares comunes, de clichés en los motivos elegidos y los modos del registro, a caballo de la innegable apertura democrática que implica internet en la divulgación de la producción de imágenes. Asimismo, puedo llegar a leer en la producción actual las señaladas corrientes marcadas por la formación básica de sus integrantes, en un abanico diverso que tiene como grupos dominantes, por un lado, a los croquiseros provenientes de la ilustración y, por otro, los que llegan desde la arquitectura.

132

En la actualidad desconozco que exista una apreciación global y un análisis crítico de las imágenes que produce la práctica generalizada del croquis de paisaje urbano; parece que el crítico no sabe qué hacer, pues no todos los croquis tienen el mismo valor, menos aún si se refiere a un supuesto valor artístico. La retirada de la crítica especializada no se circunscribe al croquis de paisaje urbano; en ese marco, poco se puede esperar de una práctica considerada epigonal. El nuevo papel de la figura del curador como mediador crea otro blindaje, al igual que algunas instituciones legitimadoras que dificultan el libre ejercicio del juicio crítico. Cuando el croquis amerita un comentario, se confunde su valor con una supuesta destreza en el manejo de herramientas técnicas y del virtuosismo concomitante, pero no se llega a acometer un real esfuerzo de juicio crítico, del que me siento cómplice, pues me adelanto a declarar mi agnosticismo en el actual debate sobre el valor de la obra de arte. Hoy por hoy, de todas maneras, el croquis de paisaje urbano no cuenta con una crítica, quizás, por la misma invisibilidad manifiesta por décadas a la que hago referencia en el mundo del arte. No cuenta con sustento institucional de prestigio: este es casi inexistente o está en ciernes. Mientras que la actual divulgación vía internet semeja una inundación, la mirada

se empaña y la institucionalidad más acreditada mira para otro lado. De la permanencia en el futuro de esta crecida repentina de aguas poco se puede decir; las aguas pueden volver a su cauce, como ocurre con una moda pasajera, o pueden emerger con fuerza transformadora en el lugar menos esperado.

En el presente, desde la óptica de la corriente hegemónica que se reconoce en estado de vanguardia permanente, se habla de manifestaciones anacrónicas, en plural, pues no quedan reducidas al campo del croquis. Desde esta perspectiva resuena paradójico el lamento de algunos artistas que experimentan en las fronteras del llamado arte contemporáneo, que, por cierto, tampoco reciben reconocimiento y apoyo cuando comparan su situación con la supuesta cómoda vida del mercantilizado pintor de paisajes.<sup>6</sup> El dibujante de croquis —en su mayoría de domingo— cultiva el género del paisaje con el ropaje de una identidad de autor. Sin embargo, salvo contadas excepciones, en general no recibe retribución material alguna. La compensación del orden del estímulo y aliento proviene de los miembros de los grupos de pares, con acuerdos de simpatía tácitos. En este panorama, me pregunto quiénes son más o menos herederos de la figura del artista del romanticismo decimonónico y quiénes involucran a un espectro sociocultural más o menos amplio de producción y consumo de imágenes.

Así pues, el croquis de paisaje urbano en la actualidad in-

6 «Con respecto a estas obras se escucha, frecuentemente, la observación reprobatoria que “solo” son pinturas sobre papel, especialmente al momento de fijar el precio.» En Dieter Honisch, «Works on paper —or painting on a modest plane», en *Paintings on paper* (Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations, 1989), 16. [Catálogo de exposición en alemán, inglés y castellano].

roduce una piedra en el zapato del mundo del arte. Entre otras producciones de imágenes, también de reciente crecimiento y propagación, el croquis queda fuera del debate del arte contemporáneo y, con más razón, de todo intento de un relato causal de las producciones, hijo de su tiempo, en un discurso propio de una teleología del progreso. Las múltiples y heterogéneas prácticas de las artes visuales, de alcance global y con algunas inflexiones regionales, han dado lugar a la noción de arte contemporáneo. En su acepción más simplista se confundiría con el arte actual y, entonces, por definición, incluiría, hoy día, al croquis de paisaje urbano. Más polémica resulta la consideración del croquis bajo el paraguas de un significado de lo contemporáneo como perspectiva crítica propia de las prácticas artísticas y sus contextos. Se requiere, pues, de un juicio histórico y concreto. Un escollo difícil de sortear para la teoría y la historia del arte. Ignorar o desechar estas producciones por estar fuera de época equivale a desconocer o excluir su genealogía de manifiesta resiliencia, a pesar de estar siempre sostenida en la levedad de su frágil existencia material.

El croquis había tenido varios períodos de apogeo. Acaso el más significativo se haya producido en el siglo XIX, con los viajeros convertidos en cronistas visuales. Su posterior relativa decadencia con el cambio de siglo, entre otras causas, se atribuye a ciertas innovaciones tecnológicas en la producción de imágenes, en particular, al uso generalizado de la fotografía, salvo destacadas excepciones —anteriormente reseñadas— de algunos artistas que en paralelo al auge de las llamadas vanguardias ejercen el croquis de modo ejemplar. Paradójicamente, en la actualidad, otra transformación técnica ha dado al croquis nueva vida: la digitalización y la comunicación de imágenes, simultánea y de alcance global en la red de redes. Un acontecimiento que permite una veloz y accesible reproductibilidad técnica —*stricto sensu*, una clonación

técnica— de las imágenes. El movimiento de los croquiseros urbanos se expande como mancha de aceite, de modo exponencial, aunque sin una mayor trascendencia pública, en particular, en los *mass media*, que testimonian solo su perfil pintoresco y, como decía más arriba, alcanzan un limitado reconocimiento en el llamado mundo del arte. En el lenguaje técnico contemporáneo, que ineludiblemente recurre a anglicismos, los dibujantes digitalizan sus croquis mediante escáner de ordenador, los suben a un sitio de internet y los comparten *online*. El nuevo producto tiene su génesis de forma idéntica al modo tradicional de dibujar, mediante instrumentos de manejo manual. De una simbiosis de dos culturas nace un híbrido analógico-digital. Un caso particular es el dibujo directo mediante las tabletas digitalizadoras con estilete. Por su reciente incorporación en la práctica del croquis resulta prematuro evaluar sus resultados. Entre sus posibilidades, esta técnica desarrollada exclusivamente en soporte digital permite el trabajo en diferentes capas, independientes unas de las otras, que a su vez se pueden conservar. Por lo que se aprecia en la web, se estima que la mayor parte de la producción continúa realizándose con los medios convencionales, o sea, el producto se origina en una imagen plasmada sobre una hoja de papel en la que durante cientos de años tuvo una vida marginal y vulnerable.

135

El soporte papel cuando no está libre de pH ácido, con el paso del tiempo se vuelve amarillento y quebradizo. Es frecuente que adquiera azarosos pliegues y roturas, en un deterioro propio de su débil condición material. Frente a la obsolescencia de la hoja de papel de baja calidad, se busca trabajar con el *sketchbook* de buen papel. Sin embargo, lo más frecuente es el uso del papel que está a mano. La preservación, en el mejor de los casos, resulta de la práctica social de colgar de una pared imágenes mediante el enmarcado con vidrio o del archivado en una carpeta. De esta manera se ha brindado sobrevida al croquis por medio

de cierta protección material. En una nueva etapa, iniciada hace una década en el marco de la era digital, me interrogo acerca del porvenir de estas obras con innovadoras modalidades de preservación y puesta en valor. Hoy por hoy, y he aquí la novedad, a pesar de la eventual modestia del soporte material en que se produce, mediante una operación técnica sencilla ingresa a un mundo liso, perfecto y de potencial larga e inalterable duración, en principio al alcance libre y gratuito de todos los cibernautas. Sin embargo, en los hechos, esta potencial vida perenne tiene una existencia real también precaria, pues hoy una página web puede estar disponible y mañana desaparecer. En su nueva entidad digital, no tiene tamaño: sus dimensiones y grado de definición están condicionados por el instrumento de lectura del que disponga el observador. Así, se puede acceder a la imagen en todo tiempo y lugar en las pantallas de un ordenador personal o de un teléfono inteligente conectado a internet. En estos casos, es visualizado en una pequeña imagen, aunque también el mismo archivo puede permitir la proyección gigantográfica, con gran definición de detalles. También el archivo digital permite, mediante una impresión, fijar la imagen nuevamente sobre un soporte de papel, aunque no es práctica corriente. Entonces, el croquis pasa del sustento material a la desmaterialización digital y permanece en un estado de virtualidad que depende de sistemas de almacenamiento, transmisión y lectura que cambian de modo vertiginoso. Este destino incierto va de la mano con una parte significativa de la producción intelectual del mundo contemporáneo. Pasa a engrosar ese germinal caldo de producción gris que no ha alcanzado la validación de las comunidades.

De igual manera, las fotografías en la red social Instagram, creada en 2010, con millones de imágenes y con un crecimiento hiperbólico, presentan una oferta desmesurada, aunque con las mismas cosas y las mismas poses. Asimismo, entre otros, el sitio

*DeviantART* especializado en artes visuales, acumula millones de obras producidas por los propios adherentes. A pesar de su potencial acceso democrático, al ofrecer una entrada irrestricta a todo el mundo, en los hechos cada imagen alcanza una reducida audiencia. Para el círculo de iniciados, las imágenes se comparten día a día en un pequeño ámbito social, en un diálogo cuasi coloquial. El número de visitas y comentarios da testimonio de esa realidad. Sin embargo, en ese mar de imágenes, algunas acumulan contactos, se copian, se reenvían y divulgan, aunque en la mayor parte de los casos dan lugar a un vínculo fugaz, vivido en la inmediatez del impulso de saltar de una imagen a otra. Luego, el destino es la directa eliminación o el almacenaje en memorias y, en la práctica, estas son de acceso restringido. Sospecho que es un amontonamiento de información para nadie. También la acumulación en discos duros o en la nube de internet se vuelve rápidamente obsoleta. En la contemporánea transición cultural, el afán de permanencia de la imagen que dio impulso a la fotografía se disuelve en el aire. La introducción de etiquetas o *hashtags* aparece como un tímido auxiliar para las eventuales búsquedas, según algoritmos que, por cierto, permiten, en fracciones de segundos, realizar selecciones entre millones de páginas web. Así, para la producción de sus miembros, *Urban Sketchers* introduce la rutina de las entradas de *blog* con etiquetas.

Entre las primeras transformaciones que conlleva la revolución cultural de internet se encuentra la extinción de ciertas prácticas, aunque más propiamente no se produce una desaparición, sino una mutación. Los grupos humanos ancestrales desarrollaron la producción de imágenes visuales antes de que se produjera la revolución de la escritura. El dibujo tiene una larga genealogía, con múltiples conversiones. Siempre fue y todavía es un lenguaje universal, cuyas voces se amplifican en la actualidad desde una plataforma de alcance ilimitado. Entonces el di-

bajo, bajo la modalidad del croquis, renace en otras condiciones que brindan un escenario de mayor difusión, independiente y plural. Entre otras virtudes, es posible desarrollar su práctica con pocos recursos y, en principio, sin pagar el peaje del sistema de poder dominante. La redefinición de la percepción, la memoria y la imaginación colectivas puede trazar una nueva geografía simbólica del paisaje urbano contemporáneo. Aunque en el panorama que muestra internet domina la tendencia a las evocaciones nostálgicas de espacios urbanos, nuevas formas de ver y entender la cultura urbana, con espíritu crítico e independiente, pueden abrirse paso al margen y en ruptura con el *statu quo*. En muchos croquis de paisaje urbano compartidos en la red se descubre el potencial para indagar, comparar y analizar con espíritu crítico diferentes ámbitos urbanos. Así pues, se visualizan los contrastes entre ciudades de países centrales y periféricos, entre ciudades-puerto y mediterráneas, entre cascos antiguos y ensanches modernos, entre expansiones metropolitanas de alcance regional y centros poblados provinciales, entre expresiones de la cultura urbana popular y la cultura global, entre la ciudad informal y la ciudad formal. En fin, una producción de imágenes en medio de los ámbitos de conflicto de los diferentes actores y agentes sociales.

En un mundo desbordado de imágenes, ¿bajo qué nuevas relaciones de producción y de consumo será posible crear un público más amplio y duradero? La vigencia del croquis en las nuevas condiciones dependerá de los lectores, de la creación de una audiencia. En la era de la reproductibilidad técnica, al decir del filósofo alemán Walter Benjamin,<sup>7</sup> la obra de arte pasa por

7 Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011). [Edición original en alemán: 1936].

una decadencia de su aura. El aserto sería aplicable de modo mecanicista para el croquis cuando muta del soporte papel al soporte digital, aunque este no tenga aspiraciones artísticas. ¿La potencial visión de la obra de modo simultáneo e ilimitado quita la experiencia del aura? En el soporte digital, en internet, el croquis pierde su presencia táctil, la apreciación de la escala y la inmediatez. Sin embargo, en su proverbial simplicidad adquiere, gracias al procedimiento de digitalización, nuevas intensidades, mayor luminosidad y fuerza visual. Al igual que las fotografías, mediante programas de retoque el croquis admite una reelaboración posterior con la aplicación de efectos visuales, filtros, eliminación o agregación de elementos, como superficies texturadas. El procedimiento permite resaltar algunas zonas, se pueden lograr mayores contrastes y cambio de colores. En efecto, para algunos entusiastas el croquis puede ganar una nueva vida en su mutación desde el soporte papel al soporte digital. En esta nueva situación, ¿cuál es el original? Un camino muy incipiente para una cebolla de muchas vainas para desplegar. No se trata de defender y preservar a ultranza categorías que pronto habrán de cambiar. Los géneros mutan y estos no son cotos cerrados, salvo en términos de poder.

139

En la autoidentificación de esta nueva práctica sociocultural —verbigracia, recogida en la propia autodenominación del movimiento *Urban Sketchers*— queda claro que el croquis contemporáneo se focaliza en el paisaje urbano. ¿Por qué en la actualidad el paisaje urbano es motivo privilegiado del croquis? La actividad es practicada por miles de dibujantes que viven en ciudades y que las visitan en los seis continentes. Entonces, no debería sorprender la reducción del campo de interés a las ciudades. Además, el acelerado proceso de urbanización global no se limita al crecimiento demográfico de las grandes ciudades, sino que implica una expansión de los modos de vida urbanos

que incluye los pequeños centros poblados y las propias áreas rurales. En todo el planeta la cultura urbana gana hegemonía.<sup>8</sup> Este fenómeno de acelerada urbanización no se explica sin una consideración de las relaciones de producción de un sistema capitalista de mercado global, en pleno crecimiento económico-financiero, que impregna todas las prácticas sociales. En este contexto, el movimiento de croquiseros urbanos se singulariza de modo autoconsciente como práctica de ciudadanos que registran los paisajes y la vida en sus ciudades. Así, como expresa el manifiesto de *Urban Sketchers* antes citado, los dibujos: «[...] cuentan la historia de nuestro entorno, de los lugares donde vivimos y donde viajamos».<sup>9</sup> También, al navegar en el *blog* de *Urban Sketchers* constato el registro de otros ámbitos de vida, de lugares, cosas y gentes, aunque siempre en relación directa con el medio urbano. En dibujantes de Estados Unidos es frecuente el tema de la espacialidad de infraestructuras viales que atraviesan paisajes rurales. No me llama la atención, teniendo en cuenta el sitio que ocupan el espacio de la ruta y el automóvil en la cultura urbana estadounidense contemporánea.

El movimiento de croquiseros urbanos se define sin fines de lucro, propósito que no pongo en duda. Seguramente, sus actividades están a salvo mediante modestas estrategias de supervivencia y reproducción. Al presente, el croquis no ha entrado de lleno en el mercado, los originales no se comercializan salvo la excepción de la producción de reconocidos dibujantes, ilustradores, arquitectos y pintores. En esos contados casos, también, al igual

8 Véase André Corboz, «El territorio como palimpsesto», *Diógenes* n.º 121 (México: Edición de Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 15-36. [Edición original en francés: 1983].

9 Manifiesto de *Urban Sketchers*.

que los artistas visuales, estos exponen y venden en museos, bienales y galerías de arte. Para un grupo más amplio, recientemente han surgido organizaciones que ofrecen espacios en la web con explícito interés empresarial. Otra excepción, de larga data, son los dibujantes y pintores callejeros que intercambian por modestos montos sus obras, por ejemplo, en centros turísticos europeos. Entonces, me vuelvo a preguntar: ¿cómo se sustenta y a qué responde la amplia adhesión al croquis de paisaje urbano en contextos culturales tan diversos? Es un fenómeno muy reciente y todavía no se dispone de estudios histórico-críticos. Seguramente, muchos condicionantes económicos y sociales están presentes, aunque prefiero hablar de una comunidad todavía de débil integración en un amplio círculo internacional, con un modo de ver y vivir las ciudades.

141

En síntesis, la singular situación contemporánea del croquis de paisaje urbano presenta amplia participación de profesionales y aficionados, sin distinción de rango etario, de género u otra pertenencia. Sin embargo, sus practicantes activos constituyen un grupo bastante homogéneo desde el punto de vista socioeconómico, pertenecen a los sectores medios de la sociedad global, como se puede inducir de las fotografías de los colectivos divulgadas en los sitios web especializados. La calidad de profesional se identifica con la formación y antecedentes en cuestiones técnicas, pues, salvo las excepciones señaladas más arriba, la del croquisero no constituye una actividad laboral, exclusiva o remunerada. El común denominador comparte el carácter amateur de la participación.

Con el ánimo de plantear unas primeras hipótesis interpretativas, me pregunto: si la práctica sociocultural respondió en el siglo XIX a un renovado sentir de evasión romántica de raíz individualista, en el contexto de la conquista de territorios ultramarinos, entonces, de modo similar, en los siglos XX y XXI el ejer-

cicio del croquis de paisaje urbano podría verse como un modo de apropiación de territorios ciudadanos que se sienten ajenos. Por consiguiente, la práctica surgiría como funcional a la producción simbólica del *statu quo* actual, que necesita asimilar paisajes artificiales, movilidad, diversidad, fragmentación y caos, para adoptar y adaptarse a los intereses del sistema económico-social hegemónico. El tercero no está excluido. ¿Hasta qué punto esta práctica tiene el potencial de construir una fábrica de imágenes que muestra las partes no vistas de la ciudad y se opone a las imágenes de autoidentificación dibujadas por el poder? ¿Puede el croquis cobijar una actitud rebelde, de resistencia a los modos hegemónicos de ver?

142

La interacción entre el espacio digital de las redes y el espacio público de las ciudades es fundamental en la fortaleza que han adquirido ciertos movimientos sociales del siglo XXI. Si bien, en términos relativos, el alcance del movimiento de croquiseros urbanos está reducido a una pequeña elite, también su práctica responde de manera similar a la misma retroalimentación micropolítica entre ambos espacios: actual y virtual. El proceso virtual no se potenciaría sin la presencia corporal en el acto colectivo de croquizar en la calle. Salir a los ámbitos públicos implica un compromiso emocional que en los últimos años se ha manifestado con diferentes niveles de involucramiento y participación, pero que a su vez lleva a una búsqueda dirigida y a una lectura atenta en el mar de la red de redes. El movimiento de croquiseros urbanos pertenece a una nueva dinámica sociocultural en el contexto de las primeras décadas del siglo XXI. Comparte estos cambios renovadores con los más variados movimientos políticos, sociales y culturales en ciudades de todo el mundo. ♦





**CALLE SAN JOSÉ (COLONIA DEL SACRAMENTO), 1992.**

*Acuarela sobre papel, 15,8 x 11 cm.*

## Epílogo

Gracias al giro digital, cientos de croquiseros urbanos responden a las convocatorias y salen a las calles en decenas de ciudades alrededor del mundo; de hecho, integran novedosas modalidades de socialización. En estos colectivos que ejercen la práctica de croquizar inmersos en el artefacto de la ciudad, se observa un abanico multifacético de actitudes. Si bien el universo es de un conjunto de individualidades, entre las producciones encuentro dos tendencias: por un lado, abundan las maneras estereotipadas frente a otras de producción más libre e intensa; por otro lado, no obstante, en todos los casos subyace a la producción la adopción de las mismas convenciones.

145

Así pues, en un extremo distingo una actitud visual pasiva cuya operatoria construye un relato, no por ello menos racional. El ojo recorre, generalmente de modo sistemático, los objetos de una parte a otra, según sus contornos, y el conjunto se estructura según las leyes de la perspectiva u otros códigos, en un campo isótropo. La destreza de la mano, junto a abundante paciencia del dibujante, se ponen a prueba en su habilidad puramente maquinal, la de un buen calígrafo. Sin embargo, aunque la manera de interpretar las formas sea homogénea, siempre se produce un corrimiento entre los efectos ópticos de la realidad y de la imagen del croquis, que en general despierta cierto interés y admiración por la habilidad manual puesta a prueba.

Esa valoración positiva es de corta duración y se desgasta rápidamente, pues pronto se adivina en su lógica y disciplina. La estereotipia de los gestos, en su automatismo, solamente puede ofrecer resultados sumarios.

En el otro extremo, me encuentro inmerso en un campo de batalla, en un combate con las imágenes clichés. Según Deleuze, se ha pasado por fases de caos, a las que denomina de caos-germen. «¿Qué quiere decir caos-germen? Quiere decir un caos, pero un caos del cual debe salir algo».<sup>1</sup> En el diagrama pictórico se borran todos los clichés. El diagrama rompe con los datos figurativos y narrativos para dejar emerger el hecho pictórico.

146

El devenir del croquis plantea desafíos a los que he intentado dar respuestas, recurriendo a autores de las corrientes fenomenológica y posestructuralista. ¡Qué puedo decir ante este mar de ignorancia! Pasado el primer desconcierto —no exagero si se trata de analizar la producción de imágenes— y guiado por una siempre fermental y desafiante lectura de la *Ética* de Baruch Spinoza,<sup>2</sup> tomo prestado e interpreto que el dibujar con intensidad abre ventanas de la extensión y del pensamiento al infinito en acto y a la eternidad. Spinoza sostiene que la extensión y el pensamiento son atributos de la sustancia o la naturaleza (o del *Deus sive Natura*), sin olvidar otros infinitos atributos desconocidos. Bella manera de expresar lo insondable sin dejar de meditar en un plano de inmanencia. En una carta a Meyer, Spinoza distingue y explica

1 Deleuze, *Pintura, el concepto de diagrama*, 91.

2 Véanse Definiciones IV y VI de la Primera parte, De Dios, y Proposiciones I y II de la Segunda parte, De la Naturaleza y del origen del alma. En Baruch Spinoza, *Ética. Demostrada según el orden geométrico* (Madrid: Editorial Gredos, 2011), 5, 50 y 51. [Escrito y revisado entre 1663 y 1675].

la noción del infinito en acto.<sup>3</sup> Al dibujar un croquis desprovisto de estereotipos y clichés, situado a la intemperie, se manifiesta la infinitud en acto. En esta reflexión acerca de un hacer pleno de intensidad, cobran vida y vigencia inquietantes preguntas de carácter ontológico —no se confunda con la adopción de una metafísica—. Es la hora en que el mínimo desasosiego del cuerpo irrumpe sobre la superficie con los nerviosos trazos del lápiz o del pincel sobre la hoja de papel. La intensidad está en la superficie. El poeta y pintor francés Henri Michaux, en «Captar», se refiere a la tensión animal que precede al acto de dibujar: «[...] Un dibujo sin combate aburre / Está incompleto. ¿Quién no lo nota? [...]».<sup>4</sup>

147

¿He ido demasiado lejos? Seguramente, el lector considere desproporcionada la precedente incursión filosófica y, entonces, en un movimiento pendular de mi propia reflexión puedo coincidir con él: el dibujo en sí se vuelve esa cosa tan sencilla llamada croquis. Pero, cuando este trae un destello, necesito de la noción de intensidad y requiero la invocación al pensamiento filosófico, a modo de brevísimo pasaje por un hermoso portal. En la variación y el devenir del mundo, al croquizar me enfrento de cuerpo entero, en medio de una inundación de mil sensaciones, percepciones, afectos y emociones, a la cara, sin careta, sin retorno, a quemarropa conmigo mismo. Las cosas que veo me reencuentran con lo que puedo y quiero ver, siempre desde una óptica singular.

3 En la filosofía del siglo XVII se distingue entre la infinitud en acto y el mero carácter indefinido y sin fin, es decir, la diferencia entre las infinitudes intensiva y extensiva. El infinito en acto se da una sola vez en una realidad limitada. Véase Carta XII (a Luis Meyer) del 20 de mayo de 1663. En Baruch Spinoza, *Epistolario* (Buenos Aires: Colihue Clásica, 2007), 54–60.

4 Véase Henri Michaux, *Ideogramas en China. Captar. Mediante trazo* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006), 85. [Edición original en francés: 1979].

En la antigua Grecia, en un episodio crucial, el pensamiento se plegó sobre sí mismo de modo explícito en el lenguaje escrito para fijar la profundidad y la complejidad abordadas en el campo de la naciente filosofía. Esa vuelta sobre sí mismo se manifiesta en el amor por la sabiduría de los pensadores griegos de hace veinticinco siglos. Muchos milenios antes, en el lejano preámbulo antrópico, aunque cercano a la vez de tan significativo jalón, región ciega desde nuestra óptica de la iluminación del mundo, llega el legado del pensamiento en imágenes, en clave de trazos y manchas, de las pinturas rupestres de hasta cuarenta mil años de antigüedad. ¿Por qué plantear la perspectiva temporal? ¿Por qué buscar los inicios? No busco los orígenes. Me interesan los inicios cuando son vida presente. Quizás estos acontecimientos tan admirables, al igual que las incisiones sobre el tronco de los árboles o las huellas de las manos sobre la arena húmeda, son el primer pliegue sobre sí mismo del pensamiento, cuando la imagen memoria se proyecta en la pared rocosa y deriva, luego de un proceso seguramente prolongado, en los trazos que constituyen las imágenes de bisontes, mamuts y renos —como figuras aisladas o superpuestas, aunque sin escena— en las cuevas de Altamira (Cantabria) o de Lascaux (Dordoña).<sup>5</sup> El pliegue del afuera. El modo humano deja testimonios en trazos y manchas sobre una superficie del episodio decisivo en que este se desdobra y contempla la obra de sus manos. Estas imágenes fueron realizadas en inaccesibles paredes de cuevas, cual croquis de memoria con una técnica similar al fresco, aunque debo cuidarme de aplicar categorías del presente

5 En ese mismo sentido concluye el párrafo final del libro de Brodrick: «Sabemos bien que la pintura no hace que los rebaños y manadas se multipliquen, ni hace caer la lluvia. No cambia nuestro medio; hace más: nos cambia a nosotros». Alan Houghton Brodrick, *La pintura prehistórica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), 90. [Edición original en inglés: 1948].

a prácticas de un pasado ignoto. La conjetura más aceptada sobre las pinturas descubiertas en el siglo XIX en España y en el sur de Francia las interpreta como prácticas de carácter mágico. Los grupos humanos del período de la última glaciación otorgarían poder a las imágenes para propiciar la caza.<sup>6</sup> Hace cuarenta milenios, grupos que devienen los humanos modernos sobreviven frente a otros homínidos de cercana genética. La producción de imágenes y la habilidad de usar signos en una nueva tendencia a la vida social indican la diferencia o la capacidad de perseverar en el ser. Se inicia una progenie de seres que, en clave de toma de conciencia de su relación con el mundo, mediante gestos corpóreos transforman su capacidad de afectar y de ser afectados. Estos devienen trazos intencionados al depositar materia de diferentes colores sobre las irregulares superficies pétreas de paredes y techos de las cavernas, de modo que significan. Los trazos perduran y posibilitan otras lecturas desde el presente histórico y existencial, en una nueva producción de significado. En la contemporaneidad, la terca persistencia de la práctica del croquis —con la nueva dimensión que le otorga el formato digital— pertenece al mismo linaje de las pinturas rupestres, una suerte de capacidad de resistencia, una manifestación humana por excelencia, hoy sometida a una mayor transitoriedad y pronta obsolescencia.

149

Con estas manifestaciones imaginables se podría iniciar el camino, hoy documentado, que compone y vuelve a componer un mundo de relaciones. Así, ante un cúmulo de innumerables reflexiones desplegadas a lo largo de la historia del pensamiento, cuyo profundo alcance quedó fuera del propósito de este texto, como he dicho al principio, entiendo el constructo de imagen

6 Véase Ernest H. Gombrich, *La historia del arte* (Londres y Nueva York: Phaidon, 2011), 41-42. [Primera edición en inglés: 1950].

visual como relación de cuerpos, o de cuerpos de cuerpos en el plano. En el croquis de paisaje urbano, la imagen visual tiene como referente las relaciones propias del hábitat de la ciudad. En una lectura libre de los escritos de Gilles Deleuze y Felix Guattari, se trata de relaciones de afectos y de preceptos.<sup>7</sup> Las relaciones componen en el magma de inmanencia de lo que es, crean y se crean a sí mismas. Son esas relaciones las que se preservan en el croquis de paisaje urbano.

150 En sus ensayos de 1973 sobre la fotografía,<sup>8</sup> Susan Sontag propone una ecología de las imágenes, al igual que reclama por el ambiente y sus seres ante el consumo acelerado y desquiciante. Ampliando la metáfora de la escritora estadounidense, no solo se necesita el desarrollo de una disciplina ecológica, sino también una transformación del propio hábitat que, a partir del conocimiento, pueda alcanzar un desarrollo sostenible y sustentable del entorno. En el universo de las imágenes, entonces, el croquis de paisaje urbano debería contribuir a una transformación del modo de producción y del uso de las imágenes.

Así, con ánimo proactivo y a modo de colofón hipotético, ¿qué mostraría una exposición internacional de croquiseros urbanos? El material en bruto está disponible en internet. Una muestra al estilo de las grandes antologías realizadas por las más prestigiosas instituciones de las artes visuales implica establecer una selección según criterios de valor. Para alcanzar un consenso sobre la supuesta muestra tendría que ponerse en cuestión las corrientes hegemónicas que en la actualidad se interpretan como

7 Véase Gilles Deleuze y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2011), 167. [Edición original en francés: 1991].

8 Sontag, *Sobre la fotografía*, 175.

las verdaderas manifestaciones artísticas contemporáneas, cuyo valor, en muchos casos, por supuesto, no niego. Es un verdadero desafío para el ejercicio de la crítica. El peor castigo sigue siendo el silencio. Por otra parte, desde una óptica más modesta, una muestra de tal carácter sería un documento que expondría la crisis de las sociedades urbanas y su visibilidad. Así, ese mural de la segunda década del siglo XXI quedaría como contribución testimonial a futuros relatos historiográficos del presente y, quizás, en algunos casos, tendrían como objetivo provocar una inquietud artística. De todas maneras, la ocupación del espacio público por parte de los grupos de croquiseros urbanos, trabajando de modo diferente al cotidiano trajinar y haciendo ver otra ciudad en las antípodas de la postal turística, tienen mayor significado político —de la *polis*— que una exposición en los recintos controlados del mundo del arte. Por ese camino, mediante acciones infinitesimales podríamos construir un mundo intersubjetivo y social para habitar con mayor calidad de vida las urbes contemporáneas. ♦



## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Santiago de Chile: Editorial LOM, 2002.
- Alberti, Leon Battista. *Tratado de pintura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Alenius, Stefan. *Arkitekter med omnejd*. Uppsala: Arkitektur Förlag AB, 1986.
- Aragon, Louis. *Henri Matisse, roman*. París: Gallimard, 1973.
- Argod, Pascale. *The Art of Sketching: 400 years of travel diaries*. Barcelona: Proppress, 2016.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Baroffio, Eugenio P. «Visión retrospectiva de la enseñanza de la arquitectura en Uruguay». En *Anales de la Facultad de Arquitectura* n.º 6. Montevideo, 1943.
- Basbanes, Nicholas A. *De papel. En torno a sus dos mil años de historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura. El pintor de la vida moderna*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2015.
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- Berger, John; Berger, Yves y Favre, Emmanuel. *Desde el taller. Diálogo entre Yves y John Berger con Emmanuel Favre*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013.
- *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Bernard, Émile [et al.]. *Conversaciones con Cézanne*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Berque, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Bockemühl, Michael. *Turner 1775–1851. El mundo de la luz y el color*. Colonia (Alemania): Taschen, 2007.
- Bohigas Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Borchers, Juan. *D7 (Diario 7)*. Santiago de Chile: María Berríos (editora), 2012.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2012.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.

- Bressan, Paola. *Los colores de la Luna. Cómo vemos y por qué*. Barcelona: Ariel, 2008.
- Brett, Bernard. *A History of Watercolor*. New York: Excalibur Books, 1987.
- Brodrick, Alan Houghton. *La pintura prehistórica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Calvino, Italo. *Bajo el sol jaguar*. Madrid: Siruela, 2010.
- Carvalho Ferraz, Marcelo (coordinador editorial). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- Campanario, Gabriel. *The Urban Sketching Handbook. Arquitectura y paisajes urbanos. Consejos y técnicas para dibujar in situ*. Barcelona: Promopress, 2015.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 y 2014.
- Carré, José P. «La enseñanza en la Facultad de Arquitectura». En *Revista Arquitectura XVII*. Montevideo: Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos, 1916.
- Carus, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: Visor, 1992.
- Ching, Francis D. K. y Juroszek, Steven P. *Dibujo y proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- Corboz, André. «El territorio como palimpsesto». En *Diógenes* 121. México: Edición de Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1973.
- Cullen, Gordon. *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Editorial Blume, 1974.
- Cracco, Pedro. *Sustrato racional de la representación del espacio*, 2 tomos. Montevideo: PV Lejano, 2000.
- Dardel, Eric. *El Hombre y la Tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.
- Dauzat, Albert; Dubois, Jean y Mitterrand, Henri. *Nouveau Dictionnaire Étymologique et Historique*. París: Larousse, 1992.
- Davies, Colin. *Reflexiones sobre la arquitectura. Introducción a la teoría arquitectónica*. Barcelona: Editorial Reverté, 2011.
- Daza Caicedo, Ricardo. *Tras el viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015.
- De Gracia, Francisco. *Pensar/Componer/Construir. Una teoría (in)útil de la arquitectura*. San Sebastián: Nerea, 2012.
- Delacroix, Eugène. *Metafísica y belleza*. Buenos Aires, Cactus, 2010.
- De Lapuerta, José María. *El croquis, proyecto y arquitectura [scintilla divinitatis]*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2011.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015.
- Duarte, Mariana; Serra, Carlos y Venturini, Laura. *Dámaso Antonio Larrañaga. Naturaleza ilustrada*. Montevideo: Fondos Concursables para la Cultura, MEC, 2016.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1986.

- Farrely, Lorraine. *Técnicas de representación. Fundamentos de arquitectura*. Barcelona: Promopress, 2008.
- Fernández Eiriz, Martín. «Dossier» y «GP 01\_ Norteamérica interior». En *Revista Vi-truvia 3* (Montevideo: IHA, FADU, Universidad de la República, 2017).
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.
- Focillon, Henri. *Vida de las formas. Seguido por el Elogio de la mano*. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI editores, 1997.
- *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2013.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1992.
- Friedman, Donald. *Y además saben pintar. Escritores, creadores de palabras, creadores de imágenes*. Madrid: Maeva Ediciones, 2008.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir, 2012.
- Gauguin, Paul. *Noa Noa. Voyage à Tahiti*. Stockholm: Jan Förlag, 1947.
- *Noa Noa. Viaje de Tahití*. Madrid: H Kliczkowski, 1995.
- Gauthier, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Gilmet, Hugo. *Siete ensayos sobre paisaje*. Montevideo: Biblioteca Plural, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang. *El juego de las nubes*. Madrid: Nórdica libros, 2011.
- Gombrich, Ernest H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres y Nueva York: Phaidon, 2012.
- *La historia del arte*. Londres y Nueva York: Phaidon, 2011.
- Hochberg, Julian y Black, Max. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 2013.
- Gómez Molina, Juan José (Coord.). *De la representación de la representación. Danza, teatro, cine, música*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 1. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Iglesis, Jorge. *Croquis. Dibujo para arquitectos y diseñadores*. México: Editorial Trillas, 1989.
- Ingold, Tim. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- Instituto de Diseño. *Expone Ruben A. Dufau*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1964.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- Jeanneret, Charles-Édouard (Le Corbusier). *El viaje de Oriente*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1991.
- Julio Vilamajó. *Fábrica de invención*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales y Museo Casa Vilamajó, 2016.
- Kivili, Alain et al. *Auguste Rodin. Dibujos eróticos*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2005.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Larroca, Óscar. *Bisagras y simulacros. Ensayos escogidos 1997-2015*. Montevideo: Estuario Editora, 2016.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.
- (Dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- (Dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores, 2008.
- Malraux, André. *Psychologie de l'Art. Le Musée Imaginaire*. Ginebra: Albert Skira Éditeur, 1947.

- Malraux, André. *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Marin, Louis. *Destruir la pintura*. Buenos Aires: Fiordo editorial, 2015.
- Mario Buela. *Catálogo de exposición*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 2014.
- Melot, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro Libros, 2012.
- *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta, 2013.
- Michaux, Henri. *Ideogramas en China. Captar. Mediante trazos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.
- Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2015.
- Minond, Edgardo. *Flâneur. Registros visuales*. Madrid: H Kliczkowski, 2010.
- Montaner, Josep Maria. *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- Museo Torres García. *Trazos de New York. Joaquín Torres García*. Montevideo: Ediciones del Museo, 2010.
- Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.
- Pantaleón, Carlos. *El tema en el croquis de observación directa*. Montevideo: Capítulos de Expresión Gráfica n.º 2a, Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura, 1988.
- Pantaleón, Carlos. *El croquis*. Montevideo: Capítulos de Expresión Gráfica n.º 2, Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura, 1990.
- Paintings on paper*. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations, 1989.
- Peluffo Linari, Gabriel. *El paisaje a través del arte en el Uruguay*. Montevideo: Edición Galería Latina, 1994.
- Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Rafael Pali Lorente, *tránsitos y desplazamientos*. Montevideo: MNAV, 2015.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid, 1992.
- Revista *Arquitectura*, n.º 91 (Montevideo: Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos, julio de 1925), 161-162.
- Rodín, Augusto. *El Arte*. Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, 1943.
- *Las catedrales de Francia*. Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, 1943.
- Ruskin, John. *Técnicas del dibujo*. Barcelona: Laertes, 2012.
- Sainz, Jorge. *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Barcelona: Editorial Reverté, 2005.
- Scheinberger, Felix. *Acuarela para Urban Sketchers. Recursos para dibujar, pintar y narrar historias en color*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- Spinoza, Baruch. *Epistolario*. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2007.
- *Ética. Demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editorial Gredos, 2011.
- Sociedad de Arquitectos del Uruguay. *Croquis. Uruguay, el paisaje urbano*. Montevideo, 1986.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.

- Souriau, Étienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. París: Presses Universitaires de France, 1990.
- Tafuri, Manfredo. *Teorías e historia de la Arquitectura*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.
- Tankens bilder*. Stockholm: Raster Förlag, 1997.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Alianza Editorial y Editorial Tecnos, 2004.
- Thorspecken, Thomas. *Urban Sketching. Guía completa de técnicas de dibujo urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Torres-García, Joaquín. *New York*. Montevideo: Casa Editorial Hum y Fundación Torres-García, 2007.
- Tuan, Yi-Fu. *Geografía romántica: en búsqueda del paisaje sublime*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2015.
- Udriot, María. *Gazing at Gaudí*. Lund: C. A. Andersson, 2015.
- Universidad de la República. *Leyes y reglamentos de la Universidad de la República*. Tomo II. Montevideo, 1943.
- Facultad de Arquitectura. *Plan de estudios y programas de las materias*. Montevideo, 1953.
- Vitruvio, Marco. *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Editorial Alianza, 2009.
- Wallace, Robert. *Rembrandt et son temps 1606-1669*. Barcelona: Time-Life International, 1979.
- Wolf, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: Ediciones Istmo, 1997.
- Yuguero, María E. *Croquis Arq. Arturo Villamil* (Montevideo: MTOP, 2014). [Folleto de exposición en Sala Carlos F. Sáez].

#### NOTA ACERCA DE LAS IMÁGENES CITADAS EN EL TEXTO

A los efectos de facilitar al lector la visualización de las obras mencionadas en el libro, en particular, aquellas que aparecen reproducidas en los sitios web de museos y otras instituciones donde se conservan, junto a cada mención se ha señalado en nota al pie la dirección en internet del sitio web en que estas se encuentran.







El tema de este ensayo es la praxis del croquis sobre los múltiples y complejos paisajes de la ciudad contemporánea. El croquis de paisaje urbano es una variante temática del croquis ejecutado *in situ*, perteneciente a la estirpe del ancestral saber dibujar, realizado a pulso, en condiciones que obligan a un apresuramiento de la ejecución y a una economía en el uso de los medios y las técnicas. En su larga genealogía, desde hace cerca de cuatrocientos años en la cultura occidental, en la actualidad, con las transformaciones que el giro digital trae consigo, inicia una nueva era en la que colectivos autodenominados «croquiseros urbanos» comparten su producción de imágenes en internet.

EL PRESENTE TRABAJO FUE REALIZADO EN EL ÁMBITO  
DE LA CÁTEDRA DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA,  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO.



COMISIÓN  
SECTORIAL DE  
INVESTIGACIÓN  
CIENTÍFICA



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

ISBN 978-9974-0-1597-5



9 789974 015975