

EVOCAR- CONJURAR

Angel Casas Suárez

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1.- Una de las acepciones que tiene la palabra EVOCAR es aquella que la define como *“traer alguna cosa a la memoria o a la imaginación”*. La memoria, nutrida en gran medida de imágenes atrapadas por la mirada, constituye el archivo al cual recurrimos mediante la evocación.

El acceso real, físico, a las arquitecturas que han de constituir los “modelos” sobre los que hemos de proyectar nuevas arquitecturas nos está vetado la mayoría de las veces. Es por ello que desde el comienzo de carrera nos vemos en la inevitable obligación de “educar” la mirada. Nos vemos forzados continuamente a la interpretación de documentación plana, a la abstracción conceptual, a la reconstrucción o recreación de modelos mentales tridimensionales partiendo de espacios representados sobre superficies de sólo dos dimensiones (planos, bocetos, dibujos, cuadros, fotografías, etc.) en un intento de “pasearnos” por espacios, inaccesibles por aún no construidos, alejados por la distancia o destruidos por el tiempo.

La fidelidad y exactitud de la imagen del modelo, depende de la cantidad y calidad de la información que de él poseamos o generemos.

Esta tendencia a la precisión en el aporte de documentación del proyecto tanto en la Escuela como posteriormente en el ejercicio profesional, esta necesidad de producir una cada vez más nítida imagen del proyecto fomentada por esa constante impresión de inacababilidad implícita probablemente, en cualquier trabajo creativo, se contraponen sin embargo con el potencial y capacidad evocadora que lleva aparejada una imagen rescatada de la memoria o de la imaginación.

La concreción de las ideas en un proyecto “acabado” apunta una única solución, renunciando y dejando atrás las infinitas posibilidades que se entreveían en las ideas apenas esbozadas del comienzo del mismo. Es en un primer periodo de croquización donde estas innumerables posibilidades están presentes al tiempo que absolutamente abiertas. Es por ello que debiéramos primar con mayor intensidad estas primeras líneas y bocetos de lo que lo hacemos hoy, ya desde el proyecto de escuela.

"...sigue presente en mí la memoria de la frustración de los primeros años de Escuela y de profesión, cuando a un análisis supuestamente exhaustivo (estático) de un problema, seguía el encuentro desamparado con una hoja de papel en blanco. Desde entonces, siempre he procurado " mirar el sitio " y hacer un dibujo, antes de calcular los metros cuadrados del área a construir".

(A.SIZA).

En primer lugar hemos de "hacer visibles" estas imágenes -y todas las posibles-, propiciando la aparición del mayor número de líneas de actuación y soluciones de proyecto. Cuidar de no abortar precipitadamente este estadio entre el boceto y el proyecto tan propicio a la evocación.

"Otra propiedad de los croquis... es su ambigüedad. Cuando los croquis dejan de ser ambiguos se detiene el proceso de diseño. Su apariencia ambigua, sin determinar, tendrá la facultad, por un lado, de interpretaciones y sugerencias múltiples y, por otro, de insinuar más de lo que allí hay realmente, de dar ganas de completarlo. El arquitecto, mientras esta croquizando, no puede controlar lo que esta haciendo y solo es consciente de ello cuando reflexiona sobre lo hecho."

(J. M. DE LAPUERTA).

"El objeto perfecto sería un espejo sin marco ni bisel -el fragmento de un espejo-, sobre el suelo o apoyado en la pared. En él un miope observa formas, sombras en movimiento, reflejos de reflejos. Así se alimenta un dibujo."

(A.SIZA).

2.-Tanto la capacidad de evocar, como su resultado, descansan en el individuo. Es un acto eminentemente individual, SUBJETIVO. De la capacidad y predisposición de éste, en el momento y ante una imagen dada, dependerá la riqueza de lo evocado.

En la cultura japonesa, el jardín japonés, y concretamente EL JARDÍN ZEN constituye uno de los ejemplos mas significativos de la enorme incidencia que posee la evocación que su cultura concentra en los espacios mas pequeños.

El artista es un contemplador ...sin martillo ...sin cincel... sin hacer sufrir a la piedra.

EL ARTISTA ESCULPE CON LA MIRADA.

..las piedras son por naturaleza sedentarias....

el escultor-poeta no es un rompedor de piedras.....

...verás en los jardines del siglo X piedras elegidas entonces por geniales RECOGEDORES.

...las piedras no deben estar simplemente colocadas. Tienen que estar siempre un poco enterradas.

Tienen que estar siempre muy en contacto con la tierra, tienen que estar arraigadas en ella, forman parte indisoluble de la naturaleza.

las piedras tienen cabeza, cola , espalda , vientre.

Los jardines Zen son jardines donde sólo puede pasearse la mirada...

Tienen vocación de ser contemplados desde un punto fijo determinado... de hecho sólo deben ser siempre contemplados desde ese punto. Una de las rocas que representan las islas del archipiélago japonés, ha de estar siempre oculta. No nos es posible ver toda la realidad, siempre habrá zonas inaccesibles, oscuras, alguna zona indeterminada.

Un jardín Zen se lee como un poema del que solo estuvieran escritos algunos hemistiquios, y a la sagacidad del lector incumbiría rellenar los huecos.

El autor de un jardín Zen sabe que la función de un poeta no consiste en sentir la inspiración por su propia cuenta, sino en suscitarla en el alma del lector...

El valor artístico que puede llegar a tener un jardín Zen reside en su capacidad evocadora, No pretende ser una obra de arte en sí misma. Solo puede aspirar a serlo a partir de la mirada del observador. Es el observador con su predisposición a la evocación, con su arte, quien ha de proporcionarle cualidades artísticas.

La valoración la asume siempre el sujeto-observador, el autor permanece en la sombra, sólo puede llegar a ser un "gran recogedor de piedras", o un gran constructor de jardines, a partir de la suma de reconocimientos individuales de los propietarios de los jardines o los propietarios de las miradas. El acto de evocación se reconoce como enteramente SUBJETIVO.

En su aparente indigencia, el jardín Zen contiene en potencia, todas las estaciones del año, todos los paisajes del mundo, todos los matices del alma.

La potencia evocadora que se le supone es de tal intensidad que difícilmente hallaremos ejemplos similares en la cultura occidental.

Igual que un actor de Kabuki representa el papel de mujer más intensamente que una actriz, así los elementos imaginarios de un jardín

hacen nacer un "fuzei" de más sutil esencia de lo que lo harían los elementos reales.

El jardín es una imagen del mundo y la representa mejor que aquél.

La posesión del mundo empieza con la concentración del sujeto y acaba con la del objeto.

Es por ello, que el jardín ZEN conduce lógicamente al jardín-miniatura.

Tras la CONVERSACIÓN y la CONTEMPLACIÓN, LA COMUNIÓN.

Los jardines-miniatura corresponden aun tercer estado de la interiorización de la tierra. Cuanto más pequeño es el jardín enano, tanto más amplia es la parte del mundo que abarca.

Así el hombre de letras en su modesta casa, el poeta ante su escritorio, el eremita en su gruta, disponen a voluntad de todo el universo. Solo es necesario concentrarse lo suficiente para desaparecer en el jardín-miniatura.

(M. TOURNIER)

La cultura japonesa tiende a la comunión, tiende al centro. Es más evocadora la imagen de una realidad que Ella misma. Es mas evocador, así mismo un sector, una zona, una parte, un plano, una textura de la imagen (del proyecto) que la realidad en todo su tamaño. El jardín debe abarcarse con una sola mirada.

En la cultura oriental el jardín esta en la casa.

El jardín cabe en la mano del dueño de la casa.

La espacialidad crece hacia el interior.

El espacio es mas amplio hacia dentro que hacia fuera.

La evocación se concentra en los espacios ínfimos.

En la cultura occidental, la casa esta en el jardín.

El espacio crece hacia el exterior.

La evocación requiere desplazarse por espacios infinitos.

3.- En contraposición a esta tensión centrípeta de la cultura oriental para inducirnos a la evocación, la nuestra parece discurrir en sentido diametralmente opuesto.

La cultura occidental requiere espacios cada vez mas amplios. Buscamos respuestas en el desierto, en el mar, en el cielo.

Goethe separa LO CLÁSICO de LO ROMÁNTICO en los terminos siguientes. Para él lo clásico es sinónimo de SANO, VIGOROSO Y OBJE-

TIVO, mientras que lo romántico, lo es de ENFERMO, MÓRBIDO Y SUBJETIVO. Esta cualidad de subjetividad, inherente a la inducción evocadora, es la actitud que ha de plantearse para la consecución de efectos evocadores de relevancia es una actitud de tipo romántica. Una actitud eminentemente introspectiva, entendiendo el romanticismo más como un estado de ánimo receptivo personal que como un periodo histórico concreto.

El interés gráfico por las ruinas comienza a principios del Renacimiento (por aquel entonces y hasta mucho después, EL FORO romano era lo que su nombre indicaba, un "campo vaccino" un campo de pastoreo de vacas.).

Según Heinrich Wölflin *"en la aparición de la grieta y la perforación, y en el establecimiento de la vegetación, se desarrolla la vida.... y sólo cuando los filos se vuelven deformes y la línea y el orden geométrico desaparecen, puede la edificación establecer la unión -el vínculo, con las formas de movimientos libres de la naturaleza, con árboles y cerros, hacia una imagen unitaria, un todo pictórico, que les está negado a las arquitecturas sin asomo de deterioro"*.

La piedra utilizada en la construcción es un elemento "natural", por tanto básicamente en armonía con la naturaleza, sólo que estas piedras han sido esculpidas y trabajadas, TORTURADAS, hasta darles la forma requerida. Es por ello que para que la naturaleza pueda volver a acogerlas, se requiere tanto un tiempo de reposo de las "heridas", como de "perdida de filos" y "de orden geométrico".

La imagen de la cantera, de donde proceden estas piedras, se revela, aún para la civilización occidental, como una gran HERIDA dentro del paisaje.

Del efecto mágico, de la atracción que ejerce en nosotros la ruina podemos hacer responsable a las distintas maneras de enfrentarse a ellas. Por un lado tenemos el interés arqueológico, la añoranza por la magnificencia perdida o el afán o pasión del coleccionista. Por otro, algo mucho menos tangible, más oscuro. Algo que provoca aquella querencia de los niños a jugar entre las ruinas.

La "ruina clásica" hay que completarla en pro del conocimiento histórico. A la "ruina romántica" no se accede por medio del estudio o el análisis científico, se accede por la piel, por los sentidos y la imaginación. Una nos permite reconstruir la antigüedad, la otra, recrear un estado de ánimo, evocar una imagen onírica.

De la incidencia de los recuerdos y la memoria en el hombre, trata el psicoanálisis y el propio Freud recurre, al definirla, a la analogía exis-



tente en el quehacer de los descubrimientos que hace el psicoanálisis en el individuo, con la acción del arqueólogo de levantar edificios, culturas y civilizaciones a partir de muros ruinosos.

La ruina ha perdido una parte básica de lo que era la edificación, el espacio cerrado y controlado por el hombre “su espacio vital”. Los límites entre el Dentro y el Fuera se diluyen. El momento de la rotura del espacio interno, su inhabitabilidad, constituyen el momento fascinante; *“el momento de unión entre la historia individual y la colectiva”*, en palabras de Jeannot Simmen.

En nuestro caso, el punto de inflexión es aquel en el cual la “VEDUTE se convierte en CAPRICCIO”. El indiscutible maestro en esta operación es sin duda G. B. Piranesi.

Es el gran recreador-reconstructor de ruinas. Es el que, tan pronto nos revela las ruinas (al sol) del Foro, como el que nos sumerge en los oscuros interiores de sus CARCERI.

En el primer caso la ruina aparece siempre arropada -invadida, por gran profusión de elementos vegetales, la naturaleza arrolla en los espacios abiertos. No hay obstáculo a su avance.

En el segundo, en los espacios cerrados de las Carceri, el “mundo” que presenta es artificioso- arquitectónico puro, sin relación con el “espacio natural”.

ESPACIO ABIERTO—relacionado con la naturaleza—ESPACIO NATURAL.
ESPACIO CERRADO—Arq.pura—ESPACIO ARQUITECTÓNICO.

La creación del espacio natural no se forma con elementos individuales aislados, autónomos, todo se equilibra, se estabiliza y se armoniza conjuntamente. La forma que adquieren los elementos naturales no se debe a sí mismos, sino al sometimiento y control que ejercen el resto de los elementos sobre aquél.

La construcción del espacio arquitectónico busca la armonía y el equilibrio en sí misma, a la relación entre sus partes, enfrentándose al resto de las acciones o fuerzas externas. En el mejor de los casos nos embarcamos en un vano intento mimético o de “camuflaje”.

La Ruina constituye el punto mas cercano que la obra del hombre puede estar de la creación pura. Aquello que se construyó sumando, ensamblando, y ordenando piezas se convierte en otro elemento natural del paisaje. A partir de que el hombre ABANDONA su obra, comienza el proceso contrario. El edificio desanda el camino, se desmonta, se desmorona, se horada, se erosiona, se destruye, se deconstruye(?).

El tiempo cataliza las dos fuerzas, natural y artificial, restableciendo un nuevo equilibrio. El tiempo crea naturaleza con la obra del hombre.

La Ruina desde el punto de vista de la arquitectura es un cadáver, desde el punto de vista de la naturaleza empieza a estar viva. El tiempo, con la naturaleza y todas estas fuerzas externas a la edificación, dotan a los restos de ésta de otro tipo de vida sobre la cual nos es fácil construir o reconstruir imágenes, utilizando para ello otros materiales como la imaginación, el ensueño o la evocación, y la herramienta de la mirada.

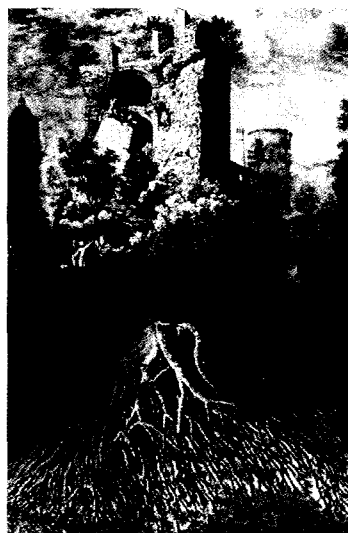
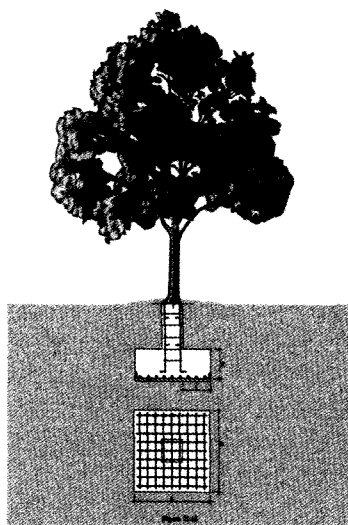
La RUINA DE GUERRA se produce por medio de la destrucción y el violento desalojo del hombre. La principal diferencia es que ésta aparece como producto de una acción violenta, de destrucción instantánea. La dirección que adopta la evocación, tras su contemplación sea por ello quizás de tipo negativo.

Por su parte "LA RUINA" DECONSTRUCTIVA huye del establecimiento de pieles separadoras entre el interior y el exterior. Disolución del binomio INTERIOR-EXTERIOR. Los planos, las líneas no se terminan, las formas no se acaban, el uso de la perspectiva ambigua....

El boceto y su inherente ambigüedad tienen vocación de proyecto acabado.

4.- *"En Lo- Yang, un recogedor de guijarros poseía una piedra K'ouai, colocada en un estanque de agua pura sobre arena blanca, de unos tres pies de largo y siete pulgadas de alto. Habitualmente las piedras sólo manifiestan su vida profunda con discreción y ante la mirada del sabio. Pero estaba habitada por un espíritu tal que se le escapaba por todos los poros, muy a su pesar. Estaba llena de agujeros, de surcos, de hendiduras, exhibía valles, gargantas, abismos, picos, desfiladeros. Acechaba y retenía todo con mil oídos, guiñaba y lloraba por mil ojos, reía y bramaba por mil bocas. Lo que tenía que ocurrir, ocurrió. Una semilla de pino, atraída por tan acogedora naturaleza, se posó en ella. Se posó en la piedra K'ouai e inmediatamente se metió en la matriz, como el esperma en la vagina. Y el piñón germinó. Y el germen, cuya fuerza es colosal, porque toda la fuerza del árbol está concentrada en él, abrió la piedra y por la grieta escapó, contorsionándose, un joven pino, flexible, curvado y retorcido como una serpiente. La piedra y el pino pertenecen a la misma esencia que es eternidad, la piedra indestructible y el pino siempre verde. La piedra rodea y aprieta el pino, como una madre a su hijo. Desde ese momento hay un perpetuo intercambio. El pino vigoroso rompe y deshace en capas la piedra para alimentarse. Pero de sus raíces, aquellas que tienen tres mil años se transforman en roca y se funden con la piedra natal."*

(M. TOURNIER)



La otra acepción de la palabra evocar que nos propone el diccionario es la de: "Llamar a los espíritus y a los muertos suponiendolos capaces de acudir a los CONJUROS e INVOCACIONES.

A su vez conjurar es "increpar, invocar la presencia de los espíritus....y....AL CONJURO DE.... "A instigación de alguna cosa que mueve o estimula como un hechizo".

... prefiero CONJURAR...

BIBLOGRAFÍA

- José García Navas. "Dibujar después de 1910". Edicions UPC, Barcelona 1997.
- Jeannot Simmen. "Ruinen-Faszination". Die Bibliophilen Taschenbücher. Harenberg Kommunikation, Dortmund 1980.
- Josep Quetglas. "La Respiración de la Mirada". WAM (Web Architecture Magazine) 1-2. Digital Edition. web.arch-mag.com., Barcelona Febrero 1997.
- Josep Quetglas. "Elogio de la Ruina". Revista Técnica. Barcelona, Invierno 1989.
- José María de Lapuerta. "El Croquis, Proyecto y Arquitectura". Celeste Ediciones, S.A. Madrid 1997
- Michel Tournier. "Los Meteoros". Alfaguara, S. A. 1986.