

**COMO PEZ EN EL AGUA.
REFLEXIONES SOBRE DIBUJO Y PENSAMIENTO**
**LIKE A FISH IN WATER.
REFLECTIONS ON DRAWING AND THOUGHT**

Francisco Granero Martín

doi: 10.4995/ega.2017.7833

Es un ensayo desde la reflexión sobre la generación del dibujo. La primera línea sobre el papel capaz de cambiar la naturaleza potencial que encierra el mundo de las ideas y de las imágenes.

PALABRAS CLAVE: INICIOS DEL DIBUJO DE ARQUITECTURA. IDEACIÓN. CONFIGURACIÓN

This study consists of reflections on the generation of drawing. The first line drawn on the paper can potentially change the nature enclosing the world of ideas and images.

KEYWORDS: BEGINNINGS OF THE ARCHITECTURE DRAWING. IDEATION. CONFIGURATION



Desde la memoria y la conciencia

Lo que percibimos no es el mundo sino la parte del mundo que podemos alcanzar a ver.

Imborrable recuerdo para el niño que intentaba colar la cabeza entre los barrotes del estanque para contemplar absorto aquellas carpas gigantes de colores, cuyas bocas enormes tragaban las migas de pan. Reducida la experiencia desde los límites que la realidad hace posible, el niño obtuvo su primera pecera. Para él era un mundo entero pero limitado tras su cristal que condicionaba la estancia de sus peces. Cuando echó el primer pez en el agua todo cambió; desde ese momento la mirada se fijaba sólo en él. El agua nunca volvió a ser la misma. Su naturaleza había cambiado. El pez había hecho cambiar el mundo que aquella gran copa encerraba previamente; la arena ya no era blanca, tenía la sombra movable que el recorrido del pez producía. Percepciones que provocaban imágenes de lo cierto y de la imaginación que evocaba todo un mundo submarino en la generación de nuevas ideas (Fig.1).

El sentimiento derivado de aquella pàrvula experiencia se asemejaba al producido por la sensación cuando tuvo su primer cuaderno de dibujo. Ya no eran páginas sueltas; ni las de aquellos cuadernos en las que figuras quedaban siluetadas en negro para poder ser coloreadas mediante imitación de una guía, evitando salirse de sus límites como plantillas educadoras del pulso y el control. Ahora se trataba de un cuaderno de "hojas en blanco", grandes, papel grueso, para llenarlas de líneas, garabatos intuitivos, dibujos sin limitaciones más que las de las propias

ideas, las percepciones del entorno y las que permitían aquellos lápices Alpino en sus manos. Tiempos de reflexión pasando cada página, mirando su blancura e imaginando cuánto se podría hacer en ellas antes de producir alguna línea o mancha proveniente de las ideas o de la mirada seleccionada. Cada hoja de papel suponía el reto de poder albergar potencialmente un tesoro de ideas y convertirlas en imágenes, percibiendo esa parte del mundo que podemos alcanzar a ver.

Del pensamiento e imagen

Comprendía así el valor que una línea iba a producir sobre la página en blanco, como al echar al pez en el agua. Podría pensar cómo sería el discurrir del lápiz sobre la hoja, su sonido y el color que derramaría a su paso sobre aquella textura. Ante la primera página, lápiz en mano, dispuesto a viajar por el universo que la blancura del papel proporcionaba, el niño descubrió que era un "espacio vacío", donde su blancura se transformó en una luz ilimitada por la que la mano podría moverse (Fig. 2). El respeto radicaba en el control de la primera línea que dibujara (Granero 2012, 62) ¹ pues, hasta entonces, la mano había estado guiada por aquellas plantillas de figuras planas para rellenar de color. Ahora adquiriría él la responsabilidad del viajero donde su imaginación podía sacar del "vacío" aquello que estaba en potencia allí para él, con su mano y su lápiz. El proceso era como alcanzar la teúrgia que había visto hacer a algún ilusionista; era la posibilidad de generar en el papel lo que mediante sus ideas y sus intenciones quisiera. Dibujando la primera marca sobre el papel, la naturaleza de éste cambió para siempre, como

From memory and consciousness

What we perceive is not the world itself, instead it is only a part of the world that we can see.

An unforgettable memory for the boy who tried to pass his head through the bars of the pond to contemplate the enormous colourful carp, while their giant mouths gulped down bread crumbs. On the basis of the experience made possible by the boundaries of reality, the child received his first fish bowl. For him, this world was whole, albeit limited by the confinement of the fish behind the glass.

When he let the first fish drop into the water, everything changed; from that moment gazing eyes were fixed upon him. The water would never be the same again. Its very nature had changed. The fish had changed the former world inside the great bowl; the sand was no longer white, the fish cast a moving shadow as it swam. Perceptions that provoked images of the certain and the imagination that evoked an entire underwater world in the formation of new ideas (Fig.1).

The feeling stemming from this childhood experience resembled that produced by the feeling after receiving his first sketchbook. They were no longer loose pages; nor those of sketchbooks where figures were outlined in black, to be coloured through the imitation of a guide, whereby avoiding going beyond their edges like school stencils to control a steady hand. For now, it had become a sketchbook with large "blank sheets" made of thick paper, to be filled with lines, intuitive doodles, drawings without any more limits than those from ideas themselves, the perceptions of the surroundings and those which the Alpine pencils in his hands allowed. Ages of reflection covering every page, staring at its whiteness and imagining what he could do on them before producing a line or a mark emanating from ideas or a selected view. Each sheet of paper became a challenge to potentially hoard a trove of ideas and to turn these into images, while perceiving a part of the world we are capable of glimpsing.

On thought and image

He understood the significance of a line drawn on a blank page, just like dropping the fish into the water. He could have thought of



the movement of the pencil over the page, its sound, its colour pouring onto the textured surface. Before the first page, with pencil at hand, ready to wander through the universe given to him on the whiteness of the paper, the boy discovered that it was an "empty realm", where its whiteness transformed into a boundless light through which his hand could move (Fig.2). Reverence dwelled within the control of the first line that he drew (Granero 2012,62) 1, so, up until then, his hand had been guided by those templates of flat figures to be filled with colour. Now, he had acquired the responsibility of the wanderer, where his imagination could take from the "void" that which was potentially there for him, using his hand and his pencil. The process was like achieving the theurgy that he had seen some illusionist perform; it was the possibility of leaving on paper what his ideas and intentions desired. Once leaving the first mark on paper, the nature of such had changed forever, just like the fish in the water had changed the nature of the fishbowl forever. The area of light on the paper ceased to be boundless. The second line to be drawn established a new dimension and a connection with the first line that offered meaning. Thus, the drawing had commenced. From this moment on, as the fear (not the respect) of the white paper disappeared, lines were appearing, marks and the creation of something new that had not existed moments before, where the infinite possibilities that had harboured on the blank page had now become erased, to become something so concrete and certain, just like the light confining the drawing taking form from idea to image, which increased in interest as much as what was to be discovered through the drawing. The faithfulness of the forms did not matter too much with respect to the imaginary or perceived idea, rather his interest was in what he could discover about it from his gaze and the voyage through the mind (Granero 2012), which gave him the experience of being selective in his meanderings. At this moment, he was conscious of the realm of such landscape limited by the edges of the paper, where each line, with its own significance and meaning, shouldered another line, supporting each other like chess pieces on the board, forming a strategic tapestry and offering mutual support.

1. *Como pez en el agua*. De la colección "4x4", F. Granero. Tinta, acuarela, guache, cera. 61x61cm
 2. *Abriendo la caja de luz*. De la colección "4x4", F. Granero. Tinta, acuarela, guache, cera. 61x61cm

1. *Like a fish in water*. "4x4" collection by Francisco Granero. Ink, watercolour, gouache, wax. 61 x 61cm
 2. *Opening the box of light*. "4x4" collection by Francisco Granero. Ink, watercolour, gouache, wax. 61 x 61cm

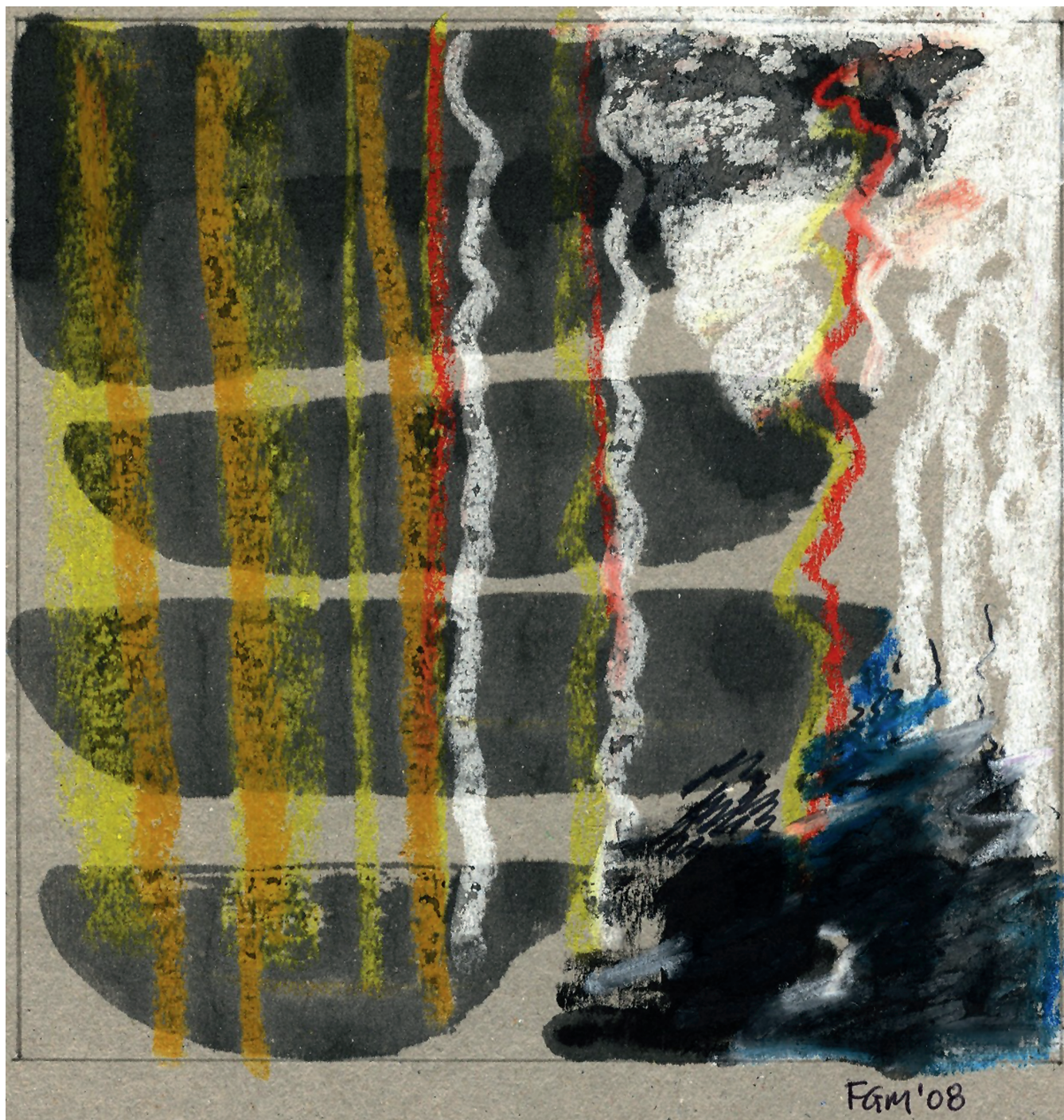
el pez en el agua modificó la naturaleza de la pecera para siempre.

La zona de luz en el papel dejó de ser ilimitada. La segunda línea trazada estableció una nueva dimensión y una relación con la primera línea a la que daba significado. El dibujo, así, había comenzado.

Desde ese momento, desaparecido el temor (que no el respeto) sobre el papel blanco, se sucedían las líneas, las manchas y la formación de algo nuevo que no existía momentos antes, donde las posibilidades infinitas que albergaba la página en blanco habían desaparecido para ser ahora algo tan concreto y determinado, como la luz que encerraba el dibujo que tomaba presencia desde la idea hasta

la imagen, que incrementaba el interés tanto como lo que iba descubriendo a través de ese dibujo. No importaba demasiado la fidelidad de las formas respecto las del modelo imaginario o percibido, sino que le interesaba lo que podía descubrir de él desde la mirada y desde el viaje a través de su mente (Granero 2012), lo cual le proporcionaba la experiencia de ser selectivo en los recorridos. En ese momento era consciente del dominio de aquel territorio limitado por los márgenes del papel, donde cada línea, con valor y significado propios, soportaba a otra línea apoyándose como las piezas de ajedrez configuran un entramado de estrategia y apoyos mutuos sobre el tablero.





2

De la abstracción y la estructuración

El papel en blanco se comporta como la copa de cristal hecha para contener el vino, que no está vacía, contiene “su aire” y conforma un subespacio limitado respecto el espacio general donde se sitúa ella misma y cambia en la manera que se modifica la posición en dicho espacio y, a su vez, mediante la in-

fluencia que éste le produce. El vino vertido en ella cambia su naturaleza (como el pez cambia el agua de la pecera) al producirse un traslado de su contenido en su concavidad abierta: el aire de la copa es desplazado y deja sitio al vino. Movimientos circulares agitan suavemente y ayudan al despliegue del vino que ve la luz y toma contacto con el aire por primera vez (Fig. 3).

On abstraction and structuring

Blank paper behaves like a glass made to hold wine, which is not empty, since it contains “its air” and forms a limited subspace, with respect to the general space where it stands, and it changes in the manner in which the position of such space changes and, in turn, through the influence arising from it. As wine is poured into it, its nature changes (just as the fish changes the water of the fishbowl), while the contents are being transferred into its open concavity: air inside the glass is



displaced, leaving room for the wine. Swirling motions gently churn and assist the expanse of the wine, which sees the light and makes contact with the air for the first time (Fig.3). The contents, having had their potential contained for years, are poured out during a fleeting action as it makes contact with the wine glass. The wine requires the glass for its significance to be poured out into the scene unfolding within the subspace. The wine in the glass would not be the same if it were to be spilled onto the table, nor its ramified significance, detached from the reason for why it was created. The glass is the stage for the scene of the wine, so it may be appreciated for its colour, its unleashing of aromas and its degustation. Together, such can change within the permutable nature of the general space where they meet, but they still preserve the common subspace of an intermingled coexistence. The glass is no longer the same glass, just as the fishbowl was no longer the same with the fish, or the white paper with its first drawn line. The glass, like the paper, a structured recipient that harbours, changing light and brightness, within the solitude of its very existence, awaiting the material granting it identity and the reason for being 2. The glass keeps changing with the light of the space where it is found, in its own solitude. The wine needs the wine glass to be contained, to adapt to the confinement of its form. A drawing, from its intellectual creation inside the mind, requires thought and the act of drawing upon paper for its existence to be conveyed, through a principle of abstraction and proceeding the structuring of forms to the execution of the image and the figure. The wine glass is still a glass, but now it holds the wine. The paper remains being paper, what we can see behind the lines, but it still remains paper. The possibility extending from the lines formed by the mind allows the meaning of the figure to emerge from the surface of the paper. Lines converted into inspiring "unrealities" and evocative of realities. Under no circumstance can the substance of such unrealities be confused with the paper itself, which contains only a few lines, a drawing, a draft. The first line of the drawing on the paper distorts its very nature, in the same manner as the wine in the glass. A drawing, as an intellectual undertaking, evokes and awakens the perceptions separating it from the physical reality of their container-

3. *No es sólo copa*. De la colección "4x4", F. Granero. Tinta, acuarela, guache, cera. 61x61cm
4. *Bodegaón con chuletón, condimentos y recipientes*. L. E. Meléndez (s. XVIII). Óleo sobre lienzo. 41x63cm. Museo del Prado (Nº catálogo P00938)

Potencial contenido durante años que desemboca en un acto fugazmente rápido en el contacto con la copa. El vino necesita de la copa para dicho despliegue de sus valores puesto en la escena del subespacio que ella encierra. El vino en la copa no es el mismo si fuera derramado sobre la mesa, ni sus valores expandidos, ajeno para lo que ha sido producido. La copa es el escenario de la puesta en escena del vino para la apreciación de su color, el despliegue de aromas y la cata. Juntos pueden cambiar dentro de la naturaleza permutable del espacio general donde se encuentran, pero siguen manteniendo un subespacio común de convivencia entremezclada. La copa deja de ser la misma copa, como la pecera de-

3. *Not just a wine glass*. "4x4" collection by Francisco Granero. Ink, watercolour, gouache, wax. 61 x 61cm
4. *Still life with ribeye, condiments and containers*. L. E. Meléndez (eighteenth century). Oil on canvas. 41 x 63cm. Museo del Prado (Catalogue No. P00938)

jaba de ser la misma con el pez, o el papel blanco con la primera línea. La copa, como el papel, estructura continente que alberga, cambiando luz y brillo, en la soledad de sus propias existencias a la espera de contener la materia que le dé identidad y razón de ser 2. La copa se mantiene cambiante a la luz del espacio donde se encuentra, en su soledad propia. El vino necesita de la copa para contenerse, para adaptarse al límite de su cristal.

El dibujo, desde su creación intelectual en la mente, necesita del pensamiento y del acto de dibujar sobre el papel para la existencia de su comunicación, mediante un principio de abstracción y proceder a la estructuración de las formas hasta la ejecución de la imagen y de la figura.





4

La copa sigue siendo copa de cristal, pero ya contiene al vino. El papel sigue siendo papel, lo que vemos a través de las líneas, pero sigue siendo papel. El potencial desplegado de las líneas creadas desde la mente hace que se levante de la superficie del papel el significado de la figura. Líneas convertidas en “irrealidades” motivadoras y evocadoras de realidades. En ningún instante puede confundirse la sustancia de dichas irrealidades con el propio papel en sí que contiene tan sólo unos trazos, un dibujo, un proyecto. La primera línea que inicia el dibujo sobre el papel distorsiona la naturaleza de éste, de tal manera como lo hace el vino en la copa. El dibujo, como acto intelectual, evoca y despierta las percepciones que le separan de la realidad física de su continente-soporte, tras los procesos de abstracción y estructuración de las formas.

Unos trazos, unas manchas, podrían evocar la realidad de un hueso, o un trozo de carne (incluso desde el realismo de un bodegón de Luis E. Meléndez) y, con ello, interpretarse además desus formas, el olor y sabor, pero no deja de ser una ficción interpretativa de la mente humana. Si dicho dibujo, o pintura, se le mostrara a un perro sólo interpretaría que es un trozo de papel, o lienzo, y no se acercaría para lamerlo (Fig. 4).

De los inicios y la configuración del dibujo

En la noche oscura donde se observa el viscoso cúmulo de estrellas indeterminadas como campo vacío lejano-infinito, aparece súbitamente un haz de luz intenso que marca un recorrido visible, determinado, como fenómeno único que desplaza toda atención del cielo solemne y profundo, en una traslación de los límites espaciales que conforma un nuevo escenario. La realidad se ha transformado (Fig. 5).

Aquel “vacío” inicial se ha colmado de algo que, de repente, lo transforma. Los límites y el fondo del escenario se mantienen, pero se ha llenado de un chispazo, de una luz que lo recorre y colma, como el vino que adopta la forma del vacío que encierra la copa. Nada es igual que antes. Como el pez al entrar en la pecera.

El pensamiento surge súbitamente como producto de las circunstancias propicias para ello. Cuando surge ya nada es igual pues desencadena la expresión de un tránsito, en el deseo de la transformación de lo deseado a lo construible a través de sucesos mentales que, incluso, alcanzan a la imaginación, como en el proceso de vislumbrar preformas mentales, apariencias luminosas entre sombras que encarnan reconocibles objetos, casi oníricos

medium, following the processes of abstraction and structuring of forms.

Several lines, or a few marks, could evoke the reality of a bone or a piece of meat (even from the realism of a still life by Luis E. Meléndez) and, therefore, apart from its form, also interpret its odour and taste; however, it does not cease to be an interpretative figment of the human mind. If such a drawing, or painting, were to be shown to a dog, it would interpret such as a piece of paper or canvas and it would not come any closer to licking it (Fig.4).

On the beginnings and configuration of the drawing

During the dark night, where the viscous cluster of indeterminate stars can be seen, like a faraway-infinite empty expanse, suddenly an intense beam of light appears, casting a visible and certain path, as the singular phenomenon that draws all attention from the solemn and deep heavens, in a passage of spatial boundaries creating a new scenario. Reality has been transformed (Fig.5).

The initial “void” was flooded by something that suddenly transformed it. The boundaries and backdrop of the scene remain fixed, however, it is filled with a gleam, a light that travels through it and engulfs the space, like wine taking the form of the void confined within the glass. Nothing is the same as before. Just like the fish, as it was dropped into the fishbowl.

The thought suddenly comes forth as a result of circumstances giving rise to it. When it ensues, nothing is the same, as it triggers the expression of transition, in the craving of the transformation of that so desired, to that which can be constructed through mental events that also touch the imagination, just like the process of envisaging mental preforms, luminous apparitions among the shadows that embody recognisable objects, although almost dreamlike (Granero 2016,196), which eventually emerge as certain and real, through the transition of the enigmatic metamorphosis among the boundaries between the uncertain and certain.

Kahn formulated this transition between two boundaries with the following words: *silence and light*. He defined thresholds in the to-and-fro between both extremes. From the vague and potential profound source, a process is at play always guided by the expressive aspiration en route to the possible. Kahn



made out a glimmer inside the well of the imagination; he cleared the way to be paved for the dreamy resplendence. His student, Jan Georg Digerud, stated that his teacher had eight volumes on the history of England in his office and that he had read only a few chapters of the first volume over and over again, where he had come across details that had made him put off from reading the rest; at one time Kahn had told him (Norberg-Schulz and Digerud 1981,119):

In fact, all my efforts consist in reading Volume Zero, since I am convinced that it contains that age old and unfortunately forgotten beginning, the natural spring that, when rediscovered, will appear novel and compelling.

His procedure would consist in creating the new, starting from the roots up, from the very essence of the issue itself, in his yearning for beginnings, in his desire to *be-express* (silence), rather than to *be-be* (light). In the encounter motivated by movement (paths) from the silence to the light, and vice versa, thresholds are defined, the magical moment of inspirations, where the desire to *be-express* meets the possible. This is the creation of presences (1981,113/114):

And, naturally, my sole and real purpose would be to read Volume Zero, do you understand? The one that has yet to be written. It should be a fairly peculiar mind that encourages someone to seek similar things. I would say that a similar image suggests the emergence of a mind. Our first impression is Beauty; not what is attractive, not what is beautiful: only beauty itself. This is the moment (it could be called the magical moment) of perfect harmony. And, from this aura of beauty, immediately, a marvel is bestowed. The sense of marvelment is so significant for us, as it foreshadows understanding. It foreshadows culture.

Platonic dawn of Khan philosophy. Hence, it refers to *form* in the sense of the *idea* and considers art as being a consequence of the desire to express, by relating the *shadow* with the mundane. In the same manner, existence is subordinated to the essence; he develops his thoughts in a metaphysical tradition, and desires to directly rediscover the essence, by going back to the source. He defines *essentia* in terms of human inspirations possessing an *order*, where he conceived the world as an integrated whole. These *essentias* do not belong to their own sphere, but rather the basic structures of a single world. Kahn takes the being-in-the-world as a starting point and

5. *Entre la viscosidad de estrellas*. De la colección "4x4", F. Granero. Tinta, acuarela, guache, cera. 61x61cm

(Granero 2016, 196), que acaban convirtiéndose en ciertos y reales, a través del tránsito de la enigmática metamorfosis entre límites de lo incierto a lo cierto.

Kahn formuló ese tránsito entre dos límites con las palabras: *silencio* y *luz*. Definió umbrales en el ir y venir entre ambos extremos. Desde el vago origen profundo, potencial, se inicia un proceso regido en todo momento por la aspiración expresiva que se encamina a lo posible. Kahn atisbó destellos en el pozo de la imaginación; despejó y facilitó el camino para los brillos de la ensoñación. Jan Georg Digerud, alumno suyo, cuenta que su maestro tenía en su despacho ocho volúmenes de la historia de Inglaterra, pero que leía y releía varias veces sólo un par de capítulos del primer volumen, hallando en ellos detalles que le hacían aplazar la lectura del resto; una vez Kahn le dijo (Norberg-Schulz y Digerud 1981 119):

En realidad, todos mis esfuerzos consisten en intentar leer el volumen cero porque estoy convencido de que contiene ese inicio antiguo y lamentablemente olvidado, ese manantial que, una vez redescubierto, parecerá nuevo y convincente.

Su procedimiento consistía en crear lo nuevo partiendo de las raíces, de la esencia misma del problema, en su amor por los inicios, en su deseo de *ser-expresar* (silencio), más que en el *ser-ser* (luz). En el encuentro motivado por el movimiento (recorridos) del silencio a la luz, y viceversa, se definían los umbrales, el momento mágico de las inspiraciones, donde el deseo de *ser-expresar* encuentra lo posible. Es la creación de las presencias (1981, 113/114):

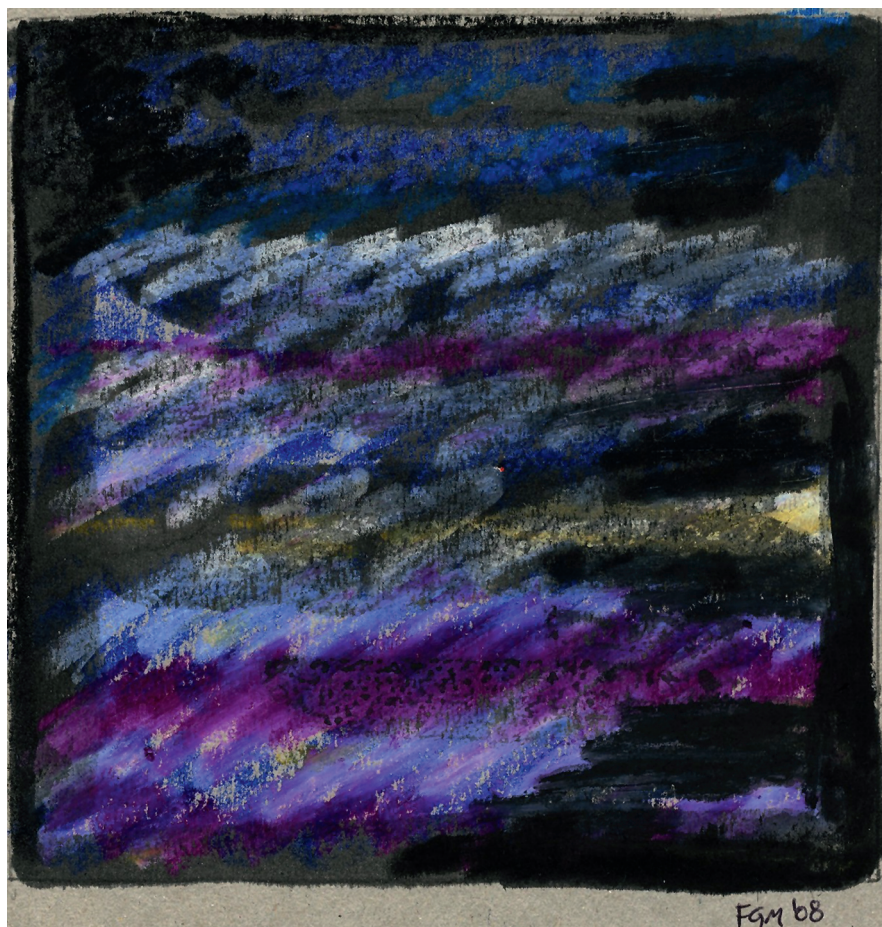
Y, naturalmente, mi única y auténtica finalidad sería leer el volumen cero,

5. *Among the viscosity of stars*. "4x4" collection by Francisco Granero. Ink, watercolour, gouache, wax. 61 x 61cm

¿comprenden?, el que aún no ha sido escrito. Debe ser una mente bastante rara la que impulsa a uno a buscar cosas semejantes. Diría que una imagen semejante sugiere el surgir de una mente. Nuestra primera impresión es de Belleza; no lo bello, no lo bellísimo: sólo la belleza en sí. Es el momento (podría decir el momento mágico) de la perfecta armonía. Y de este aura de belleza, inmediatamente, viene la maravilla. El sentido de la maravilla es tan importante para nosotros porque precede al conocimiento. Precede a la cultura.

Orígenes platónicos de la filosofía de Khan. Así se refiere a la *forma* en el sentido de la *idea* y considera al arte como consecuencia de la voluntad de expresar, llegando a relacionar la *sombra* con las cosas mundanas. De la misma manera subordina la existencia a la esencia desarrollando su pensamiento en la tradición metafísica, queriendo re-descubrir la esencia directamente, volviendo a los orígenes. Definía *essentia* en términos de inspiraciones humanas que poseen un *orden*, concibiendo el mundo como un conjunto integrado. Las *essentias* no pertenecen a un campo propio, sino que son las estructuras básicas de un mundo único. Kahn toma como punto de partida el ser-en-el-mundo, y define la tarea humana como el descubrimiento de su estructura. De este modo se acerca mucho a la filosofía de Heidegger, que también mostró un profundo interés por los orígenes, por los *inicios*. Con la estructura básica del ser-en-el-mundo quiere decir que el ser está estructurado, que no puede entenderse aislado de lo circundante y que nuestra comprensión del mundo se relaciona siempre con el hombre.

Siza, en la entrevista publicada en la revista EGA (Granero, F. 2012-56,65), refería: *El dibujo es una manera de liberación del espíritu y de*



5

relación directa con el pensamiento y su apertura al exterior. Y ampliaba que el dibujo ayuda a penetrar en la vida de las cosas, aprender a saber ver; el dibujo como acompañamiento del pensamiento para resolver los problemas de proyecto y, también, como motor para encontrar las fórmulas de resolución para establecer las pautas y estudiarlas. El dibujo para idear, como libertad, comunicación internacional e intento del proceso de hacer. ■

Notas

- 1 / GRANERO, F. (2012, P.62), Refiriéndose a Louis I. Khan quien afirmaba que: "La primera línea sobre el papel es ya una medida de lo que no puede ser expresado plenamente".
- 2 / NAVARRO BALDEWEG, J. (2007), Vease el capítulo de la Copa de Cristal Pp.11-19. "Copa, habitación y usuario están unidos en los azares de la luz. Y también aquel paisaje y sus habitantes, al ser contemplados, comparten el horizonte. Su suelo ficticio y nuestro horizonte se acoplan y entrelazan cuando sostenemos la copa en la mano. Entonces la escena registrada en el cristal se integra en el cuerpo entero de lo que vemos ahora. El horizonte de ese lugar prefigurado en la representación es un círculo en el interior de otro círculo, correlativo a nuestro intencionado dominio ocular. La participación de los efectos casuales de la luz y el posicionamiento concéntrico de los horizontes crean una situación especialmente emocionante porque indica la fusión de un reino imaginario y otro real, unidos ahora en un tejido común de rayos de luz e hilos visuales".

Referencias

- ARNHEIM, R. [1979] 1992. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza. Madrid.
- GOMBRICH, E. 1990. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza. Madrid.
- GRANERO MARTIN, F. 2012. "Conversando con Álvaro Siza. El dibujo como liberación del espíritu". 2012. En *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 20: 56-65. Doi: 10.4995/ega.2012.1404.
- GRANERO MARTIN, F. 2013. "Viaje a través de la mente. La idea". En *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 22: 60-67. Doi: 10.4995/ega.2013.1685.
- NAVARRO BALDEWEG, J. (2007). *Una caja de resonancia*. Girona. Edit. Pre-textos
- NORBERG-SCHULZ, CH. (1980). "Kahn, Heidegger. El lenguaje de la Arquitectura". Pp. 51 a 61. *Revista Arquitectura N° 223*. Marzo-Abril, Madrid.
- NORBERG-SCHULZ, CH. y DIGERUD, J.G. (1981) *Louis I.Kahn, Idea e imagen*. Xarait Ediciones. Madrid.

defines the human endeavour as the discovery of its structure. In this manner, it is very similar to the philosophy of Heidegger, who also showed a keen interest in origins, in the beginnings. With the basic structure of being-in-the-world, he means to say that a being is structured, that it cannot be understood in isolation from its surroundings and that our understanding of the world is always related to mankind.

Siza, in an interview published in EGA (Granero, F.2012-56,65), stated: *Drawing is a way of liberating the spirit and of being directly associated with thought and its outward emergence*. And he went further to say that drawing assists in penetrating the life of things, learning to know how to see; drawings accompany thoughts to resolve the draft issues and, also, as the driving force to find the resolution to establish guidelines and to examine them. Drawings to devise, as a kind of freedom, international communication and the intent of the process of doing. ■

Notes

- 1 / GRANERO, F. (2012, P.62), Louis I. Khan stated that: "The first line drawn upon paper is already a means of what cannot be expressed in full."
- 2 / NAVARRO BALDEWEG, J.(2007), see the chapter on the Wine Glass Pp.11-19. "Wine glass, room and user are bound in the fate of light. Such landscape and its inhabitants, as they are contemplated, also share the horizon. Its fictitious ground and our horizon meet and interweave when the wine glass is held. Then, the scene recorded on the glass is integrated into the entire body of what we now observe. The horizon of that place prefigured in the representation is a circle inside another circle, correlative to our intencioned ocular realm. The participation of the casual effects of light and the concentric positioning of horizons create a particularly exciting circumstance, because it indicates the fusion of an imaginary and a factual realm, now joined upon a common fabric of rays of light and visual threads".

References

- ARNHEIM, R. [1979] 1992. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza. Madrid.
- GOMBRICH, E. 1990. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza. Madrid.
- GRANERO MARTIN, F. 2012. "Conversando con Álvaro Siza. El dibujo como liberación del espíritu". 2012. En *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 20: 56-65. Doi: 10.4995/ega.2012.1404.
- GRANERO MARTIN, F. 2013. "Viaje a través de la mente. La idea". En *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 22: 60-67. Doi: 10.4995/ega.2013.1685.
- NAVARRO BALDEWEG, J. (2007). *Una caja de resonancia*. Girona. Edit. Pre-textos
- NORBERG-SCHULZ, CH. (1980). "Kahn, Heidegger. El lenguaje de la Arquitectura". Pp. 51 a 61. *Revista Arquitectura N° 223*. Marzo-Abril, Madrid.
- NORBERG-SCHULZ, CH. y DIGERUD, J.G. (1981) *Louis I.Kahn, Idea e imagen*. Xarait Ediciones. Madrid.