

## Sobre los dibujos de los arquitectos y su valoración

Miguel Ángel Baldellou

El dibujo constituye quizás el instrumento más preciso con que el arquitecto conoce el mundo exterior y da a conocer el suyo propio. Por ello se ha convertido en el medio más eficaz para presentar las intenciones de un proyecto. La habilidad desarrollada en ese campo se ha considerado casi siempre un atributo de la propia capacidad imaginativa del arquitecto, hasta el punto que buena parte de su formación se ha dirigido al aprendizaje de técnicas de representación convincentes y sugestivas. Los dibujos preparatorios han ido adquiriendo un peso cada vez mayor respecto a las estrictamente constitutivos, como elementos intrínsecos, de la documentación técnica de un proyecto, en la misma medida que la "autoría" se presenta como el factor determinante del "valor" del dibujo. De este modo, el conjunto de documentos intermediarios entre la idea y la obra ha ido adquiriendo una importancia creciente para los investigadores, críticos, estudiosos y simples observadores o aficionados. La adecuada custodia y accesibilidad de estos dibujos, cuya importancia estrictamente artística es genéricamente menor y residual, se ha convertido en los últimos tiempos en algo necesario en las sociedades avanzadas y está comenzando a generar una serie de conflictos de difícil solución y ambiguo planteamiento. Varias experiencias recientes en el terreno de la investigación histórica me han llevado a plantearme una serie de consideraciones respecto a esta situación.

1.- La masa de croquis, esquemas, apuntes, etc. que rodean el nacimiento y desarrollo de una idea arquitectónica, además de permitirnos recorrer un camino, con frecuencia tortuoso, y de indicar el cúmulo de dificultades que suelen aparecer al intentar fijar un pensamiento complejo de forma simple, constituyen en sí mismos una documentación valiosa para quien la produce, "mientras se piensa", y en esa medida, una vez que el pensamiento ha sido fijado, pierden su principal interés. Por eso, como borradores, tienden a sacrificarse en los propios despachos. Algunos de esos dibujos, sin embargo, se conservan como testigos del alumbramiento genial o como puntos de inflexión en su desarrollo. A veces incluso, se reproducen a posteriori, intentando captar el momento "irrepetible". Y cada vez más se convierten en una especie de "guía de interpretación" de los documentos técnicos y de evidencia del carácter de la obra y, sobre todo, del autor. De cualquier forma, este tipo de dibujos tiene como valor principal el de su cualidad documental y funcional y, por lo tanto, relativa. Sin embargo, el inevitable coleccionismo de una sociedad opulenta les convierte por su rareza quizás y por su cualidad de únicos en una especie de prueba de artista, cuya posesión satisface a los más exquisitos. Los herederos de esta masa documental destacada por los investigadores y los fetichistas, pretenden, con mucha frecuencia a través de fundaciones, exprimir los últimos réditos de un trabajo sólo preparatorio.

2.- El mecanismo pasa por la atribución extraordinariamente confusa en términos teóricos de unos "derechos de autor" atribuidos a piezas que, en la mayoría de los casos, ni siquiera llevan firma. Al calor de estos mecanismos surgen figuras cuyo medro se asienta en cierta capacidad para obstaculizar el acceso y/o la difusión de la obra dibujada.



## Le Corbusier íntimo - El dibujo interior

Walter Dill Scott

A este respecto ha resultado para mí paradigmática la confusa figura del director de la Kunstbibliothek de Berlín que, con un absoluto desprecio por la difusión de la cultura que custodia, la sustituye por un sospechoso celo funcional, seguramente solventable mediante negociación. Sin llegar a su nivel, otros personajes resultan ciertamente equívocos en su papel de guardianes "de la memoria" de un autor determinado. La Fundación Le Corbusier es también un curioso ejemplo de esta capacidad. Al amparo de un supuesto mecenazgo, algunas poderosas instituciones adquieren masas documentales de autores susceptibles de lanzamiento internacional para, una vez controlada la producción, proceder a su más estricta explotación. El caso de los fondos de Barragán, trasladados de Méjico a Suiza por Vitra con el beneficio de los herederos del arquitecto y perjuicio de los visitantes de su obra "in situ", puede servir de ejemplo de una traslación fuera de contexto y de un proceso de museización de lo que tiene fundamentalmente valor accesorio.

Una vez establecido el valor y cuantificado, de modo bastante arbitrario, en términos económicos, ¿a quién corresponde su cobro? ¿Al autor de la idea, a sus herederos, a la institución que pagó por sus hipotéticos derechos, al fotógrafo que la reproduce, a la empresa que la edita, al museo o sala en la que se expone? Porque cuando las ideas se expresan en forma escrita, por ejemplo, tan sólo se reconoce ese derecho si se reproducen literalmente el conjunto. Basta en general su entrecomillado o una cita en el mejor de los casos para solventar el problema. Se protege así tan sólo una forma concreta de manifestar una idea, no la idea en sí.

Trasladado a la arquitectura, la idea que ¿había que proteger?, no está en alguna de sus concreciones, sino antes de ellas. Y, a veces, después. ¿De quién es pues la idea? ¿Dónde y cuándo surge? ¿Qué se protege con el cobro de "la idea"? Un mecanismo, que no una idea, surgido del grupo de los mercaderes de las ideas ajenas. De los "manager". De los intermediarios.

3.- Porque parece evidente que, para los arquitectos, lo que nos resulta admirable en un dibujo de arquitectura está más en lo que representa que en cómo se representa; más en la idea o en las ideas que nos sugieren que en el dibujo en sí, aunque a veces pueda ser en sí mismo excelente. La propia capacidad de persuasión del dibujo puede inducir a confusión respecto a las ideas sustentadas a más de un observador; incluso, a veces, a un examinador, a un miembro de jurado, y casi siempre a un cliente. Se convierten por eso con frecuencia en trampas posibles para obtener el beneplácito, el voto e incluso el aprobado. Y en la medida que garantizan un éxito, adquieren para muchos mayor importancia que la Idea. Y con ello la idea puede ser lo de menos. Uno ya ha visto más de un excelente arquitecto caer víctima de su propia fascinación buscando un éxito que, de repetirse, le lleva por un lado a una autocomplacencia enemiga del rigor, y con ello a caricaturizar sus ideas sustituyéndolas por los espejismos de sus dibujos; y por otro lado, a ser dependientes de su propia escenificación. Quizás todo ello se fomenta en las Escuelas que, de este modo, desvirtúan su última misión.

Desde fuera, eliminando el interés por la sugerencia de la idea, el dibujo es sólo el dibujo. Y, desde esta perspectiva, el valor principal

es de carácter "artístico", aunque su arbitrariedad, como dibujo de Arquitectura y por lo tanto intermediario, sólo sea valorable en términos relativos y se supla con la "autoridad", o la autoría sobrevalorada, la carencia de criterios coherentes.

De esta incierta valoración surge la posibilidad del mercadeo. De ella, la aparición del intermediario y de éste la desviación de la atención sobre el dibujo del arquitecto.

Los tiempos que corren nos hacen ver cómo cada vez es más posible la disociación del proceso creativo en elementos disjuntos: lo que "se piensa" y se manifiesta en el dibujo de autor, y que el autor pretende fijar en una imagen reconocible, y lo que "se produce" como un alarde técnico. Lenguajes diferentes, valores distintos. Si por un lado el "ordenador" tiende a trasladar la fascinación de la técnica de representación desde el artesano al instrumento, por otro, el artista se "refugia" en lenguajes internos cuyo valor ni siquiera ha de ser compartido. Es la vuelta al mago poseedor del secreto de la belleza, a la que podemos acceder desde la secta, con su permiso.

Desde los últimos períodos de protagonismo del arquitecto-artista (inicios de este siglo que termina) hasta los que se avecinan, en los que es la representación "convencional", en estricto sentido, el centro del interés, los dibujos de Le Corbusier que hemos presentado en la Fundación Cultural del COAM hace poco suponen un refrescante alivio. Ni están firmados, (lo que a la fundación Le Corbusier le supone una duda de atribución insalvable) ni se pensaron para ser enseñados a nadie (¡Si el maestro levantara la cabeza!). Ni querían ser ni quieren representar. Sólo señalan. Simplemente se pensaron. Ahí está su emoción.

Dibujar sólo es pensar de un modo especial. ■