

# Dibujo de arquitectura y “cuadro-dibujo de arquitectura”

Helena Iglesias

Entre la obra de arquitectura construida y el dibujo (los dibujos) que la representan y sustituyen existe, es sabido, un complejo entramado de relaciones, que se originan en el papel sustitutorio que el dibujo desempeña frente a la obra.

La primera consideración del dibujo de arquitectura es, siempre, la de su utilidad, la de su función en el proceso de creación o de construcción de los edificios. Así, esta primera consideración lo hace aparecer como un instrumento para representar la arquitectura, que sirve para concebirla, manipulando elementos gráficos codificados, y también para construirla, para edificarla, transportando información formal sobre ella a las diferentes etapas de los procesos constructivos.

Es decir, que en el medio gráfico que es el dibujo se transmiten informaciones sobre la obra realizada, que son de todo tipo de clases, siempre que puedan ser transmitidas por el medio, y de entre todos aquellos datos de la obra que permiten esta transmisión, está claro que los más importantes y de más sencillo entendimiento son los datos formales.

Así que la detallada descripción gráfica de la forma, ya sea forma externa espacial y volumétrica, o ya sea además forma interna constructiva, ha sido, tradicionalmente, la parte más importante, o el “corpus”, si así se quiere, de las imágenes gráficas de los dibujos de arquitectura.

Existe, pues, en los dibujos de arquitectura una fidelidad de correspondencia de los puntos, líneas y superficies del plano gráfico, con los puntos, líneas y superficies de la arquitectura representada que constituye su principal objetivo, e incluso la razón primera de que los dibujos existan.

Quisiera que se me entendiera bien cuando digo “detallada descripción gráfica”, pues en absoluto quiero decir que esta descripción sea, en todos los casos, explícita.

A menudo, una gran parte de la descripción no está explicitada, lo que proporciona imágenes gráficas de menor densidad representativa, que para entendernos podríamos denominar “bocetos”.

Estos “bocetos” no han perdido la correspondencia de sus rasgos gráficos con la forma del objeto; se limitan, sencillamente, a tener menos rasgos gráficos, y menos correspondencias, lo cual no significa perderlas sino realizar una selección de algunas de ellas.

Ahora bien, no resulta posible realizar documentos gráficos de arquitectura, aun cuando tengan como objetivo principal la representación y sustitución de ésta, sin que se atienda al lenguaje propio del medio gráfico que se está utilizando, a su estructura y a sus reglas.

Y esta atención al lenguaje gráfico comporta, inexcusablemente, añadir significados (“otros” significados, diferentes de los formales) a los dibujos de arquitectura.

Tales significados suelen estar, a su vez, relacionados con la obra de arquitectura, y constituyen, de alguna manera, una suerte de autonomía del dibujo de arquitectura.

Por medio de este mecanismo, el dibujo de arquitectura transporta contenidos propios, no sustitutorios ni estrictamente,

formales, sobre la obra representada, convirtiéndose en un “dibujo parlante”, que habla de la arquitectura, contando sobre ella historias, simbolizándola, narrándola, transportando, en fin, información sobre sus contenidos o sus significados, una información que puede ser funcional, estilística, iconográfica, psicológica, histórica o de muchos otros tipos, pero que no es formal, aun cuando coexista con ella.

Una atención preferente a los significados “añadidos” a los dibujos, es decir, una atención preferente a que el dibujo de arquitectura proporcione lecturas complejas, supone una reflexión sobre la estructura del lenguaje gráfico, y conduce a que las representaciones de la arquitectura se formalicen con sistemas y procedimientos cada vez más apartados de la técnica, y que se conviertan en “cuadro-dibujo de arquitectura”.

Un “cuadro-dibujo de arquitectura” es un gráfico mixto, un gráfico que representa y sustituye la obra de arquitectura, pero que también la simboliza, la narra, la define, la alude o la contextualiza, estableciendo con ella unas relaciones que nunca pudo soñar Gaspar Mongó.

Mantiene entera su capacidad informativa sobre la forma del objeto arquitectónico, pero es también capaz de soportar contenidos, y de traspasar mensajes, en nada o muy poco relacionados con estas formas, si no es bajo el aspecto de informaciones culturales, que las formas arquitectónicas deben, a su vez, transmitir.

Un “cuadro-dibujo de arquitectura” es un documento de arquitectura que ha adquirido valor por sí mismo, valor cultural, a veces incluso con independencia o en abstracción del objeto al que representa, aunque más o menos este valor se adquiere por una acomodación al objeto, que permite completar información sobre él.

Y es, precisamente por eso, un documento “proyectado”. En este tipo de documentos existen dos proyectos, o si se quiere, dos acciones de proyectación, que están diferenciadas en intenciones con mucha precisión, cuando suelen estar, también, íntimamente relacionadas. Son el proyecto del objeto arquitectónico y el proyecto del dibujo o los dibujos donde se va a graficar este proyecto de objeto. Están íntimamente relacionados porque el proyecto del dibujo se realiza atendiendo a componer, con la estructura gráfica que se desee, mensajes que se refieran a las cualidades no formales del objeto de arquitectura proyectado.

Un ejemplo muy bueno de “cuadro-dibujo de arquitectura” es el dibujo para la Iglesia del Cementerio de Währing, de Otto Wagner, de 1898, que formó parte de una exposición realizada en ese mismo año en el Pabellón de la Secession de Viena (1).

Tiene una estructura formal de viñeta y marco, es decir, que se presenta a sí mismo enmarcado. Esto puede significar una posible mayor atención a la decoración y al ornamento, pero también significa, con seguridad, un explícito deseo de alejar el dibujo, aislarlo y darle entidad, convirtiéndolo en algo más parecido a una obra de arte, en un cuadro.

Además, la viñeta está descentrada respecto del marco. Así

que la composición, por este hecho mismo, tiene ya un carácter anti-clásico, o moderno si se quiere, desprovisto de ejes de simetría.

En el marco, arriba y abajo, se integran en caracteres acordes al "estilo fin de siglo", las leyendas correspondientes al proyecto. Arriba, lo que es la viñeta "Die moderne im Kirchenbaum" (y obsérvese que el término "moderne" ha sido considerado de necesidad para ser escrito). Abajo, los datos correspondientes al proyecto entero, incluida la capacidad (3.000 "personen").

La decoración de la parte superior izquierda del marco acompaña, con sus motivos, a los conceptos de "moderne". Pero lo más importante está en la parte derecha del marco.

Es el dibujo, a línea fina, de un claro en el bosque, al borde de un río o de un lago, casi ausente en el dibujo, pero bien determinado por la gran cantidad de lirios de agua y plantas acuáticas que se aprecian. El bosque tiene abedules, u otro árbol parecido, de envergadura alargada y tronco fino; y en el claro que estos árboles dejan, una joven, sentada de espaldas al espectador, ha interrumpido su lectura (pues tiene un libro en la mano) para contemplar la Iglesia, y su silueta interrumpe gráficamente, asimismo, el nítido trazado de la viñeta.

Así pues, en el marco se representa el "lugar" de la Iglesia, el sitio donde se levanta. Pero, a la vez, se transmite un mensaje de sosiego, de paz, de enclave natural (no se olvide que se trata de un cementerio...).

Y cruzando en diagonal todo el dibujo, superpuesto al marco y a la viñeta, se ha dibujado una rama de cerezo, que está dotada de mucho mayor y más detallada definición gráfica, pues no solamente tiene volumen y forma muy precisos, sino que arroja además sombra sobre marco y viñeta, para dar cuenta de su mayor realidad.

Un juego de realidades crecientes por el uso de dimensiones gráficas diversas (la línea pura, el volumen, la sombra arrojada). La rama florecida, la de mayor realidad, la de mayor definición gráfica, que es, sin embargo, el elemento más simbólico (la vida eterna, el renacimiento anual primaveral, etcétera).

La Iglesia, de algo menor definición gráfica (está incluida en el dibujo subyacente a la rama, aunque tiene volumen bien preciso), es el elemento intermedio en la realidad, puesto que es el futuro, al ser un proyecto. Y el claro del bosque, la realidad existente, grafiado con la mayor de las cargas gráficas, tenuemente a línea...

Una inversión de realidad-ficción gráfica, añadida a la narración que cuenta el dibujo, al relato. Una lectura propiciada de que sólo el arte, lo inventado, lo creado por el hombre, tiene el mayor nivel de realidad. Y todo esto, sin renunciar a la estricta representación de arquitectura.

Es éste un ejemplo decimonónico, suficientemente aclaratorio del concepto, espero; mas también, quizá, de estética bien alejada de los postulados actuales, contemporáneos, y con intenciones narrativas que podrían juzgarse desfasadas y anacrónicas.

Pero ¿son estas intenciones narrativas tan desfasadas y anacrónicas como parecen? ¿Están los dibujos de arquitectura contemporáneos (algunos o muchos dibujos contemporáneos) alejados de esta intención de destacar o caracterizar un edificio, de dotarle de cualidades quizá soñadas, de hacer aparente "otra" realidad de la obra?

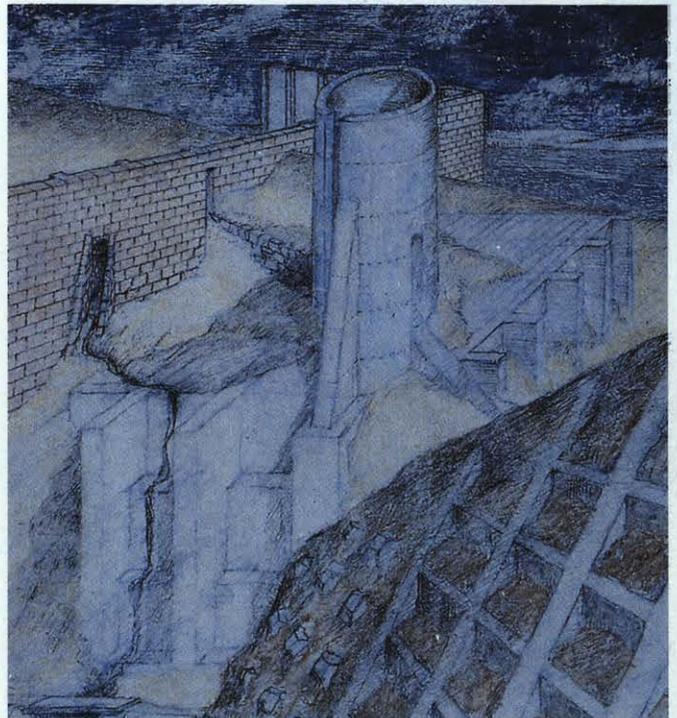
Considerémoslo. Si examinamos con cuidado lo sucedido con los dibujos de arquitectura de los últimos años, lo primero que salta a la vista, antes de cualquier intento posible de estudio, descripción o establecimiento de categorías, es el hecho incuestionable de su "puesta en valor". Los dibujos de arquitectura han empezado a ser cotizados, y a ser expuestos en las galerías de arte, como si se tratara de cuadros.

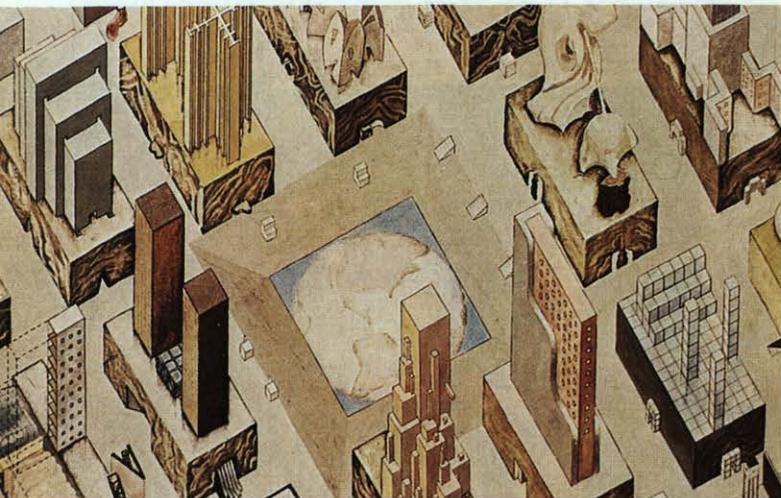
Evidentemente, el fenómeno tiene orígenes y, como siempre que se intentan esclarecer los comienzos de algo, sucede que estos orígenes se manifiestan plurales.



"Iglesia del Cementerio de Wahrung", de Otto Wagner. 1898.

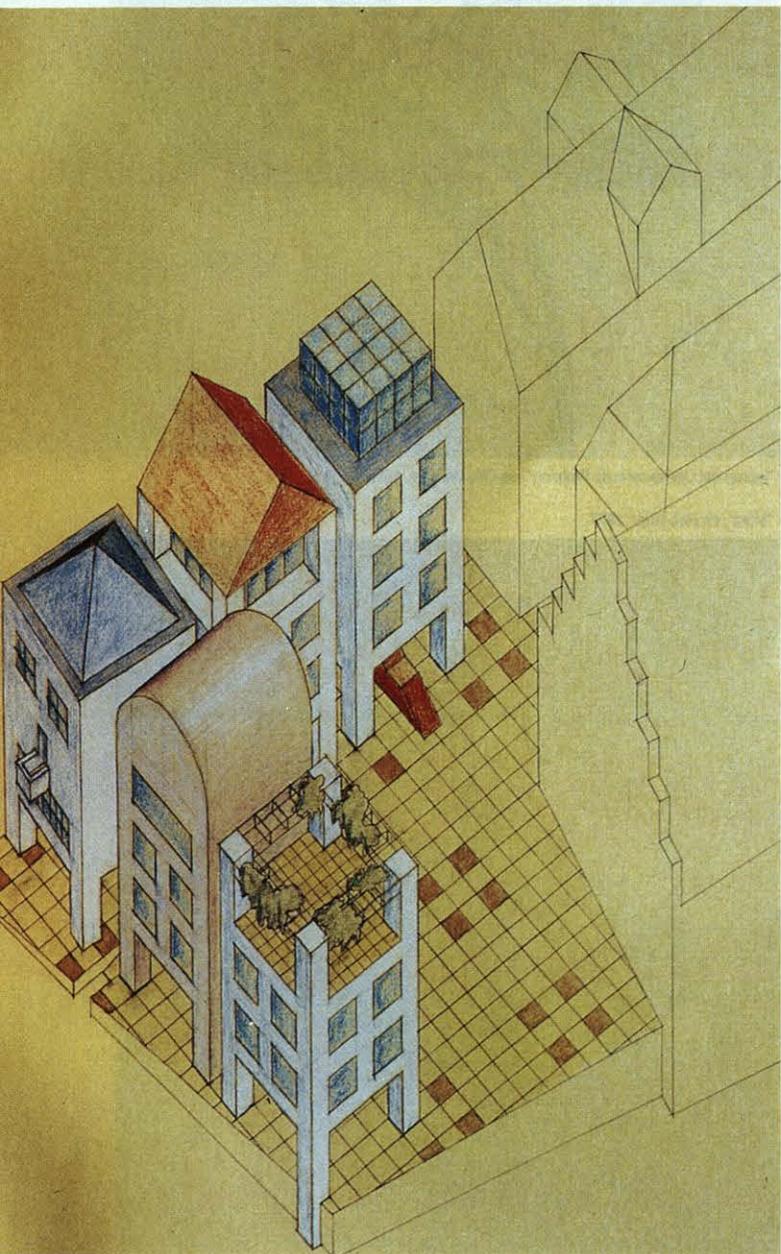
"Muro", de Rob Krier. 1977.





"Ciudad del Globo Cautivo", de Rem Koolhaas.

"Nuevas Viviendas en Margurg", de Oswald Mathias Ungers.



Puede rebajarse la exaltación, quizá, de la producción de "solo dibujos" que realizan algunos arquitectos, o grupos de ellos, en los últimos años sesenta y primeros setenta, como es el caso del grupo británico Archigram, de Aldo Rossi o del grupo italiano SuperStudio, y es seguro que esta producción influye en el proceso (2).

Pero la eclosión de la valoración de los dibujos de arquitectura se manifiesta en los prolegómenos de la conmemoración del 2.º Centenario de los Estados Unidos (3), en los cuales la hipertrofia de la conciencia americana nacionalista impulsa a realizar un auténtico "vaciado" de todas las antigüedades que pueden relacionarse con la fecha de 1776. Y es sabido que los edificios proporcionan la colección de antigüedades más apreciada, y con ellos, se sacan a la luz los dibujos que permitieron su erección.

No hay que olvidar que dos años antes tiene lugar un ensayo general, la conmemoración del bicentenario de Filadelfia, y que, además en el año de intervalo entre ambos eventos se realiza en el MOMA la Exposición de Beaux-Arts.

Entre las dos conmemoraciones, y la Exposición, consiguen reunir y exponer la mayor cantidad de dibujos de arquitectura (antiguos, naturalmente; del siglo XVIII, unos, y del XVIII y XIX, los otros) que nunca hubiera sido vista anteriormente; y estos dibujos están tratados, además, como antigüedades, como objetos de valor.

La gran cantidad de publicaciones donde se recogen tantas "obras de arte" como las sueñan sus recopiladores dan fe de la importancia del bombardeo gráfico, y en la misma dirección trabaja la valoración de los dibujos producidos en l'Ecole de Beaux Arts de París, que propician la Exposición del MOMA y el libro de Drexler (4).

No puede resultar ajeno a esta valoración de las producciones académicas el éxito extraordinario, clamoroso y poco menos que mundial que alcanza la obra de Louis I Kahn en el lustro anterior a su muerte (5), un éxito tanto más extendido cuanto que en esos años Kahn es un hombre itinerante, que viaja de un acto académico a otro (6). Y para dar mejor cuenta de esta relación es bien conocida la valoración que la crítica realiza entonces de su trabajo, calificándolo de neo-académico y "beauxartiano". Pero no estoy ahora refiriéndome a las obras de la arquitectura, tengan o no tengan ejes de simetría, sino a la valoración de los dibujos que las producen.

De que la "moda" de hacer resaltar los dibujos de arquitectura empieza por los dibujos antiguos no tengo ninguna duda, y en ese sentido puedo aportar datos de experiencia directa.

Siendo, como es, el mercado de las antigüedades un mercado muy sensible y receptivo, la hipervaloración llega rápidamente a España (dentro de ciertos límites, por supuesto). Tengo todavía muy vivo el recuerdo de la primera vez que nos pidieron, a Antonio de Lucas y a mí, en el Rastro madrileño, una cifra (todavía modesta) por cada uno de los dibujos que contenía el fondo de una caja, en lugar de vendernos el lote completo sin contarlo siquiera, por cuatro perras, que era la conducta habitual.

Y a partir de aquel momento empezaron a vender (cuando "salían") los dibujos de arquitectura uno a uno, y a pedir por ellos cifras cada vez más altas, una práctica que se extendió más tarde a los libros de arquitectura del siglo XX (que se vendían al peso) y que ha acabado por sacar del mercado a los aficionados modestos (7).

Pero, volviendo al tema, los dibujos de arquitectura contemporáneos empiezan, casi por las mismas fechas, a ser valorados, aunque en este caso no se cotizan, en un principio, en el mercado.

Lo que se empieza a valorar, antes que los precios, son las exposiciones de dibujos de arquitectura, y de ello puede dar buena cuenta la Exposición del MOMA de los Five Architects, que es contemporánea de los hechos narrados.

Más aún, cuatro o cinco años después no es concebible ninguna programación anual de exposiciones, en casi ningún

organismo, que no incluya una exposición de arquitectura, con abundante material gráfico, y en las principales ciudades empiezan a aparecer galerías de arte que se "especializan" en exposiciones de dibujos de arquitectura, entendiéndose por esta "especialización" la inclusión, en su programación anual, de una o dos exposiciones de estos dibujos (8).

La moda se extiende rápidamente, se crean colecciones privadas y públicas de dibujos de arquitectura o se incrementan mucho las adquisiciones en las colecciones existentes.

Empieza a apuntar el fenómeno de los "Museos de Arquitectura", cuyos fondos son, casi exclusivamente, gráficos (9). Asimismo, se diseñan estrategias, algunas muy inteligentes, como la que llevará a cabo la Avery Library en las fechas de su aniversario (10), para que las colecciones de dibujos de arquitectura se estudien, se funden o prosperen.

Es obvio que toda esta moda no hubiera sido posible si no se hubiera dibujado afanosamente durante estos años. Bien poco hubieran valido las receptivas actitudes de las galerías de arte si los dibujos de arquitectura hubieran seguido siendo los estrictos planos de proyecto que se producían en los años cincuenta, y primeros sesenta (11), pues nunca hubieran encontrado espectadores ni compradores, y la abierta actitud habría naufragado en la economía de mercado.

Antes al contrario, es un hecho cierto que, desde mediados de los sesenta, o los primeros setenta, se ha dibujado mucho la arquitectura, con elaboradas realizaciones gráficas de muy diversos estilos y caracterizaciones, y que, incluso, durante un período se reclamó el papel preponderante que la "arquitectura de papel" podía, y al parecer debía, tener en la producción de la arquitectura.

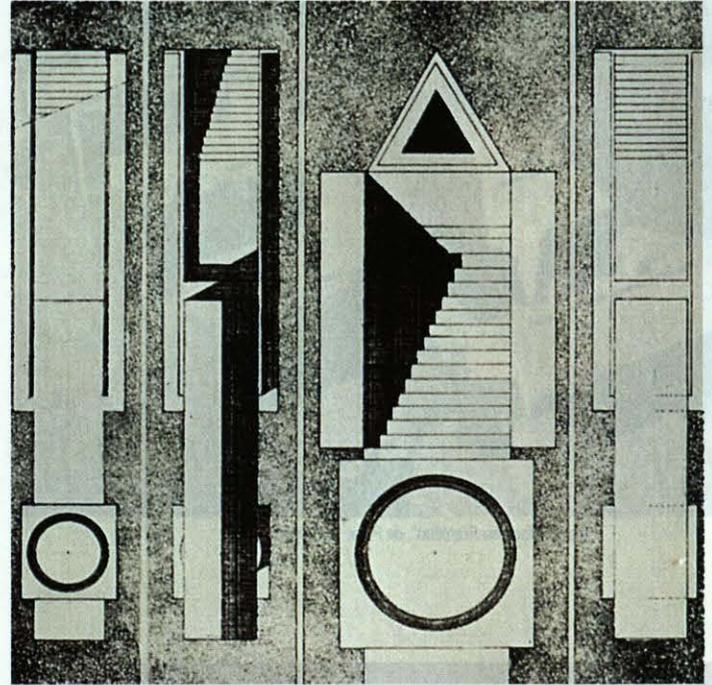
La producción gráfica de los últimos quince o veinte años es tan variada y multiforme que escapa a toda posible categorización. Es, además, de clasificación casi imposible, pues una de las características que se mantiene (casi) con carácter de generalidad es su descarada y declarada intención de introducir en el documento gráfico muy diversos tipos de informaciones, narraciones o alusiones, tanto correspondientes a la arquitectura representada como a otros documentos gráficos, preferiblemente en forma de "citas".

Estas "citas" van relacionando unos documentos gráficos con otros de diferentes autores, a modo de alusiones, constituyendo un entramado de relaciones que dan ya, por el hecho de su existencia, una calidad literaria de "relato" a todos los dibujos así encadenados.

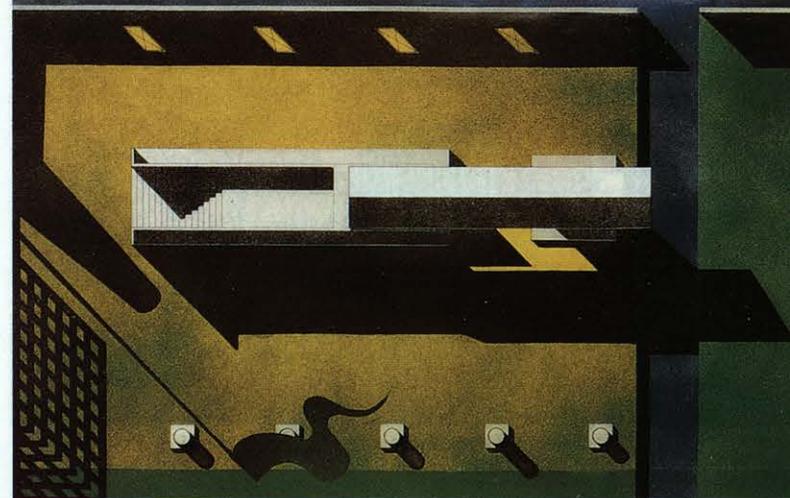
Algunas veces, las "citas" vienen determinadas por la proximidad ideológica o estilística (12) de los autores de los documentos, como es el caso de la correlación que se establece entre dibujos de Rob Krier, Rita Wolff, León Krier y los alumnos de la llamada "Escuela de Bruselas"; y también entre algunos dibujos de Aldo Rossi y otros de Massimo Scolari.

Pero bastante más a menudo las "citas" no indican en realidad parentesco o afinidad, sino alguna clase de contaminación gráfica y estilística que se ha impuesto caprichosa y deliberadamente, desde las "ruinas" o los terrenos escarpados e hipergrafados de los que surgen los edificios y los motivos, que relacionan por ejemplo los dibujos de Isozaki y Krier de la imagen, hasta la construcción axonométrica de trozos de unidad simplificada e ingenuizada que se perciben en los dibujos de Koolhaas y de Ungers.

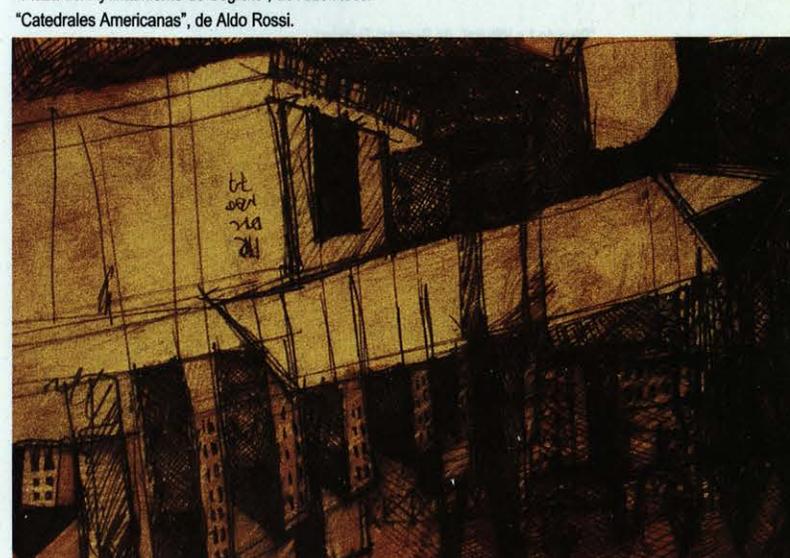
Además de los hitos gráficos, visuales o arquitectónicos que van asumiendo muchos dibujos entre sí, y que son rara vez lineales, formando más bien un dibujo entrecruzado que resulta muy difícil de desentrañar, otra importante característica que también se mantiene (casi) con carácter de generalidad es una curiosa variación en las relaciones entre los dibujos y los objetos representados, que atiende a las ideas o sensaciones que los dibujos producen respecto de los objetos.



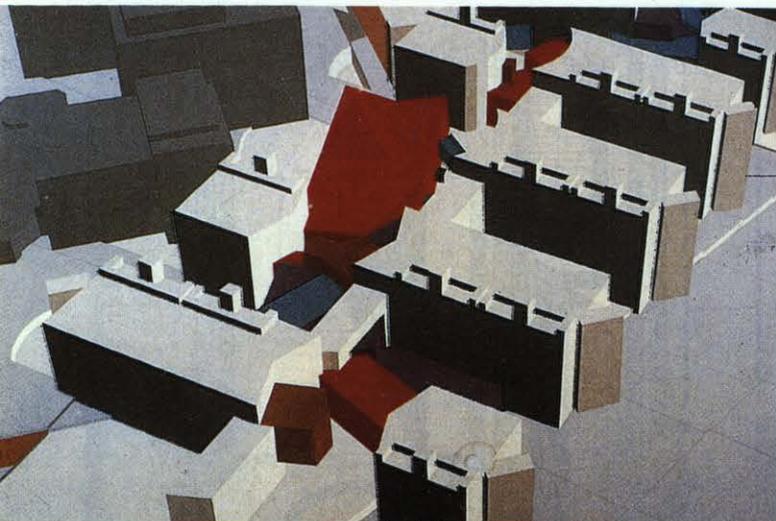
"Plaza del Ayuntamiento de Segrate", de Aldo Rossi.



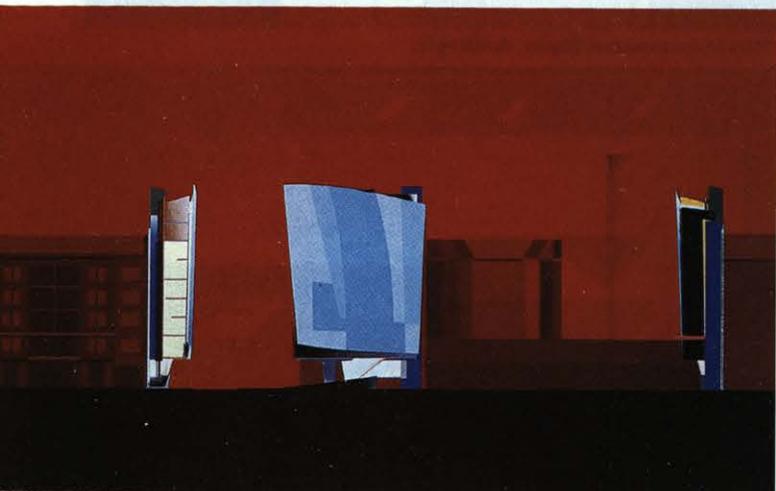
"Plaza del Ayuntamiento de Segrate", de Aldo Rossi.



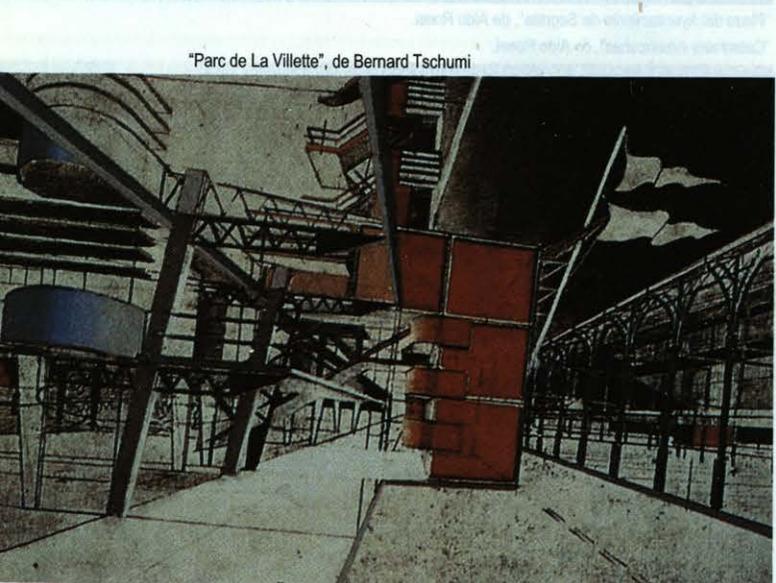
"Catedrales Americanas", de Aldo Rossi.



"Bio-Centrum en Frankfurt", de Peter Eisenman.



"Casa en la Kurfurstendamm de Berlin", de Zaha Hadid. 1986



"Parc de La Villette", de Bernard Tschumi

Lo más habitual es que los dibujos proporcionen ideas de tamaños, formas y escalas muy diferentes de las que pueden comprobarse en el edificio real, de tal manera que se constituyen a sí mismos en una narración literaria del edificio, a veces usando incluso técnicas que se parecen mucho a las que hemos analizado en el dibujo de Otto Wagner.

Si hubiera que enunciar un único término para resumir el papel que desempeña muy a menudo el dibujo contemporáneo respecto al edificio que sustituye, ese término debería ser "enmascarador".

E incluso podría enunciarse todo un conjunto de calificativos que giran alrededor de este concepto, para adjetivar los dibujos de arquitectura recientes como "fascinadores", "mistificadores", "atractivos", etcétera, pues cumple el dibujo un papel de relación con el edificio que es de sugerencia, de convencimiento, respecto a determinadas cualidades del objeto, y no se orienta tanto a representar o informar como a convencer de una cierta selección de cualidades, a veces incluso imaginarias.

Se mantiene así entre el objeto de arquitectura y su dibujo una relación muy peculiar, una relación en la cual han llegado a invertirse los términos tradicionales, de una manera casi perversa, y ha pasado el dibujo a representar el papel principal, el de mayor importancia dentro del proceso de producción de la arquitectura.

Se reserva a menudo un papel secundario, dotado de cierta irrelevancia o falta de protagonismo para el objeto de arquitectura que se construye, en teoría a partir del dibujo; o bien, se hace que las cualidades del objeto construido discurren por un camino divergente, bien alejado de la narración que el dibujo proporciona sobre él.

El principal impulsor de esta manera de concebir el dibujo, quizá también originaria y cronológicamente el inventor de ella, es Aldo Rossi, probablemente por ser un dibujante tan extraordinario y tan prolífico.

Se deben a él algunos de los dibujos más radicalmente novedosos, más originales, y también más influyentes, de los últimos veinte años, y asimismo se deben a él algunas de las mayores decepciones ante los objetos realizados que los dibujos narraban o aludían.

En este sentido se pueden citar muchísimas producciones gráficas suyas, a menudo concebidas con un carácter de realidad arquitectónica, de re-presentación, tan deliberada, tan voluntaria y tan radical, que hace perder importancia, al objeto construido; pero me referiré aquí, a título de ejemplo, a la conocidísima Plaza del Ayuntamiento de Segrate, por ser un ejemplo casi caricaturesco de puro emblemático y representativo.

El dibujo, que es una continuación de plantas y alzados no relacionados entre sí por su posición relativa, es conocidísimo y ha sido, además, portada de publicación dedicada a Rossi (13). No es menos conocida la planta con sombras arrojadas, donde una "chimenea rossiana" y un edificio en retícula se significan en ausencia, no solamente revelados, sino impuestos gráficamente por la sombra que arrojan sobre la plaza.

No voy ahora a referirme a las maquetas lacadas en color y fotografiadas sobre fondo negro, que se realizan del mismo proyecto, pero sí al dibujo denominado "Catedrales Americanas", que tiene el tema de la Plaza como motivo, y no puede olvidarse que este tema es el de los cuerpos simples, despojados de cualquier veleidad estilística, y tanto representados como representativos.

Estos documentos, estas imágenes gráficas, poseen una realidad que nunca ha podido alcanzar el verdadero objeto representado. Todo aquel que lo haya visto sabe exactamente a qué me refiero. El espectador, oscilante su ánimo entre la desilusión y la incredulidad acaba por no aceptar la "verdadera realidad" de la Plaza de Segrate, para adherirse de lleno y

totalmente a la "representativa realidad" de las imágenes gráficas que tiene en el recuerdo.

Este mecanismo de negación de la obra frente al dibujo es muy común en las relaciones entre una y otro en los documentos gráficos contemporáneos, y se formaliza con ayuda de los medios y códigos más variados e ingeniosos.

Una de las maneras más corrientes de realizarlo es mediante la introducción de mayores intensidades de definición gráfica, incluido el uso de sombras en gran profusión, y a veces desmesuradas, lo que hace aparecer en el documento un clima onírico.

La razón de estas técnicas es que a menudo la afirmación del dibujo frente a la obra tiende a realizar un "relato" sobre la monumentalidad, o mayor escala, de lo proyectado, que queda resaltado por el aislamiento (gráfico) de los elementos que se dibujan, y la acentuación de las sombras que arrojan, dando así un entendimiento del objeto como aislado, fuera de contexto, o si se quiere, "objetivado".

A menudo se refuerza este tipo de "relato" con combinaciones más o menos caprichosas realizadas con las proyecciones que se dibujan, y es muy corriente encontrar composiciones integradas por alzados, plantas o perspectivas que se han colocado en el papel de un modo que no tiene correlación con la posición relativa de unas con otras.

Esto proporciona una dificultad de lectura "tradicional" del documento que introduce una sensación de conceptualismo, y aun de rarefacción en algunos casos. La multiplicación de proyecciones y su asociación caprichosa construye, además, una "realidad" diferente, muy caracterizada, que no tiene por qué coincidir, y casi nunca lo hace, con las percepciones verdaderas que puede percibir el objeto real.

Una variante muy curiosa de "relato" paralelo respecto de la obra construida ha hecho su aparición con el advenimiento de algunos documentos gráficos realizados por ordenador.

La mayoría de estos documentos acentúan extraordinariamente casi hasta la caricatura, el carácter de "realidad virtual" de los elementos formales grafiados, mediante el uso de texturas y colores que están voluntaria y deliberadamente alejados de cualquier referencia a la realidad.

Esta es una manera de realizar los documentos que, en un principio, pudo atribuirse a la falta de eficacia de los dibujos de ordenador, que fueron durante una primera fase incapaces de imitar la realidad hasta el extremo de su suplantación, produciendo así pseudo-realidades totalmente irreales.

Pero la tendencia persiste mientras ha crecido la eficacia, hasta el extremo de que parece que la "realidad virtual" usada para realizar documentos de arquitectura se aparta cada vez más de la usada para hacer cine; y, mientras los dinosaurios de "Parque Jurásico" se han vuelto absolutamente verosímiles, los dibujos del Bio-Centrum de Frankfurt de Eisenman o los de la casa de Berlín de Hadid se han vuelto absolutamente inverosímiles.

Una variante, a su vez, de esta tendencia es el "plegamiento" que algunas obras realizan con respecto a sus propios dibujos de "realidad virtual", intentando alcanzar en la realidad el descarnamiento, la falta de concreción y de espesor y la calidad inverosímil de los colores y texturas que tienen los dibujos.

En este sentido puede citarse la identidad, o el intento de identidad con sus propios dibujos, incluida la imposible cualidad cinética, que realizan los edículos de Tschumi de La Villette.

Como se ve, las intenciones de hacer aparente "otra" realidad del dibujo de Otto Wagner no estaban tan desfasadas ni eran tan anacrónicas como a primera vista podía parecer. De hecho, buena parte de los dibujos contemporáneos usan mecanismos similares, con métodos gráficos muy diferentes, para materializar intenciones muy semejantes, intenciones narrativas, simbólicas, alusivas o valorativas que permiten caracterizarlos como "cuadros-dibujo de arquitectura". ■



"Parc de La Villette", de Bernard Tschumi

## N O T A S

(1) Es la lámina 14 del tomo III de Otto Wagner: "Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke", editado por Anton Schroll & Co, Viena. En el mismo volumen hay una fotografía del panel con seis dibujos de este proyecto que se expuso allí.

(2) Por producción de "solo dibujos" me refiero a las etapas en las cuales no se construyen obras, o muy pocas, y predomina la producción de dibujos. Naturalmente, en el grupo Archigram esta etapa se extiende hasta su fin.

(3) Los trabajos de preparación del Bicentenario vuelven los Estados Unidos del revés. No creo que quede en todo el país ni un papel, un objeto o un tejido de la época que no haya resultado susceptible de ser expuesto.

(4) La exposición tuvo lugar en el MOMA entre el 29 de octubre de 1975 y el 4 de enero de 1976. El libro es "The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts", editado por Arthur Drexler, Secker & Warburg, Londres, 1997.

(5) De este éxito puede dar fe, por ejemplo, la exposición "Louis I. Kahn" inaugurada en principio en el Instituto Politécnico de Zurich, en 1969, que viaja después por media Europa, recorriendo Delft, Stuttgart, Venecia, Parma, Bruselas, París y Viena, por no hablar de las innumerables revistas y publicaciones que recogen obras suyas.

(6) En el mismo año 1969 recoge una medalla de la Universidad de Connecticut y una en su propia ciudad, Filadelfia. En 1970 la medalla de oro del Capítulo de la AIA de Nueva York y otra de la Royal Society of Arts de Londres, además de ser nombrado Doctor Honoris Causa en el Bard College de Nueva York. En 1971 recibe la medalla de oro de la AIA entera, le nombran Doctor Honoris Causa en Penn y fellow del Franklin Institute. En 1972 recibe la Royal Gold Medal del RIBA, le hacen miembro del Royal Institute of Architects de Irlanda y Doctor Honoris Causa de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans, etcétera.

(7) No tengo idea de los precios que alcanzan en la actualidad los dibujos

de arquitectura porque me he retirado de ese vicio. Pero los libros de arquitectura del XX están en cotas astronómicas, además de que no "salen" casi al mercado. Valgan de ejemplo los 15.000 francos franceses que costaba en 1994 "Apres le Cubisme", que es un folletino de escasas páginas y papel casi de periódico, que salía a casi 7.000 pesetas la página. O "Fantasías Arquitectónicas" de Chemijov que valía en abril de 1995 un millón de pesetas.

(8) Madrid ha tenido, asimismo, sus "especialistas" galeristas, como ha sido la Sala Ynguanzo y, algunas temporadas, la Galería Gamarra & Garrigues.

(9) Los fondos de los "Museos de Arquitectura" son también fotográficos y bibliográficos además de fondos de dibujos. Pero algunos de ellos están consiguiendo, por haber acumulado tantos dibujos, que se escriban los libros y los artículos de estudio de algunos períodos bien determinados de la historia del movimiento moderno usando "únicamente" sus fondos, de lo cual resulta o puede resultar una parcialización de la historia. Es el caso de Frankfurt o de Munich.

(10) La inteligencia de la "librería" de la Avery, Angela Giral, diseñó una estrategia de solicitud de dibujos a una selección de arquitectos, con motivo del aniversario de la Biblioteca, que ha incrementado sustanciosamente sus fondos sin inversiones. El resultado fue expuesto y ha dado lugar, además, al libro "Contemporary Architectural Drawing", editado por la Avery Architectural and Fine Arts Library con Pomgranate Artbooks en 1991.

(11) Con algunas honrosas excepciones de arquitectos que dibujan, como Scarpa, Le Corbusier, Alvar Aalto o el propio Kahn, esos años son un desierto gráfico de estrictos planos de proyecto sin ninguna personalidad gráfica.

(12) A veces, como en el ejemplo aducido, la proximidad, además de ideológica o estilística, es de parentesco y así todo se queda en casa.

(13) La portada es de "Architektur des Rationalismus".