

“El juego de la oca” o “Jugando con formas”

(los dibujos de Aldo Rossi)

Helena Iglesias

Hace algún tiempo (1) intenté algunas aclaraciones sobre el tema del dibujo de arquitectura considerado como “cuadro”, es decir, como parte de un proceso autónomo (o semiautónomo) de producción de obras de arte, un proceso que convierte a la obra real, al “espacio representado”, al verdadero edificio existente o proyectado, en poco más que un “motivo” o un “tema” que se puede usar para desarrollar, a partir de él, obras gráficas artísticas, que se bastan a sí mismas y que precisamente por ello, tienen en ellas mismas su principio, su fin y su parcela indivisa de realidad.

Esta manera de realizar dibujos de arquitectura emplea unos mecanismos de concepción del gráfico, de realización y de significación más parecidos a los correspondientes mecanismos de la pintura; y por eso intenté establecer la diferencia denominando “cuadros-dibujo de arquitectura” a los gráficos nacidos desde esta manera de realización.

Para entendernos, funciona en ellos el edificio real, la arquitectura representada, a la manera en que funciona un verdadero paisaje en los cuadros de Claudio de Lorena o una dama de la sociedad en los de J. S. Sargent: es decir, como el “tema” que sirve de motivo para la realización de la obra de arte.

Es desde luego una manera no demasiado corriente ni ortodoxa de establecer relaciones entre el “espacio representado” (el edificio real o proyectado) y el “espacio de la representación” (los dibujos realizados de él) por cuanto, en arquitectura, el dibujo viene a ser siempre un medio instrumental, necesario (o casi conveniente) para materializar el objeto verdadero, el edificio, pero sin más intenciones propias que las de realizar fielmente la representación necesaria para que el verdadero fin, el edificio, pueda tener (o reencontrar) su existencia.

El dibujo de arquitectura ha nacido históricamente para contribuir a facilitar la concepción de la arquitectura, y su realización material, y por ello mismo suele devenir, con el paso del tiempo, más un instrumento de trabajo y de estudio que un “objeto artístico”. Una referencia a la utilidad documental de los viejos dibujos de arquitectura, que suelen ser estudiados desde el punto de vista de lo que representan (2), ayudando así a la datación o

al esclarecimiento de las “fases” de las obras, dejará bien claro lo que estoy tratando de explicar: en la mayoría de los dibujos de arquitectura no importa, no es pertinente, o por lo menos no es relevante, la calidad del dibujo.

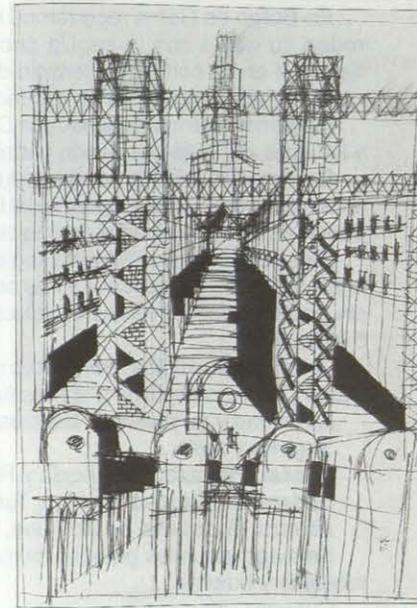
Pero esta regla general no impide, sino que, antes al contrario, propicia, la existencia de esos “otros” dibujos de arquitectura ya aludidos, los que se afirman a sí mismos como autónomos, los que reclaman la consideración de producciones en sí mismas, sin (o con escaso) carácter de relatividad o intermediación.

Y si digo que la regla general propicia la existencia de los “otros” dibujos es porque efectivamente así lo hace. El dominio de las técnicas de realización y de sistemas de representación que le ha sido necesario adquirir (que le ha sido impuesto) a un arquitecto en el lenguaje gráfico propicia el juego gráfico, considerado como motivo en sí mismo, es decir, la diversión y el placer de realizar gráficos, de dibujar, y esa ya es una buena razón para hacer “otros” dibujos.

Pero hay aún que añadir otra razón tan buena, o mejor: aquella que considera la facilidad y la falta de responsabilidad del dibujo frente a la arquitectura real. Es tan fácil, tan rápido y tan barato soñar arquitecturas dibujadas, es tan inmediato y proporciona satisfacciones tan asequibles, que es lógico pensar que pueda satisfacer dibujar todo aquello que no se va a realizar (o no se puede realizar) y convertirlo en motivo de creación artística.

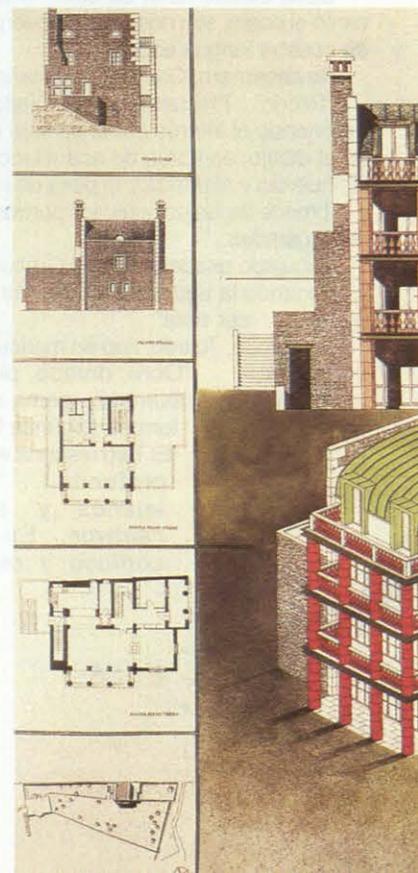
O, en palabras de Piranesi (3): “no siendo de esperar que un arquitecto en estos tiempos pueda realizar obras efectivamente, ya fuese ello culpa de la misma Arquitectura, caída de aquella bienaventurada perfección que alcanzó en los tiempos de la mayor grandeza de la Romana República, y en los de aquellos potentísimos Césares que la sucedieron; o sea ello culpa de aquellos que deberían constituirse en Mecenas de esta nobilísima facultad; lo cierto es que no viéndose en nuestros días edificios que muestren el dispendio que exigirían, por ejemplo, un Foro de Nerva, un Anfiteatro de Vespasiano o un Palacio de Nerón, y no aparecieron ni en príncipes ni en privados disposición a darlos a conocer; no veo que me quede otro partido, y tampoco a cualesquiera otros arquitectos modernos que lo quisieran, que explicar con dibujos las propias ideas...” (el subrayado es mío).

“La vida cálida” (1974).

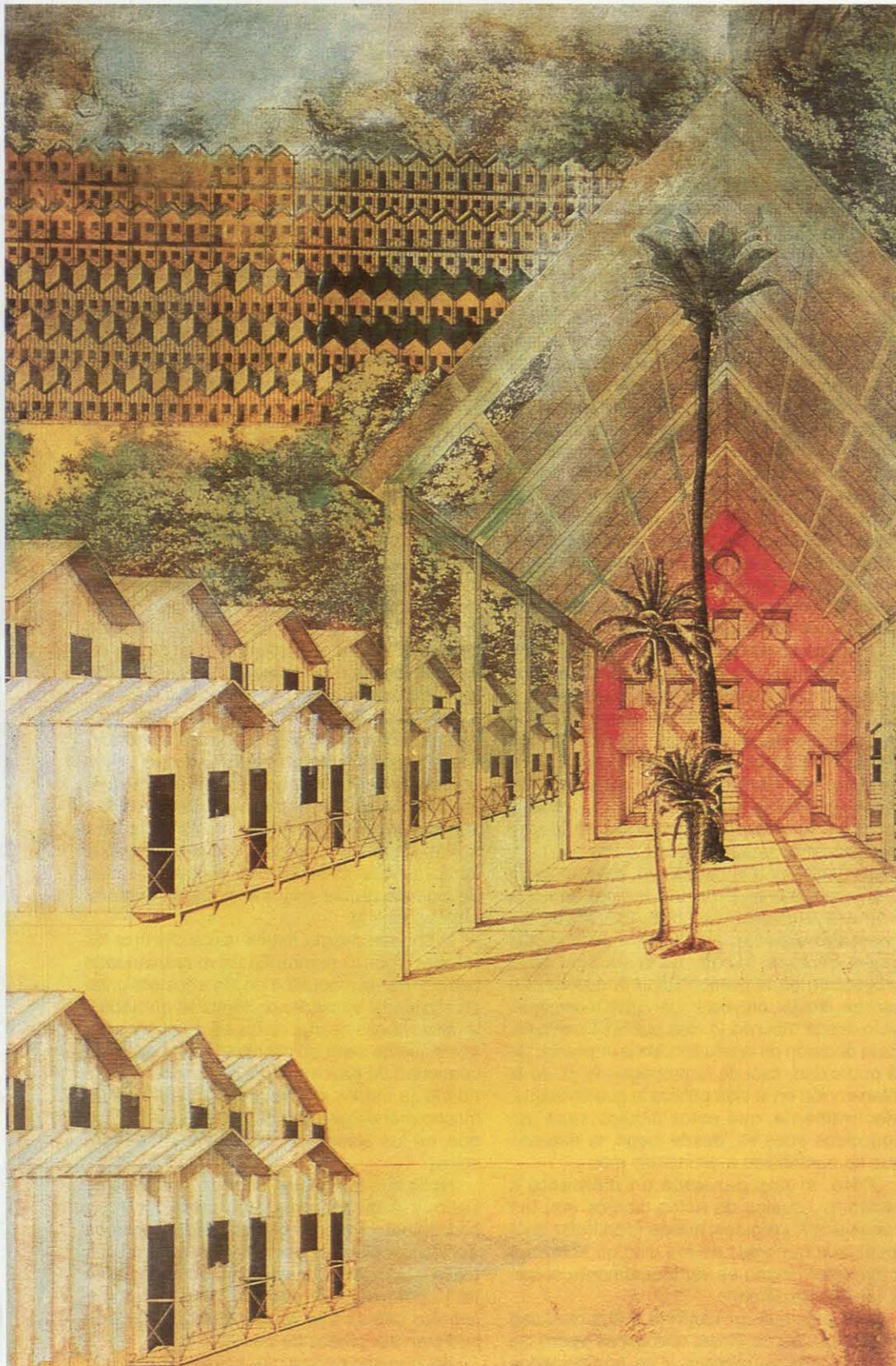


-La vida cálida- Dibujo a tinta

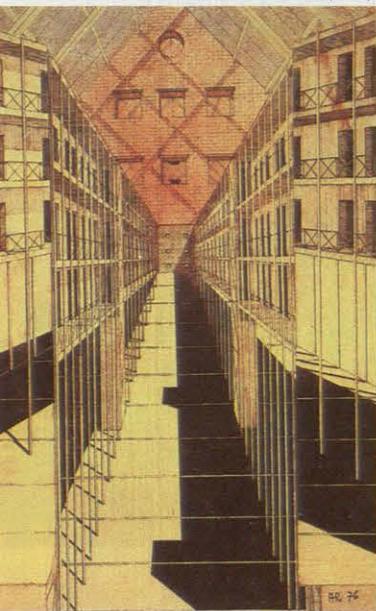
-The warm life- Ink drawing



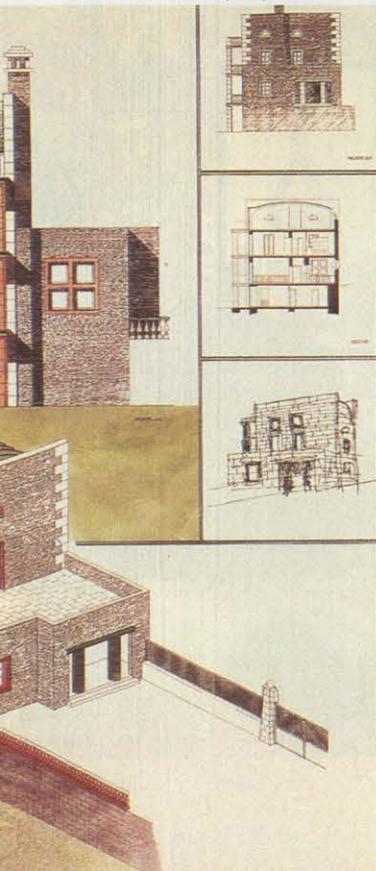
Estudio para la Universidad de Chieti (1976).



Casa de los estudiantes en Trieste (1976).



Reestructuración de la Villa Alessi en Sana de Verbania (1989).



“El juego de la oca” o “Jugando con formas”

(los dibujos de Aldo Rossi)

Todas estas cosas son de consideración cuando se va a tratar de los dibujos de arquitectura de Aldo Rossi. Y ya veremos, además, que el lamento de Piranesi no solamente va a venir muy bien a cuento, sino que va a resultar, incluso, premonitorio y agorero.

No hay dibujos con más fuerza, más sugerentes, más impactantes y más radicales, de entre la producción gráfica de la segunda mitad del siglo, que los dibujos de Aldo Rossi.

Y hay que decir que esta segunda mitad del siglo, e incluso, para precisar más, el tercio final del XX, es una época de producción gráfica enorme, variada, novedosa, original, inventiva. Pues, después de la sequía gráfica que puede observarse a partir de los años treinta, cuando ya han desaparecido todos los experimentos gráficos de las vanguardias arquitectónicas y se instala en el campo gráfico la árida sequedad del plano en blanco y negro, unos años en que apenas unos cuantos arquitectos siguen (4) dibujando por placer, y aún ellos a menudo lo hacen de manera particular y vergonzante, en cuadernos de viaje, en papeles privados, el advenimiento de Archigram inicia una etapa de dibujos riquísima y variada, y es una etapa que todavía continúa en el día de la fecha.

Pero, como ya he dicho, los dibujos de Aldo Rossi son quizá los más importantes de todo el tercio del siglo, los más conocidos y difundidos. Y tienen, además, el valor añadido de ser antiguos, el valor que representa una decisión temprana de conceder importancia a la representación gráfica, una decisión mantenida a lo largo de toda la vida, y que, a tenor de lo sucedido, pudiera entenderse también como una necesidad.

La decisión, o la necesidad, está apoyada o entroncada, en otra, tan radical como la primera: aquella que considera que es necesario exponer, proyectar, exhibir, sacar afuera el propio trabajo. Es la decisión de la proyección de la personalidad la que lleva a escribir, dibujar, proyectar, dar clase o construir, pero desde tribunas lo más públicas posibles. Es la decisión de la difusión, de la imprenta, de la publicidad, casi de la propaganda, la de la intervención en la vida pública que consigue, efectivamente, que estos dibujos sean tan conocidos pues es, desde luego, la decisión que ha contribuido a difundirlos más.

Pero, si nos paramos un momento a pensarlo ¿cuáles de estos dibujos son tan conocidos? ¿Algún puede identificar cuál (cuál exactamente) de los dibujos sobre un tema determinado es verdaderamente el que le resulta tan cercano.

Con esto quiero referirme a otra cualidad de los dibujos de Rossi que pocas veces se apuntó: la de su número. Y es que de todos

los temas por él tratados, de todas sus obsesiones formales recurrentes, se han realizado cientos de versiones, y de hecho miles de dibujos.

Así que, en realidad, lo que la memoria recuerda es una suma de los cientos de versiones del cementerio de Módena en todas sus variaciones posibles (o de Segrate, Gallarate, Venezia, Fagnano Olona, Trieste, Chieti, etc, etc), y cualquiera de las versiones que se vuelva a ver de nuevo se asemeja en el recuerdo a este imaginario de Módena referido.

Es decir, que tenemos muchos, muchos, muchos dibujos... Y también unos parentescos entre ellos que los hacen asemejarse los unos a los otros, cualidad necesaria para ésta su extraordinaria fijación en el recuerdo.

Si se observa bien, los parentescos se hacen más aparentes y los mecanismos de producción se desvelan: muchos de estos documentos son copias o collages y sobre ellas se ha actuado para producir “otra” cosa.

Así que, quizás, deberíamos examinar esta masa de producción gráfica empezando por el principio (siempre que este principio exista).

Y fijar este principio quizá inexistente en dos puntos diferenciados: el origen de los “planos” y el origen de los “apuntes” (o “estudios”) si así se prefiere.

Fijémonos en los primeros “planos”, los del proyecto para el concurso para el Monumento a la Resistencia, en Cuneo, de 1962. Son rigurosísimos, de extrema sequedad en el trazo. Tienen sombras de un negro luctuoso, están colocados en el papel de tal manera que, incluso en un organismo volumétrico tan sencillo, necesitan de reflexión para “entender” sus relaciones respectivas... Y tienen enormes letras que casi nada dicen excepto su voluntad deliberada de ser casi tan grandes como el objeto grafado.

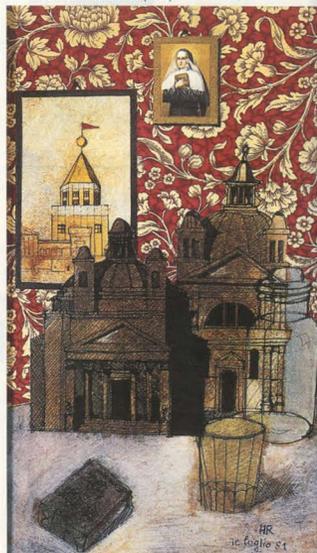
Y por esa misma tónica van a discurrir los “planos”, por lo menos hasta muy avanzado tiempo (hasta mediados de los años ochenta, en realidad). Van a tener sombras arrojadas, gruesas líneas negras en las secciones, nunca letras que no sean las del rótulo, y una asumida sequedad de trazo que, por no parecer frívolo, no dibuja vidrios de ventanas, ni puertas (ni mucho menos giros) ni carpinterías (y parece que, en los alzados, los cristales se “tienen” solos).

Nada que “dulcifique” un trazo y un aspecto seco y áspero, muy volumétrico, muy conceptual... Parecen planos antiguos, planos dieciochescos, trabajosamente pasados a tinta; y sólo la consideración de la improbable negrura de la tinta no aclarada por ningún cambio químico debido a la vejez impide pensar que pudieran ser planos de Ledoux.

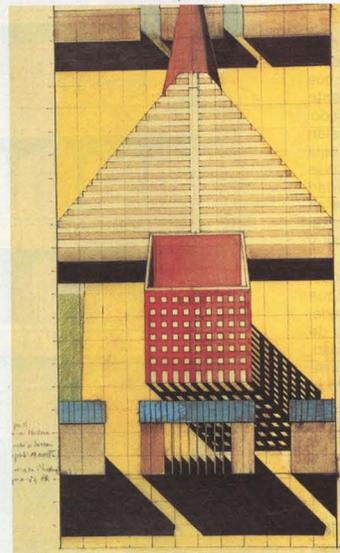
Así que son planos que, para usar el léxico



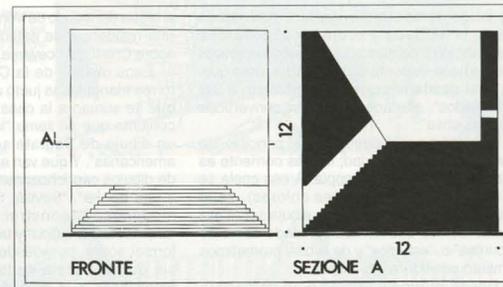
Interior con Teatro del Mundo (1981).



Estudio para el cementerio de Módena (1975).

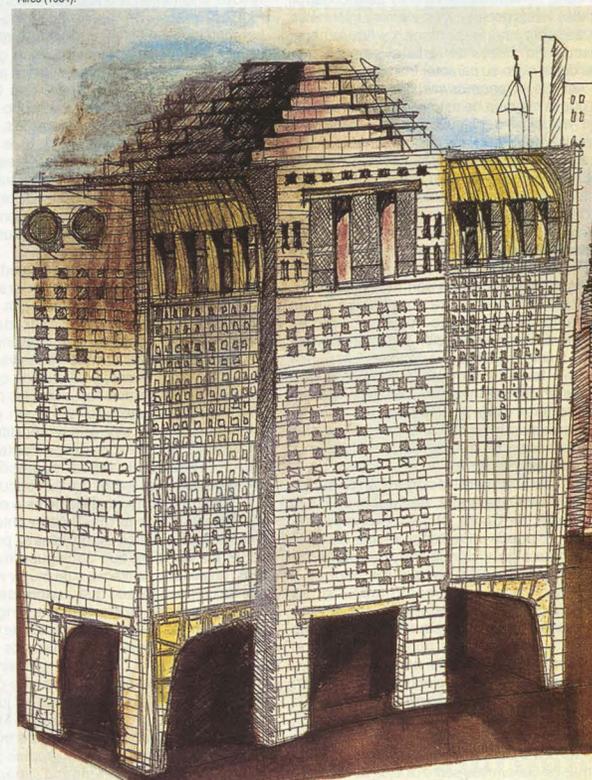


El cementerio de Módena (1975).



Proyecto para torre en Buenos Aires (1984).

Proyecto para el concurso para el Monumento a la Resistencia, Cuneo (1962).



Proyecto para torre a Buenos Aires 1984

de su contemporáneo Venturi, podríamos denominar "feos y ordinarios", con una deliberación y contumacia de ambos objetivos que se hace evidente al espectador; pero que, ya casi desde el principio, empiezan a ser "trabajados", alterados, para ser convertidos en "otra cosa".

Esta "otra cosa" puede ser, al principio, de varias clases de realidad; la más corriente es la alteración sobre una copia. A esa copia se le aplica color (detonantes colores), se le añaden trozos en collage y se dibuja sobre ella con la técnica que hemos señalado como de "apuntes" o, "estudios" y de la cual prometimos también considerar los inicios.

Desde el propio proyecto fin de carrera existen estos "apuntes": gruesos trazos de lápiz, de cera, de lápices de colores para construir rápidas vistas perspectivas, siempre informales, de aspecto muy espontáneo y ligeramente descuidado: trazos de "artista" para apuntes que dejan claro su carácter íntimo o de trabajo.

Así que ya tenemos casi descrita la manera en que la mayoría de estos dibujos se realizan: son "estudios" o "planos" que se superponen, constituyendo una suma que construye una nueva realidad gráfica, trabajados a menudo sobre una copia del plano anterior, aunque también pueden presentarse sobre papel opaco.

Y a la superposición de dibujos viene a unirse lo que constituye la característica más evidente de los gráficos de Rossi, que no es otra que la repetición formal.

Aquí los edificios no son nunca edificios: son formas. Cuando se constituyen en un proyecto de un edificio concreto, esto es solamente la materialización instantánea (y por tanto, sujeta a posibles variaciones ulteriores) de una forma o conjunto de ellas, que adquieren, en ese instante, unas dimensiones, unas texturas y una significación que no es "la que corresponde", sino únicamente la que las circunstancias de tiempo, lugar, ubicación y presupuesto permiten.

Pero esta materialización instantánea (de Segrate, de Gallarrese, de Fagnano Olona, de Trieste, de Chieti, etc, etc) no impedirá, porque no puede impedirlo, que ese conjunto de formas siga viviendo "de otra manera", intentando adoptar otras dimensiones y texturas, y significaciones, otras "construcciones", que permitieran que pudiera ser a la vez grande y pequeña, monumento diminuto en una plaza pública y "catedral americana", residencia de estudiantes y cementerio, teatro veneciano o cafetería San Carlino o San Carlone, crematorio o ayuntamiento, osario o Casa de habitación.

Y así se dibujan formas "pertenecientes" a Segrate sobre planos de Gallarrese y viceversa. Formas de Gallarrese sobre dibujos de Módena,

el teatro del mundo de Venecia sobre casetas de una residencia de estudiantes, Broni Trieste sobre Chieti, (o viceversa), todo mezclado.

Esos dibujos de la Casa del Estudiante, torres trianguladas junto a torres trianguladas, que se suman a la casa Bay para formar un conjunto que se llama "la vida cálida", como un dibujo de Segrate se llama "catedrales americanas". Y que van a auspiciar cantidades de dibujos caprichosamente titulados ("Treste e una donna", "Sevilla, Sevilla", "la máquina modenasa", "construcción en la colina", "arquitectura añadida" y tantos otros), un sueño formal sobre, por, desde, otro sueño formal, sin que la escala de las formas, siempre manipulada, ni la calidad de la representación permitan ninguna realidad posible que no resulte, finalmente, una realidad casi imposible.

Cafeteras urbanas que han nacido, al parecer, para configurar ciudades. Arquitectura doméstica con objetos demasiado grandes. Monumentos del siglo XX que vienen a resultar de menor altura que un niño. San Carlone armado de vigas por dentro y hecho edificio. Torres de Buenos Aires chaparritas, que no llegan a ser nunca "torre" porque se quedan en edificio más ancho que alto. Casetas que crecen o disminuyen. Pirámides vacías, o frontones, que sirven de remate, de tejado, de tejadillo, de pequeña fuente, de monumento urbano, de entrada monumental, que sirven para todo.

Es decir, unas escalas manipuladas para que las formas puedan ser tan grandes o pequeñas, o de cualquier tamaño, a la vez que un ausencia de utilidad descaradamente exhibida, que permite su uso indiscriminado.

Así que aquí las formas obsesivas están antes que los edificios; y se sucede que aquí los edificios no "desean ser", como los de Louis I. Kahn (5) puesto que no tienen entidad formalizada propia, sino que se constituyen en soporte (a veces, soporte paciente y casi surfiante) para que las formas soñadas y deseadas puedan existir por su conducto.

Y como colofón ineludible de este enfoque, los dibujos de las formas "están antes" que ellas mismas, y ejercen sobre ellas (y, por ende, sobre los edificios que consiguen nacer de ellas) una suerte de tiranía, o de mayor realidad, que da como resultado que, cuando se piensa en el cementerio de Módena, se vengan a la memoria antes que nada los cientos de dibujos, collages, óleos sobre tabla, realizados para él, incluso aquel de la planta que, por estilizado, tintado de colores planos y resuelto como si se tratara de un tablero, se llama "el juego de la oca". Y que el cementerio de Módena adquiera una cualidad de realidad menor, y más fantástica, que la de sus propios dibujos.

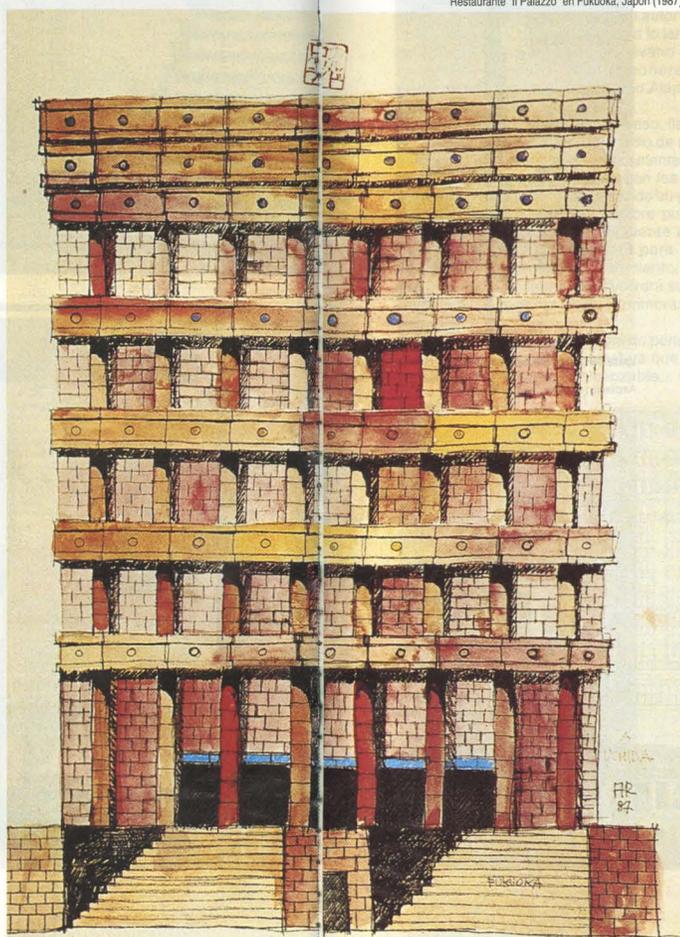
Y si eso pasa con Módena, imaginarse



"El juego de la oca" (1983).



Restaurante "Il Palazzo" en Fukuoka, Japón (1987).



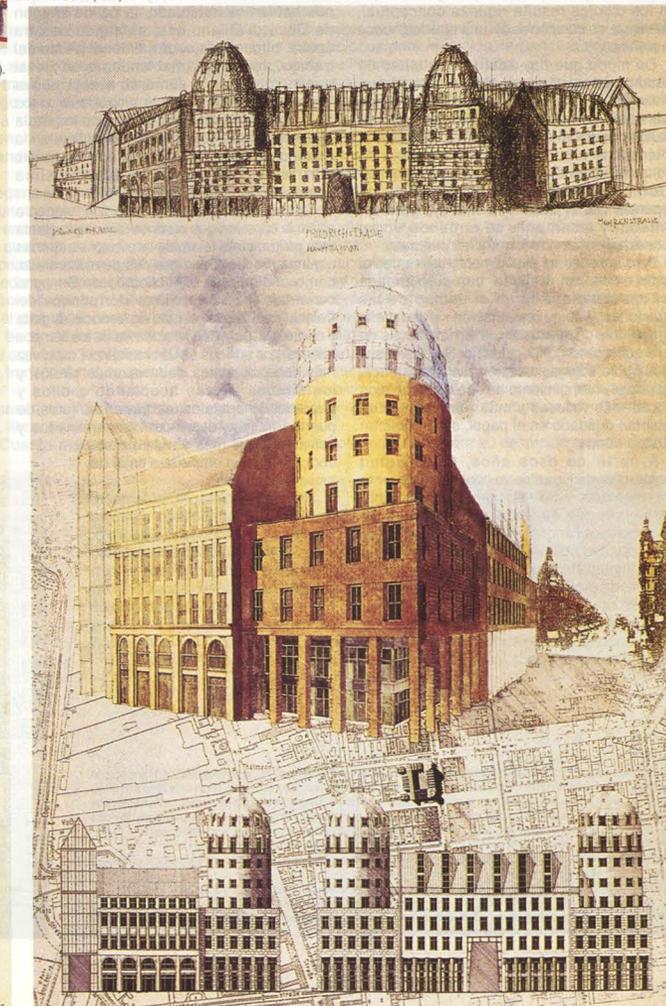
Dibujos y Arquitectura: dos t

Palacio del Cine en el Lido de Venecia (1980). Sección principal (detalle).

Biblioteca Municipal en Seregno (1989).



Edificio en Friedrichstrasse, Berlín (1991).



puede lo que pasa con las otras (pocas) arquitecturas reales, construidas hasta principios de los años ochenta: arquitecturas secas y ásperas, de casi imposible regusto visual, de realización descuidada, áridas, casi tan "feas y ordinarias" como los primeros planos ya descritos, enfrentadas a la fastuosidad, barroquismo, riqueza y colorido de sus respectivos (y entrecruzados) dibujos. Y lo que en los dibujos resulta riqueza conceptual, polisemia, se transforma en una realidad hueca y retórica...

De modo que hay aquí una voluntad de "cuadro" de arquitectura, donde el tema o el motivo de las formas reales o posibles no es más que el punto de partida para construir una realidad prioritariamente gráfica. Ésta podría entenderse "a la manera" de los cuadros de Monet realizados sobre su jardín, pues entre jardín y cuadros existe una relación de dependencia: el jardín se construye para ser pintado, y solamente se entiende en su necesidad de ofrecer tema a las pinturas.

Pero tampoco es exactamente esto, pues el jardín existió en realidad, con su planeada belleza desplegada en el tiempo de las estaciones, y de su restauración se deduce la convivencia de su existencia. Y de algunas de las arquitecturas construidas por Rossi en esos años pudiera llegar a deplorarse la existencia real, en el entendimiento de que hubieran sido mucho más valiosas y más relevantes si se hubieran quedado en el papel, si no hubieran existido nunca.

A partir de esos años, la actividad constructiva de Rossi se ve considerablemente incrementada, y no me interesa ahora tanto las vicisitudes de las obras, algunas de rocambolesca historia, sino la repercusión que esta actividad edilicia tiene sobre los dibujos.

Se siguen haciendo tantos dibujos como siempre, de propia mano o de inspiración; pero ahora se introducen algunas nuevas variantes.

La debilidad esquemática, la casi caricatura, en la manera de dibujar el alzado de "Il Palazzo" Japonés se corresponde, quizá con el remedo

de la Rinascente de Albini que resulta la construcción real; y así, una caricatura dibujada pudiera considerarse adecuada a otra caricatura edificada. Pero aún están por venir cosas peores.

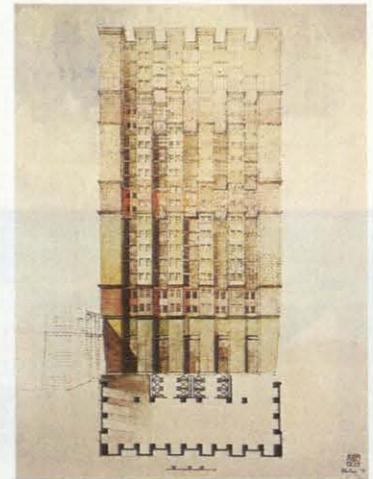
El dibujo del Hotel Duca di Milano, perspectiva sobre alzado y planta, hecho "a la manera" de Otto Wagner, solamente tiene una adjetivación posible, y no es otra que "cursi". Desde la fuerza y el colorido a que nos habíamos habituado, la pálida imagen de Duca di Milano está hablando de otra época, otro lenguaje, otro entendimiento del trabajo propio; está hablando de un Rossi nuevo. Y vienen a sumarse a esta nueva "manera" los dibujos de la Villa Alessi, o los de la Iglesia de Cascina Bianca, o los de la Torre del Sol de Tokio, o los del edificio en la Friedrichstrasse: todos ellos son tan cursis que "abrigan", según la acertadísima expresión de Ortega y Gasset (6).

Apenas los "apuntes" o "estudios" vienen a aliviar la opresión que produce tanta rayita, tanta tinta pálida, tanta relamida terminación; apenas algunas producciones gráficas de más calado, como el dibujo de la Biblioteca de Seregno convertido en Boullée, o la sección principal del Palacio del Cine en el Lido de Venecia, fugada y coloreada, permiten acordarnos de los tiempos buenos. Los edificios se van realizando, cada vez más decepcionantes, cada vez más frívolos; y los dibujos se van acoplando a ellos y adquiriendo cristales, carpinterías, giros de puertas, muros y despieces bien terminados, y convirtiéndose más y más en una obra gráfica que empieza a dejar de tener importancia.

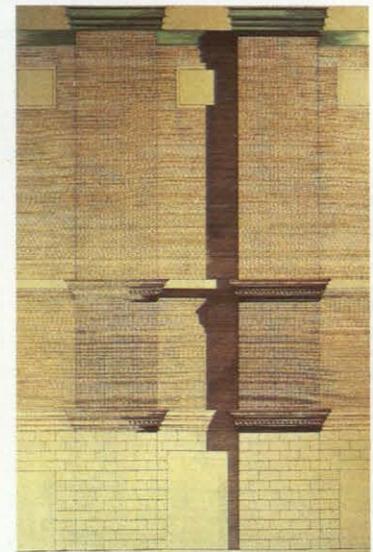
Así que, finalmente, el lamento de Piranesi ha resultado, como ya se anunció, premonitorio y agorero: si no hubiera quedado otro remedio (porque ni en principios ni en privados apareciera disposición para otra cosa) que explicar con dibujos las propias ideas, quizá hubiera habido mayor y mejor correlación entre Aldo Rossi y Piranesi. ■

NOTAS

- 1.- En un artículo denominado "Dibujo de arquitectura y cuadro-dibujo de arquitectura" publicado en *Arquitectura* 304. Una aplicación de alguna de estas ideas se puede encontrar en la tesis que sobre dibujos expresionistas realizó bajo mi dirección Almudena Ribot.
- 2.- Cualquier estudioso sabe la importancia de un dibujo o un plano respecto a la "historia" de los edificios antiguos, casi siempre construidos en muchas y diferentes fases y ampliaciones. El hallazgo de dibujos es siempre valoradísimo; pero está raramente referido a su "valor" artístico o gráfico y atiende más bien a la representación del edificio y a los datos que aporta en relación con él.
- 3.- En "Prima parte d'architettura e prospettive", en la dedicatoria al Sr. Nicola Giobbe que constituye su introducción.
- 4.- Arquitectos como Le Corbusier, como Alvar Aalto o como Kahn. Pero que a menudo esconden o no publican su producción gráfica hasta bien entrados los años siguientes.
- 5.- El denominado "wanting to be", de tan famoso recuerdo, que está relacionado con la noción de forma, la "form".
- 6.- La cita, en realidad, es de Julián Marías, al que, según él cuenta, José Ortega y Gasset, comentando la cursilería de un espacio interior, dijo: "lo cursi abriga, querido amigo". Efectivamente las cosas cursis, por ser precisas, relamidas, afectadas o demasiado terminadas, tienen, en mi opinión, una importante tendencia a abrigar.



Torre del Sol en Chiba City, Tokio (1991).



Iglesia en Cascina Bianca, Milán (1990).

Ampliación del Hotel Duca de Milán (1988).



ALDO ROSSI