

Más palabras sobre el dibujo. Hacia una teoría de la infidelidad gráfica

Leopoldo Uría

1. En cierta ocasión se refirió Alejandro de la Sota -peyorativamente, por supuesto- al "festival gráfico" de la arquitectura. Esta alusión distanciada, desde su entendimiento minimalista y esencialista de la representación arquitectónica, no corresponde en absoluto al clima dominante, que es de una relación gratificante, relajada y hedonista. Los actuales arquitectos posmodernos y el dibujo están encantados de haberse conocido; el dibujo es un amigo extraordinariamente útil y poderoso. A través de él se pueden formalizar las ideas más avanzadas, se pueden redactar gráficamente las más sofisticadas "narraciones" comunicativas. Todo lo pensable es representable, todo lo representable es construible y todo lo construible es comunicable. Estos tres fuertes vínculos -proyectual/ejecutivo/narrativo-unen arquitectura y dibujo hoy día.

Este ambiente festivo y confiado, articulado en los tres niveles de interconexión anteriores, ofrece además dos angulaciones complementarias. Por un lado, asistimos a un enorme enriquecimiento conceptual y epistemológico de los mecanismos representativos, que en las postvanguardias, tardovanguardias e hipervanguardias del momento determinan una extrema "crispación gráfica", que explora y extrae del dibujo potencialidades impensables; volveremos sobre ello. En sentido opuesto, el acelerado desarrollo de los sistemas tecnográficos e hipertecnográficos derivados del ordenador ha significado una tercera tecnorevolución histórica, después de la perspectiva renacentista y la codificación consagrada por Monge. Si bien esta aparición de lo que me atrevo a llamar el dibujo "arquitectónico" tiene sus apocalípticos y sus integrados (y no es el momento ahora de considerar la razón de unos u otros), parece evidente que es un medio demasiado poderoso como para no sobrepasar la mera instrumentalidad.

De esta manera, todos los sectores implicados en la creación/producción arquitectónica tiene hoy su correspondiente caramelo. La esquizofrénica dualidad entre profesionalistas operativos y especuladores provocativos encuentra su respectivo apoyo en el amplio espectro de la oferta gráfica. La instrumentalidad que reclama el primer sector tiene todos los medios a su alcance para simplificar los registros y ofrecer además la mayor fidelidad gráfica que requiere la comunicación con clientes profanos: la virtualidad aparece así como una tecnofidelidad visual que el la culminación de la vieja "demanda icónica" de la representación como simulación. En sentido contrario, el hiperconceptualismo teórico/gráfico ofrece un amplísimo espectro de elaboraciones artificiosas y antifigurativas para poder generar y transmitir ideas, soluciones y demandas operativas de alta tensión. Así que todos contentos y cada mochuelo a su olivos.

2. Pero el desarrollo así expuesto del "territorio gráfico/arquitectónico" acusan un desequilibrio entre la producción y la reflexión; es éste un territorio sin mapa o, para ser más exactos, con mapas incompletos, como aquella cartografía del siglo pasado llena de terrenos inexplorados y de imprecisiones científicas. Hay numerosas razones que lo justifican. Ante todo, el

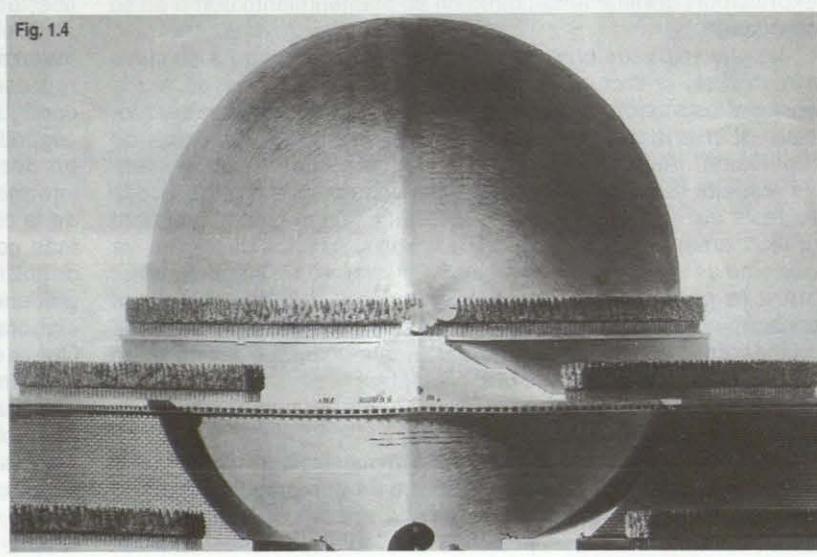
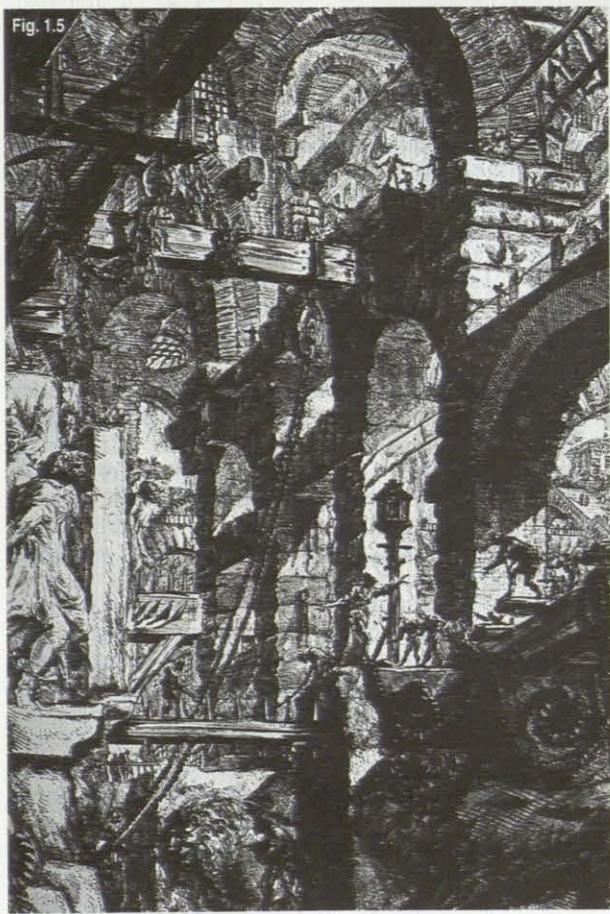
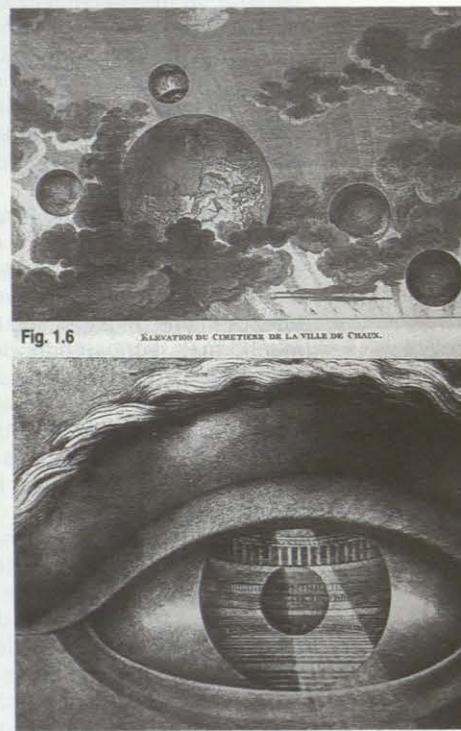
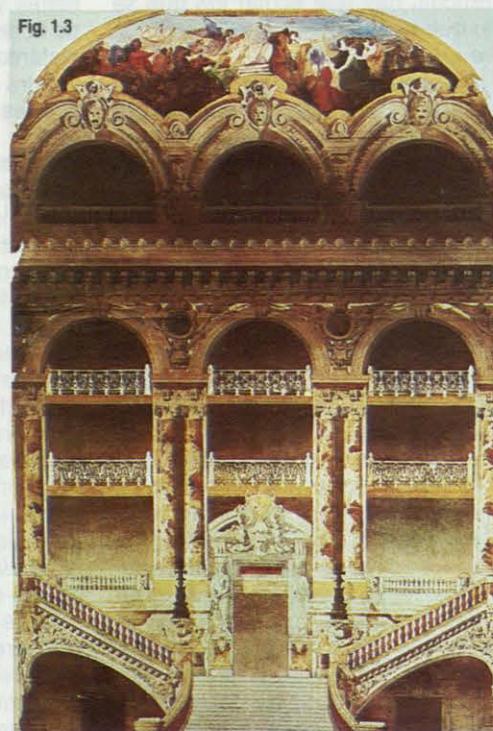
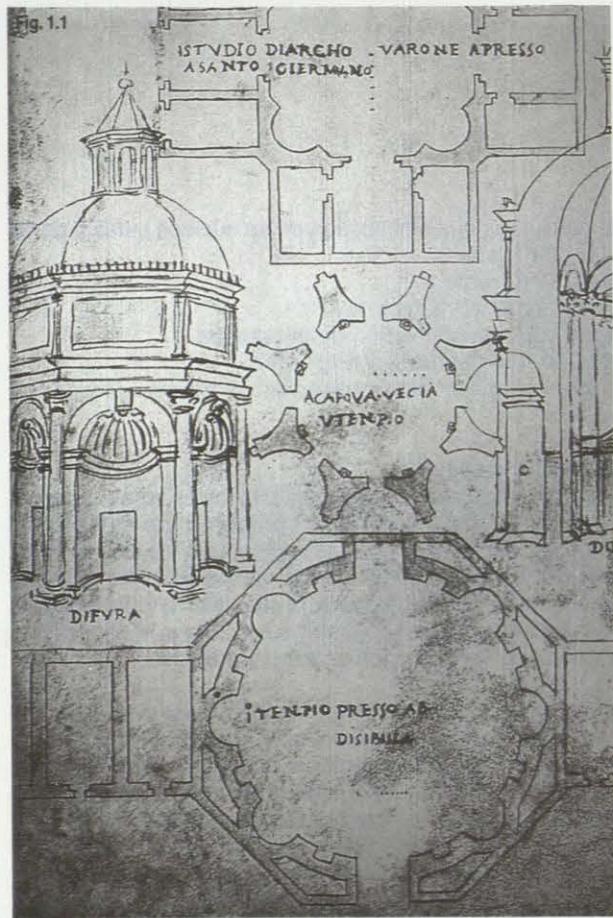
dibujo -como el lenguaje- se usa irreflexivamente, sin necesitar de una apoyatura teórica; más aún, ésta se considera muchas veces como un corsé rígido e inútil. A este respecto Bonta señaló la relación entre práctica y reflexión en cualquier sistema operativo, apoyado en tres consideraciones:

1. La actividad práctica precede a la teoría.
2. La reflexión sistemática reduce inicialmente la capacidad operativa.
3. La sistematización teórica enriquece a más largo plazo la operatividad del sistema.

Si esto explica inicialmente, el desajuste entre ambos términos y la precariedad sistemática y conceptual del dibujo, se pueden añadir además factores complementarios. Así, ciertos filones sistemáticos son de una extremada complejidad teórica y de escasa aplicabilidad, no ya a una instrumentalidad profesionalista y romana sino también para un uso gráfico comprometido; tal sería el caso de las aproximaciones/extrapolaciones semiológicas y estructuralistas, cuya precisión terminológica resulta más válida para el análisis que para la práctica. A ello se une, en sentido contrario, la apoyatura del arquitecto en mecanismos teóricos "ligeros" y/o "débiles" para acercarse a estos temas: la reflexión gráfica es más compleja que el propio dibujo y no siempre rentable a corto plazo. El arquitecto-tipo no está demasiado dispuesto a pasar una árida travesía del desierto teórico/gráfico para obtener mayor finura intelectual, más aún si el desierto está lleno de obstáculos, peligros y alimañas hostiles. Por otra parte, esta precisión el el ámbito de la representación puede aplicarse a la escasez conceptual y con que se aborda la práctica proyectual en general.

3. Pero si todo ello explica la situación, no la justifica. Subyace la necesidad de pensar el dibujo, de aproximarse más a una actividad autoconsciente y reflexiva, sin perder ninguno de los valores derivados de la espontaneidad, de la intuición y de la frescura gráfica. En palabras de José Ramón Sierra, hay que "disciplinar" el dibujo, conceptualizarlo y estructurarlo; no de manera cerrada y académica, sino constituyendo una teorización abierta y operativa. Esta teorización expansiva y no limitadora no se requiere desde los registros confiados y semiconscientes de la práctica cotidiana y de la "intendencia gráfica": en este subterritorio no hay que extender ni profundizar lo que ya se conoce. Pero sí se plantea esta exigencia desde dos actitudes intelectuales de mayor calado: desde la arquitectura especulativa/provocativa y trasgresora y desde la lucidez reflexiva.

Estos dos son también los parámetros desde los que se plantea la aproximación reflexiva al estudio del lenguaje, como referente básico de la representación más profunda y compleja: la del pensamiento. En este sentido, hay que señalar que éste es un referente esencial que está ausente de las diversas teorizaciones gráficas: la subteorización sobre el dibujo se ha aproximado a diversas fuentes conceptuales (el signo semiológico/estructuralista, la imagen mental sicologista, etc.), pero ha marginado la más importante. Quizá una reflexión teórica gráfica no es mal momento



para reconocer en el lenguaje el origen de todos los mecanismos de representación y al padre de todas las batallas.

Pues bien, la profundización sobre este núcleo básico del conocimiento se ha realizado desde la angulación literaria especulativa y desde la reflexión filosófico/lingüística; maldita la necesidad que siente un hablante de a pie de recurrir a una conceptualización sobre algo que utiliza sin problemas. Han sido los Joyce -desde la necesidad creativa- y los Wittgenstein y compañía -desde la lucidez epistemológica quienes han abierto el melón de la lengua a ver lo que había dentro.

4. Vista así la necesidad sectorial de avanzar en el conocimiento general de los mecanismos gráficos, hay que acotar los que se puede pedir a esa reflexión y lo que se puede obtener.

Lo primero debe concretarse en tres objetivos:

a) Un análisis explícito de los registro de la representación, desvinculada de la "acción gráfica". Decía Maldonado que la reflexión sobre la iconicidad suele resolverse en una iconicidad acompañada de reflexión; hay que superar el mero comentario de la parafernalia gráfica.

b) Un desarrollo general capaz de articular todo el proceso gráfico, en su variedad y complejidad de tiempo y lugar. Los análisis generales suelen ser históricos y parciales, acotados a los filones "sólidos" y acabados; la modernidad gráfica, "-gaseosa y abierta"- tiene un papel secundario en estos desarrollos; sabemos mucho más teóricamente de la carta de Rafael a León X que de los registros gráficos de Eisenman.

d) Una lectura problemática del dibujo que va más allá de la traducción más o menos brillante de ideas o de la resolución gráfica de problemas, para constituirse como fuente de incertidumbres formales. En sentido más amplio, también la consideración profunda de un proyecto es la del mecanismo que no resuelve datos exteriores, sino cuestiones planteadas por él mismo; los datos son parte de la solución y son creación del propio proyecto. En último extremo, se puede referir esta lectura a la angulación extrema de Nietzsche que considera que la realidad es una creación del lenguaje y la comprensión de esa realidad se apoya en reglas lingüísticas extremas: "Llamaremos verdad al proceso de falsificación lógica y expresable del mundo". Retomando el hilo gráfico, el dibujo viene a resolver problemas expresables gráficamente, tanto en su planteamiento como en su resolución.

Lo que se puede obtener a partir de aquí se concreta en clave metafórica: la lectura del territorio gráfico a la luz de estos parámetros trasforma el festival aludido por Sota en un laberinto. Pero si la mítica condición laberíntica remonta a la idea de "confusión" debemos entenderla más bien como "complejidad" no resuelta (de ahí deriva precisamente la confusión). Lo que la travesía del desierto nos puede aportar es un mapa del laberinto gráfico, entendiendo que no indica la salida sino los itinerarios, ya que éste es un laberinto-para-estar. Se trata, en resumen de tener clara la confusión y de acceder a esa claridad desde el conocimiento, frente a quienes la tienen clara desde la intuición o la ignorancia, aceptando además, finalmente, que aclararla no significa resolverla. Ese es otro problema.

5. Las vías del laberinto.

Como aproximación provisional a esa mapificación del lenguaje gráfico podemos dar un corte histórico en el momento presente y hacer extrapolaciones hacia atrás, a diferencia de lo que se hace habitualmente. Si realizamos esa "cata" podemos detectar

cuatro grandes líneas que se constituyen en núcleos catalizadores de cualquier síntesis:

Pluralidad/atomización.

Protagonismo de la imagen.

La imagen como suplantación de la realidad.

Conceptualización figurativa/virtualidad.

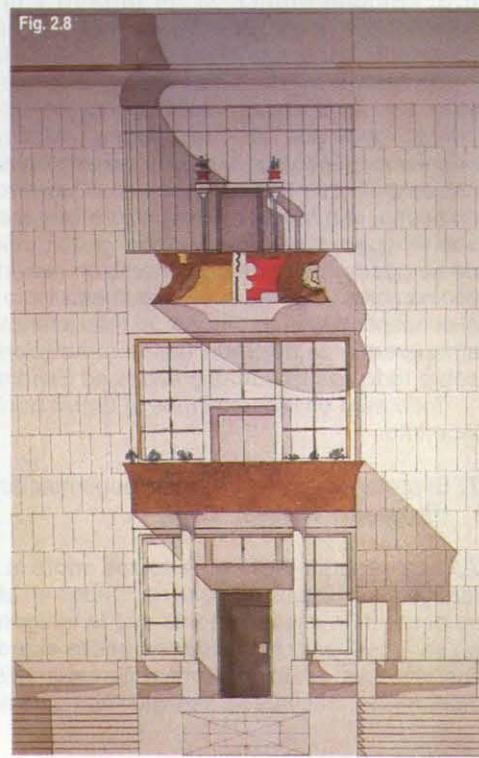
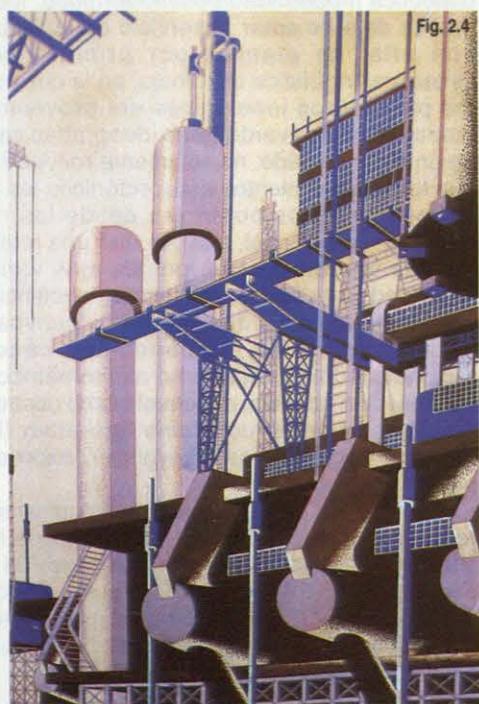
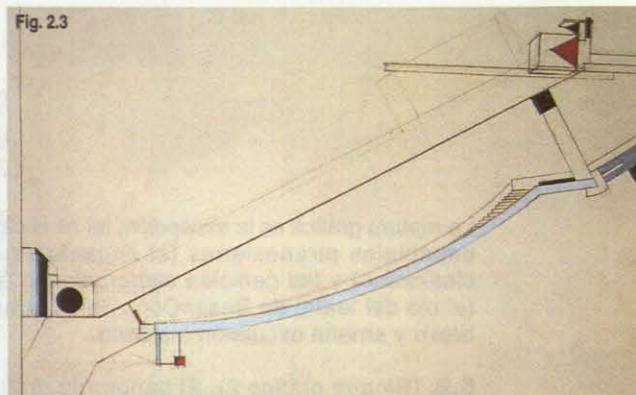
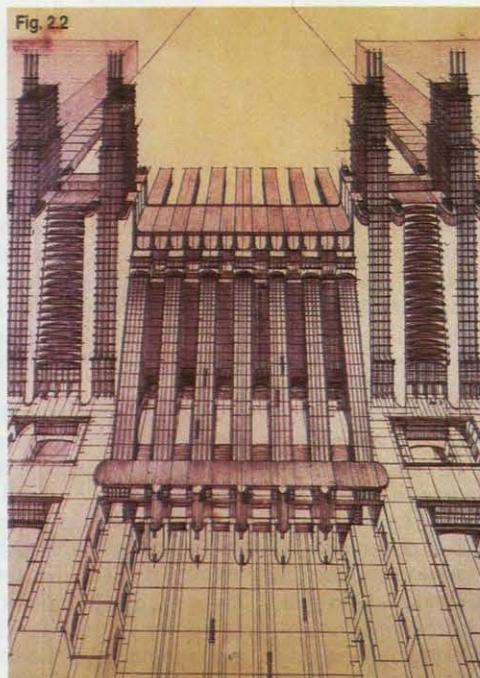
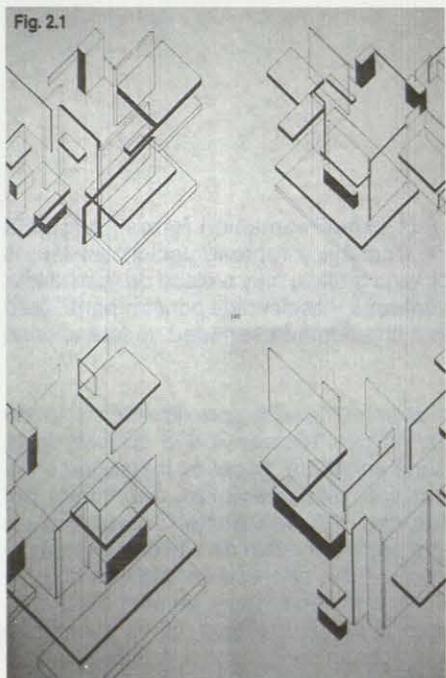
Es posible entender estos parámetros como entradas al laberinto. Entremos.

6. Las estrategias gráficas.

La primera característica que sale así a la luz es la "abundancia gráfica". El supermercado del dibujo presenta las estanterías llenas y más secciones que nunca; aquí -como en un Harrod's de la representación- podemos encontrar desde un alfiler hasta un elefante. La lectura de este hipergrafismo cuantitativo (más adelante vendrá el cualitativo) en términos históricos acusa la multiplicación acelerada de las estrategias gráfico/arquitectónicas.

6.1. (Bloque gráfico 1). El proceso gráfico clásico postrenacentista (del otro sabemos poco) presenta una riquísima producción dentro de una limitada variedad gráfica, lo cual es perfectamente compatible; además dibujo y lenguaje arquitectónico evolucionan según procesos diferentes en complejidad y rimo. Veamos, aunque telegráficamente, cuales fueron uno y otro. Aunque muchas veces se lee el clasicismo como mundo apacible de "seguridades" arquitectónicas y códigos explícitos y estables, la realidad es muy otra; el mundo clásico alberga dentro de sí muchos mundos contradictorios y una peripécia muy accidentada. Si establecemos también aquí la analogía del "territorio clásico" podemos identificar una dialéctica de movimientos centrales versus movimientos periféricos. Los primeros constituyen las innumerables canonizaciones, codificantes y recanonizaciones (desde Brunelleschi, Alberti, Bramante, hasta Soufflot y los tardoclásicos); es el clasicismo disciplinar. Los segundos constituyen el grupo de los exploradores/experimentalistas, que se mueven en los límites del territorio y lo amplían (los miguelangeles, los giuliosromano y los borrominis); es el clasicismo manierista. Más allá de las fronteras aparecen los trasgresores, que se "extralimitan", los que escapan volando (los piranesis y los utopistas revolucionarios e iluministas); es el clasicismo de la libertad.

Pues bien, en paralelo a/y por debajo de esta evolución estilística avanza un proceso mucho más estable de los mecanismos de representación. En primer lugar, el dibujo clásico siempre se configura como un narrador de la arquitectura y a su servicio. En segundo lugar la codificación gráfica es acotada y estable, apoyada en dos grandes mecanismos: la construcción del dibujo y la información/definición icónica. La primera se articula alrededor de la codificación visualista de la perspectiva "legítima" (el tema más estudiado de la historia de la imagen y el dibujo) y de las definiciones conceptuales ortográficas; la segunda define una gradación de creciente iconicidad hasta desembocar en las grandes elaboraciones figurativas Beaux Arts (los premios de Roma y la Opera de París, constituyen "summas gráficas" y cotas máximas). Este proceso es espléndido, pero tranquilo; uno y otro mecanismo codifican/solidifican sus registros y los conservan durante siglos sin "sobresaltos gráficos" importantes. Todas las revoluciones lingüísticas se apoyan en este repertorio estable; así, las revolucionarias propuestas del clasicismo protomoderno de los Ledoux/Boullée/Lequeu se apoyan en ortodoxas aguadas, contrastando la modernidad arquitectónica y la corrección gráfica.



La ruptura gráfica es la excepción: tal es el caso de las perspectivas espaciales piranesianas (el espacio es el gran ausente del clasicismo) y las geniales elaboraciones "esféricas" de Ledoux (el ojo del teatro de Besançon). Termina aquí de momento esta breve y amena excursión histórica.

6.2. (Bloque gráfico 2). El panorama gráfico es muy otro en la dialéctica modernidad/postmodernidad. Inicialmente, la imagen gráfica deja de estar al servicio de la arquitectura y se integra con ella; se plantea por primera vez la elaboración sintáctico/lingüística del dibujo, en la que éste recoge y vehicula los parámetros ideológicos del proyecto. Los dibujos de la modernidad son verdaderas ideografías cargadas de contenido en un doble sentido: no solamente recogen la tensión proyectual que los planteamientos arquitectónicos les transmiten, sino que, -la inversa- ellos potencian desde los registros gráficos el resultado formal. Así, a la vez que una relación más intensa, se plantea una producción gráfica más variada, que traduce la pluralidad de actitudes: corrientes, conciencias, poéticas grupales y lingüísticas, "espíritus nuevos" y "nuevos estilos" se traducen paralelamente en los conocidos cánones ideográficos: racionalismo/neoplasticismo axonométricos y conceptualistas, figurativismo futurista, constructivismo abstracto ("composiciones" plásticas) y constructivismo figurativo (hiperperspectivas y microperspectivas de Chernijov), expresionismo de croquis pasionales, etc.

Para que no quede todo tan claro, digamos que al lado de esta representación doctrinaria y tendenciosa habría que situar las corrientes pluralistas y eclectistas: tal sería el pluralismo perspectivista/abstracto de Le Corbusier y sobre todo, la espléndida heterodoxia de una Leonidov que se aleja del catecismo constructivista. En cualquier caso, este es el segundo capítulo de las estrategias gráficoarquitectónicas.

6.3. (Bloque gráfico 3). El tercero y último -de momento- corresponde a la hipertrofia de este proceso desarrollado en la postmodernidad, como exasperación y elefantiasis gráfica.

Se pasa de la "pluralidad ideológica" a la atomización biográfica: ya no son las poéticas colectivas las que articulan las ideografías, porque éstas son casi inexistentes. Asistimos a una especie de onanismo gráfico que aumenta extraordinariamente el número de hablas gráficas y reduce al mínimo el "espesor" de sus seguidores; de hecho, son hablas sin lenguaje o lenguas de un sólo hablante: semilenguas, sublenguas, minilenguas gráficoarquitectónicas. Ya no se puede hacer una enumeración canónica sino onomástica, con nombres y apellidos: el experimentalismo manierista de Stirling, el conceptualismo de Hedjuk (el más intencionado de los Five), el amaneramiento de Botta (las neonarraciones "di sítto in sú") y, sobre todo, las filosofías gráficas de Esenman.

Todo esto es lo que vemos al entrar por la primera puerta del laberinto.

7. El protagonismo gráfico y la suplantación de la realidad. (Bloques gráficos 4, 5 y 6)

7.1. La segunda lectura se solapa sobre la anterior y, de hecho, recoge y explícita aspectos anticipados en ella. De lo ya expuesto se desprende implícitamente que la imagen no solamente crece en variedad, sino en incidencia sobre el proceso de proyecto en sus diversas manifestaciones. En un análisis sintético sobre la modernidad, Subirats ha señalado como características esenciales

la voluntad innovadora y la experimentación formal; según la dependencia nueva entre lenguaje y representación, podemos hablar de una moderna voluntad gráfica, muy alejada de la modesta actitud clásica/gráfica, brillantísima y espléndida por otra parte, pero cuya "altura" corresponde a una acotada variedad de intenciones grupales y personales.

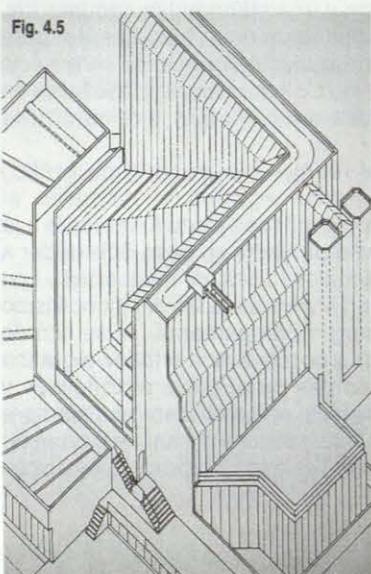
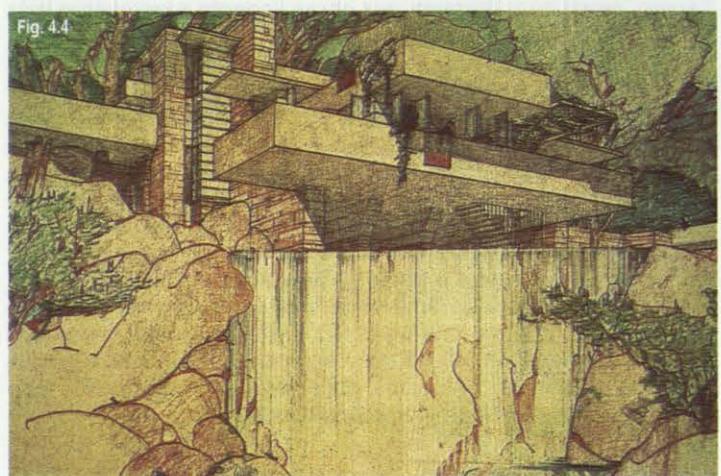
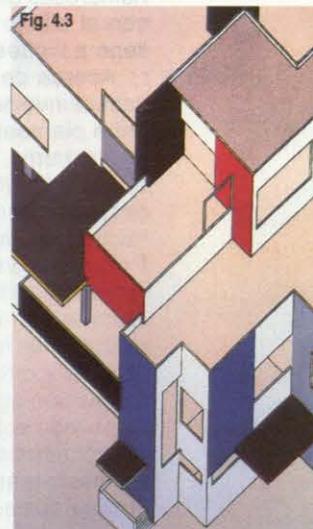
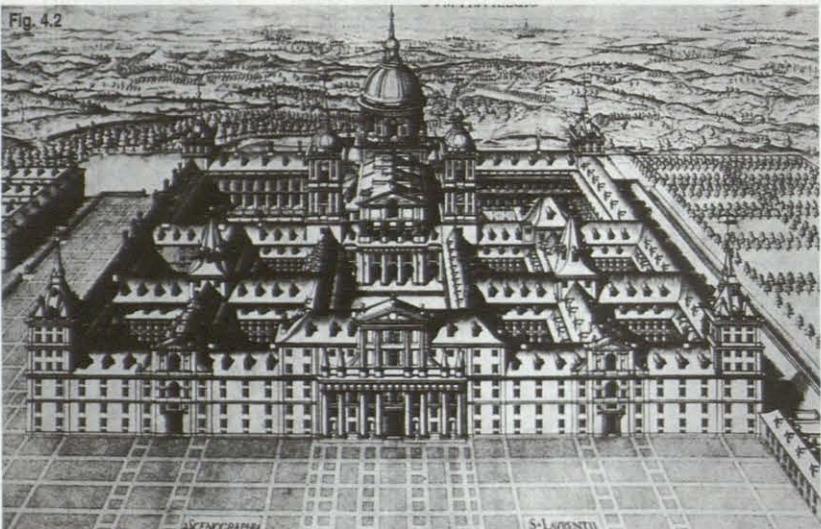
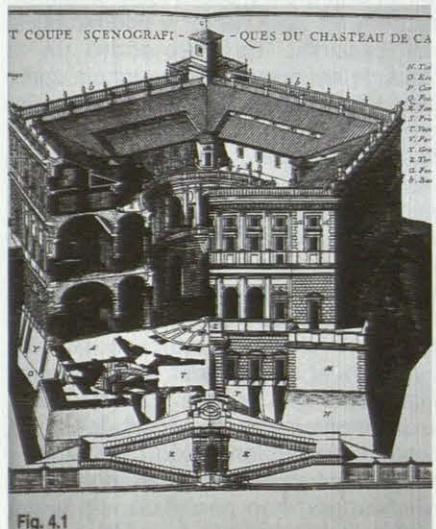
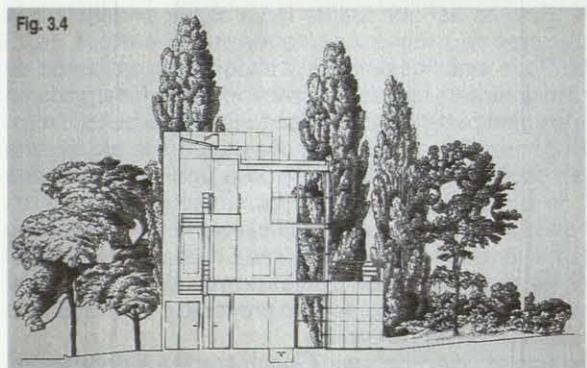
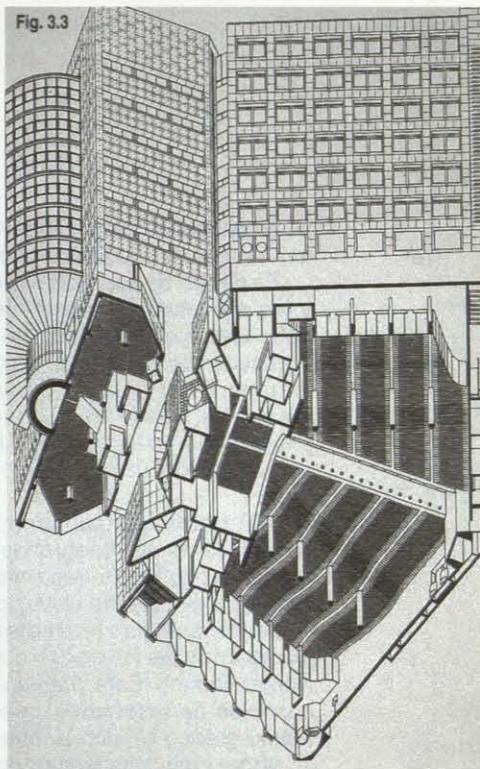
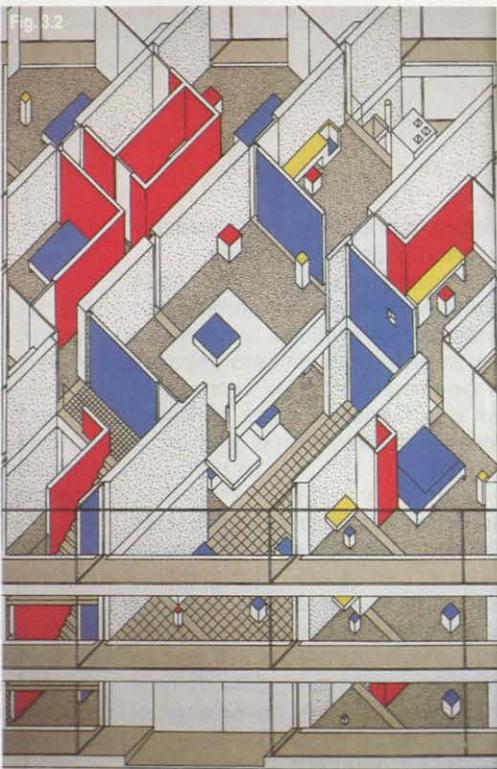
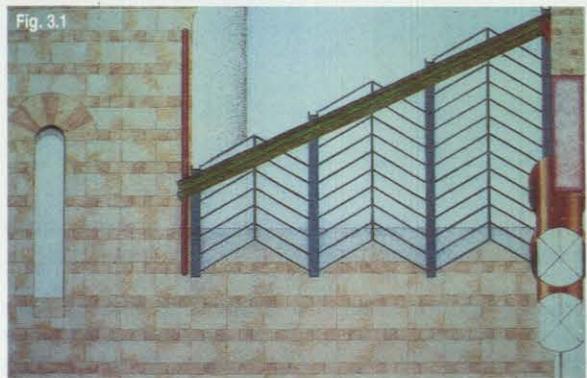
7.2. Los aspectos más relevantes de esta aproximación enlazan con características -algunas casi tópicas- de la cultura de la imagen. El referente más inmediato del papel de la imagen en la comprensión moderna arranca, evidentemente, del mundo del arte. En él podemos detectar por una parte filones que se "desapegan" de la realidad y se desvinculan de ella como requisito creativos; pero, en sentido opuesto, aparece un arte que no sólo seacerca a la realidad sino que la condensa y, en último extremo la suplanta: se trata de un arte epistemológico, tal es el ejemplo emblemático de la chulesca profecía de Picasso a la Stein (aunque el femenino huelga en este caso), augurando que algún día se parecería al cuadro; no puede haber mayor muestra de autoconfianza en sí mismo, que a Picasso sin duda le sobraba con razón, y sobre todo mayor muestra de modernidad: el arte ya no es una penetración lúcida en lo que somos, sino en lo que seremos, a modo de "realismo profético". La realidad real es torpe imitación frente a la realidad simulada, que es la verdadera.

Fuera de la representación visual/pictórica se manifiesta esta actitud, que es epocal, en el ámbito literario, cuando Umbral afirma que "las cosas no son como son sino como dice el poeta". La verdad está en la literatura y no en la vulgar realidad. Llegando finalmente al referente más profundo de ésta actitud desembocamos de nuevo en el nihilismo lingüístico de Nietzsche, para quien la verdad (filosófica) está en el lenguaje; la diferencia radica en que, si bien Picasso asume con autosatisfacción su poder de penetración, ahora se asume como una limitación que desemboca en el lenguaje negativo que nos aleja de toda esperanza de un conocimiento verdadero: "la verdad es algo que hay que crear".

7.3. Si regresamos de esta breve y amena excursión estético/filosófica al modesto terreno del dibujo encontramos ejemplos y episodios en que, si bien no se dan el protagonismo y la apropiación explícitas anteriormente, subyace un efecto similar.

La pluralidad gráfica (en la fase pre-atómista de la modernidad) se traduce también en la profundidad de su rol: significa ya la aceptación de la condición gráfica del proyecto; esto es, el dibujo no sólo traduce en ciertas claves narrativas los parámetros lingüísticos y estilísticos, como en el clasicismo, sino que los articula activamente. En la concepción moderna de la representación, ésta no solamente es neutral/descriptiva, sino que forma parte del propio proyecto. No se proyecta con determinados mecanismos y códigos, sino que se proyecta desde ellos, de la misma forma que se piensa o se crea desde diversas articulaciones plásticas y lingüísticas.

Como nueva excursión generalizadora, dentro del territorio gráfico/proyectual, podemos detectar cómo esta alteración del entendimiento convencional de los medios afecta también en su globalidad a la consideración global del proceso del proyecto. Así, éste ya no se limita a resolver un problema arquitectónico, planteado a través de sus datos: ésta es una confiada angulación pre-moderna o aceptable para el ámbito profesionalista; pero el proyecto en su calidad de elaboración intelectual más radical debe crear los datos de la misma forma que crea la solución. Esta es



su verdadera condición epistemológica, que como vemos, desborda con mucho la condición habitual del arquitecto operativa.

Es dentro de esa globalización del carácter activo de los medios y los procesos de pensamiento/creación/representación como debe leerse el protagonismo de los medios gráficos; ni medios ni procesos son neutrales, como no lo es el pensamiento desde la lengua. Pero a partir de aquí podemos detectar cómo esta incidencia puede analizarse en dos fases o en dos caras: el protagonismo gráfico de la creación proyectual y el de la comunicación.

7.4. El primero significaría que las citadas correspondencias canónicas de las ideografías, asociando corrientes ideológicas y corrientes gráficas llega más allá y "categoriza" el panorama arquitectónico desde claves gráficas, de tal manera que podemos hablar de poéticas proyectuales axonométricas (van Doesburg), perspectivas (Wright) o condensadamente croquizadas (Mendelsohn). Esta nueva acotación/clasificación desarrolla la conocida correspondencia entre ambos términos confiriendo al medio gráfico el valor prioritario e identificativo/designativo.

Ahora bien, esta lectura radical del protagonismo de los medios activos, hay que matizarla en seguida, en una doble dirección: numerosas angulaciones ideológicas plantean una relación "débil" con el dibujo y, en segundo lugar, la radicalidad doctrinaria no llega a límites tan extremos.

Acerca de la primera matización, es preciso reconocer una actitud inversa hacia el dibujo en ciertos arquitectos, que oscilan entre planteamientos agráficos y -más aún- antigráficos. El caso más extremo, sin duda, es el de Loos, que plasma toda la tradición epistemológica vienesa que considera el lenguaje como un obstáculo para el conocer; también Loos siente así un profundo "rechazo gráfico" antitético al protagonismo anteriormente expuesto. Para él la verdadera arquitectura es irrepresentable y la representabilidad gráfica no es un valor activo sino castrante. Aunque con menos radicalidad, podemos rastrear numerosas actitudes en la misma línea, que usan el dibujo como una pesada cadena y una especie de "imposición gráfica" vicaria: en esta angulación agráfica encaja, sin duda, Gaudí cuando confiesa que en su vida solamente hizo un dibujo trabajando como estudiante (la fachada de la catedral de Barcelona), como el que confiesa un pecado que solamente se cometió una vez; más radical es cuando declara que solamente las arquitecturas vulgares "hacen planos". Para su entendimiento experimental y especulativo el dibujo, evidentemente era una limitación y una elaboración documental, en que el proyecto asume el papel de un mero "expediente" para la gestión operativa de la obra arquitectónica. Como referencia complementaria, digamos que Lino Cabezas ha recogido también actitudes como ésta en arquitectos como Gropius: a él los dibujos "se los hacían".

La segunda matización que rebaja el protagonismo gráfico incide en la coexistencia de diversos registros proyectuales, al lado del registro canónico que correspondería ortodoxamente a la ideología proyectual. Así, Rietveld proyecta su casa Schroeder a través de mediaciones tridimensionales (o sea, de maquetas) y con figuraciones perspectivas convencionales alejadas del monolitismo axonométrico de un van Doesburg. Análogamente, ya se citó de pasada cómo Leonidov desborda y contradice la ortodoxia gráfica deconstructivista en sus espléndidas propuestas pictoricistas y "chagallianas" y, finalmente, el radical neoplasticismo no siempre se elabora en claves ortodoxamente axonométricas; Le Corbusier asume una actitud poligráfica y Terragni elabora numerosas

propuestas proyectuales en claves visualistas: así, el monumento a los caídos de Como, representado el día de su inauguración.

7.5. Estas precisiones nos remiten a la última lectura de este apartado, apoyada en los dibujos narrativos. En efecto, gran parte de la "ortodoxia gráfica", ideológica y doctrinaria, se apoya más en los dibujos narrativos y comunicativos que propiamente proyectuales. Esto es así por cuanto la ya citada pertenencia a la cultura de la imagen tiene su correlato en la cultura de la comunicación. Todo esto nos remite a la importancia tan citada de la comunicación gráfica de revistas y publicaciones; el hipergrafismo actual enlaza en gran parte con este importante filón arquitectónico.

Entre los innumerables aspectos a considerar a la luz de este parámetro, es especialmente relevante para una síntesis rápida la presencia de lo que podemos llamar las síntesis canónicas, es decir, las redacciones gráficas específicamente comunicativas que concretan la verdad proyectual de cada obra en una imagen única. Frente a la pluralidad de los dibujos proyectuales, se plantea ahora la concentración en un verdadero proyecto gráfico paralelo al proyecto y que arroja luz sobre él.

En el proceso clásico encontramos innumerables antecedentes significativos. Tal sería la espléndida sección/perspectiva de Vignola para la villa Farnese en Caprarola y, sobre todo, el famoso "séptimo diseño" de Herrera/Perret para narrar y condensar la imagen canónica de El Escorial. Este episodio de la protocomunicación clásica es de excepcional importancia como antecedente refleja la excepcional lucidez de Herrera, al controlar gráficamente (y económica) todo el proceso narrativo del monumento. Ya se manifiesta aquí cómo la imagen suplanta la realidad y se constituye en su condensador esencial y en la representación de su verdad arquitectónica.

En el panorama moderno/postmoderno este aspecto adquiere carácter generalizado y explícito, aunque en este caso las referencias al dibujo deben compartir importancia con la imagen fotográfica. Ya es sabido cómo Le Corbusier retocaba sus primeras fotos; el dibujo, evidentemente, no hacía falta retocarlo; también muestra la perspicacia de Herrera al comprender que la imagen puede llegar a ser más importante que la obra. En esta línea, será sin duda la maestría experimentalista y manierista de Stirling la que alcance mayores cotas de suplantación gráfica: sus espléndidos "proyectos gráficos" de Leicester o Cambridge o más aún sus dibujos tardíos de Stuttgart han permitido, sin duda, superar todas las posibilidades de la narración fotográfica. Para Stirling, como para Picasso, sus obras llegarán a parecerse más a sus dibujos que ellas mismas.

8. Hacia una representación infiel.

Como lectura final y sintética y programática del laberinto gráfico a la luz de lo anterior, se puede concluir cómo todos los aspectos más profundos y conceptuales del dibujo van unidos a una condición que trasciende la figuratividad. La penetración del lenguaje gráfico va unida a su condición última de artificio conceptual, de la misma manera que la extraordinaria importancia del lenguaje se dispara a partir de la artificialidad de la palabra: el enunciado básico de esta coda final sería que un medio de representación fiel es menos eficaz. La artificialidad, en último extremo, deriva en la infidelidad como condición que posibilita la enorme cantidad de contenidos, objetivos y roles del dibujo como registro activo, pluralista y problemático.■

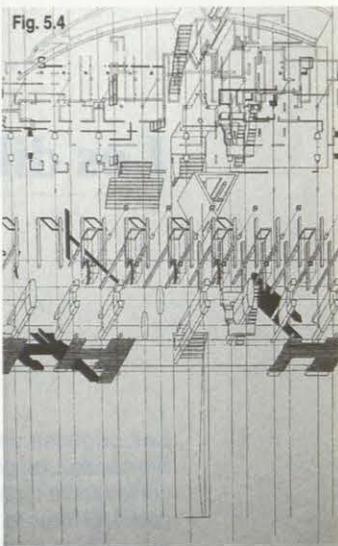
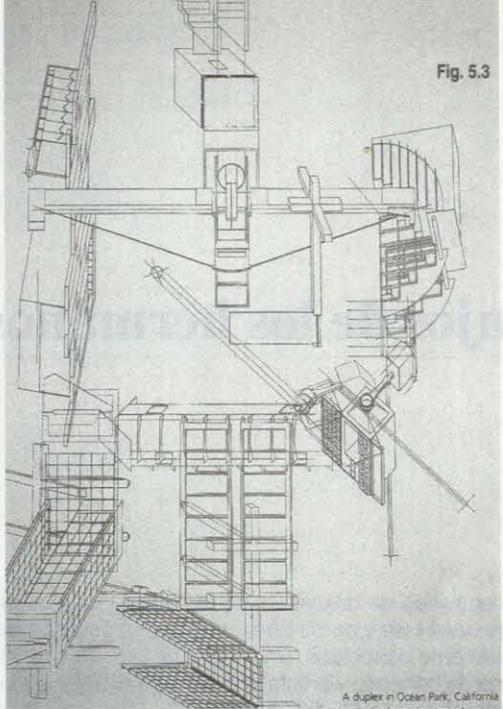
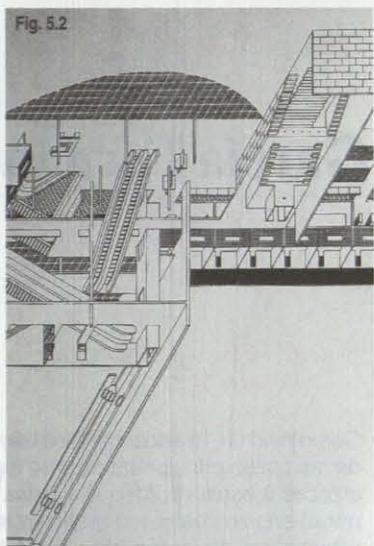
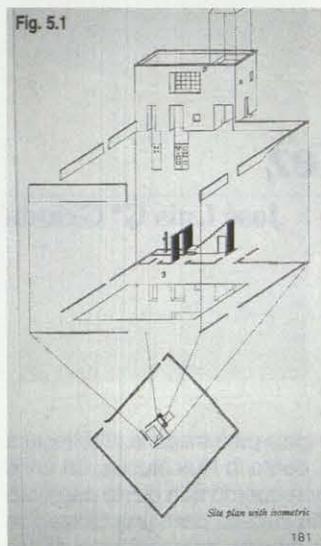


Fig. 6.1

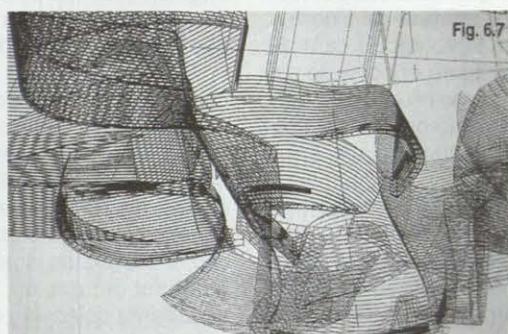
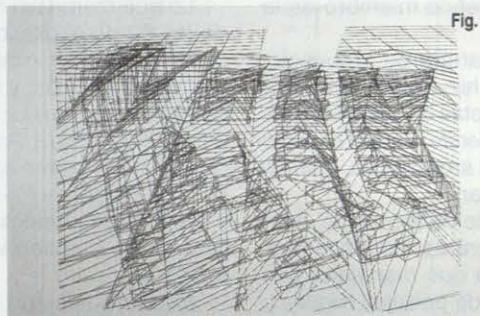
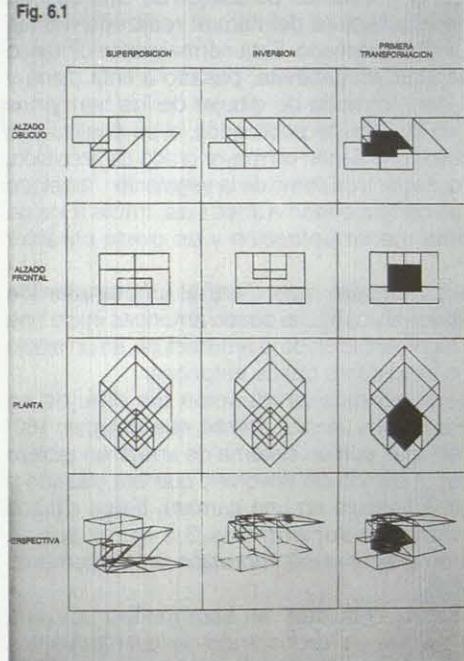


Fig. 6.3

