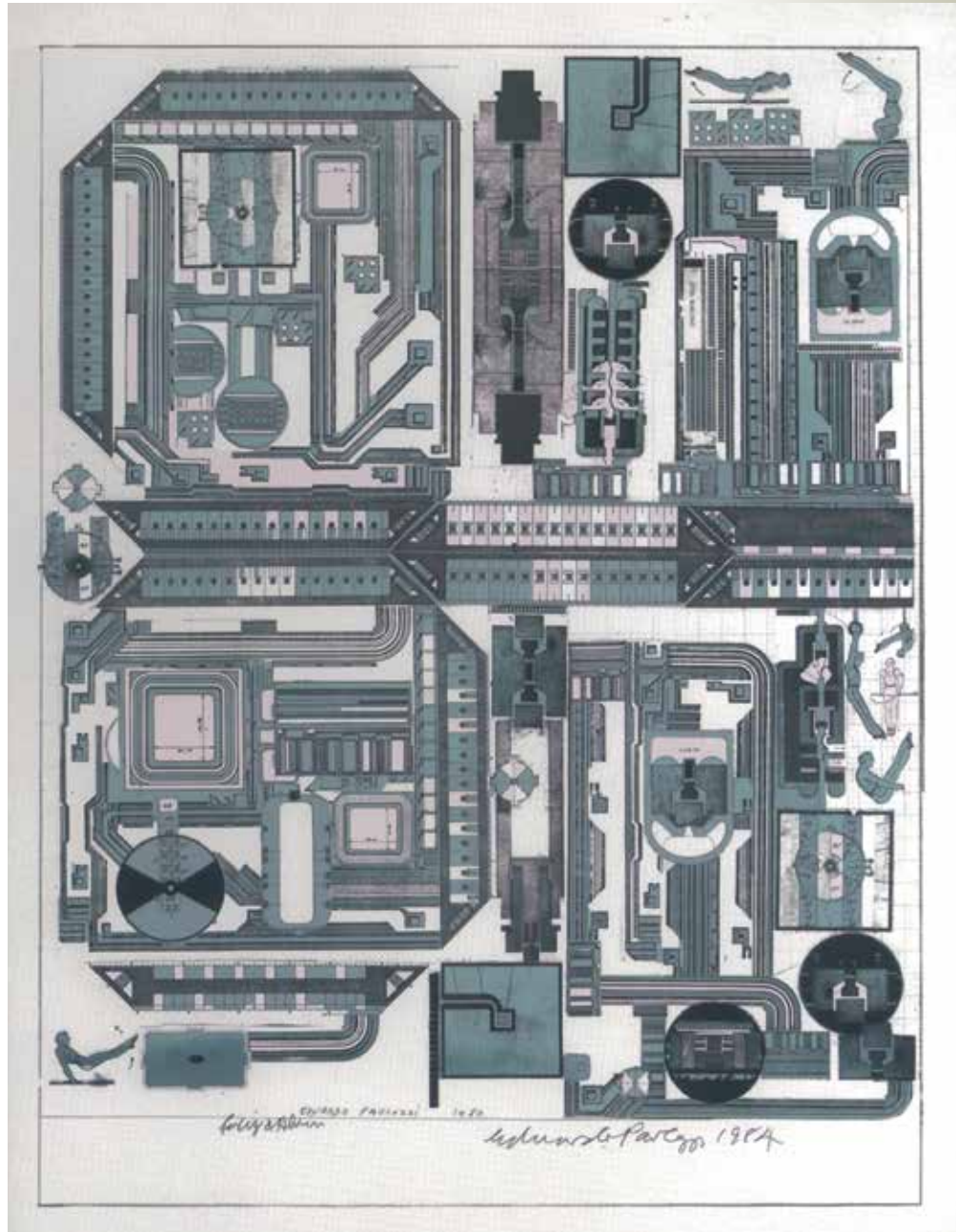


EL PANORAMA GRÁFICO ARQUITECTÓNICO DE LOS OCHENTA. ARQUITECTURAS DE ESCAPE Y DIBUJOS DE RESISTENCIA

THE ARCHITECTURAL GRAPHIC PICTURE IN THE 1980s. ESCAPE ARCHITECTURES AND RESISTANCE DRAWINGS

María Asunción Salgado de la Rosa, Javier Fco. Raposo Grau, Belén M^a Butragueño Díaz-Guerra

doi: 10.4995/ega.2019.10881



1. Eduardo Paolozzi, *Sin título*, 1980. Portfolio "Art Zanders 80", 1984

1. Eduardo Paolozzi, *Untitled*, 1980. Portfolio "Art Zanders 80", 1984



Durante los años ochenta del siglo pasado, se dieron las condiciones para reivindicar un pensamiento crítico capaz de extender el discurso de la arquitectura a la sociedad. Desde algunas escuelas de arquitectura que apostaron por una arquitectura más diversa y culturalmente accesible al gran público, se procuró el acceso a su producción gráfica mediante iniciativas de difusión que incluían publicaciones, exposiciones y otros eventos.

A través de un dibujo más lúdico que había incorporado elementos de la publicidad o la cultura pop, una nueva generación de arquitectos, pretendían expresar su desacuerdo con el corsé estético impuesto por los postulados de la modernidad. En su diversidad, estas propuestas gráficas poseen

A comienzos de los años ochenta, diversas escuelas de arquitectura como la americana Cooper Union o la londinense Architectural Association, abogaron por producir una arquitectura más diversa, imaginativa y culturalmente accesible para una sociedad cada vez más desenfada, en la que los ideales fueron dejando paso a una cultura basada en el consumo. Los elementos formales con los que arquitectos como Robert Venturi, Philip Johnson o sus seguidores Aldo Rossi, Charles Moore o Michael Graves revestían sus edificios, aludían a referencias históricas con las que pretendían interesar en igual medida al público especializado y a ciudadanos sin formación arquitectónica. Una estrategia que no convencía a las

una serie de elementos comunes: la transgresión de los sistemas de representación convencionales, la inclusión de elementos dinámicos mediante la incorporación de escenas al más puro estilo cinematográfico, y el deseo de introducir narraciones paralelas al discurso arquitectónico.

PALABRAS CLAVE: DIBUJO. ARQUITECTURA. CRÍTICA. OCHENTA

During the 1980s, conditions allowed to claim a critical thinking, able to extend the discourse of architecture to society. Some Schools of Architecture opted for opening a more diverse and culturally accessible architecture, to the general public. They wanted to ensure the access to their

nuevas generaciones de arquitectos más preocupados por “los matices del pensamiento histórico y un afán por encontrar su propio camino” (Boyarsky A., 1982, p. 25), lo que les restaba homogeneidad a sus planteamientos. Es verdad que estos compartían con el posmodernismo cierta frivolidad y carácter escultórico de los edificios, pero se alejaban radicalmente de ese gusto por los elementos historicistas reivindicando el uso de elementos relacionados con la tecnología y la industria. Dentro de esa corriente “tardomoderna” que plantó cara a la posmodernidad, destacan dos tendencias muy definidas, el movimiento High-Tech con figuras como Norman Foster, Ieoh Ming Pei, Renzo Piano y Richard Rogers

graphic production, broadcasting initiatives that included publications, exhibitions and other events. Through a more ludic drawing, that incorporated elements of advertising or pop culture, a new generation of architects intended to express their disagreement with the aesthetic corset imposed by the postulates of modernity. In their diversity, these graphic proposals have a series of common elements: the transgression of conventional representation systems, the inclusion of dynamic elements by incorporating scenes in the purest cinematographic style and the desire to introduce parallel narratives in the architectural discourse.

KEYWORDS: DRAWING. ARCHITECTURE. CRITICISM. EIGHTIES

In the early 1980s, several Schools of Architecture, including the American Cooper Union or the London Architectural Association, advocated the production of a more diverse, imaginative architecture and that was culturally accessible to a lighthearted society, whose ideals were giving way to a culture based on consumption. Architects such as Robert Venturi, Philip Johnson or his followers Aldo Rossi, Charles Moore and Michael Graves covered their buildings with formal elements that alluded to historical references, intended to be of interest both to the specialized and general public. This strategy did not convince the new generations of architects, that were more concerned about “the lessons and nuances of historical thought and a desire in the process of finding their own way” (Boyarsky A., 1982, p. 25), subtracting homogeneity to their approaches. It is true that they shared with postmodernity the frivolidad and the sculptural character of the buildings,



but they were radically against that taste for the historicist references, claiming the use of elements related to technology and industry. This "late-modern" movement confronted postmodernity, and presented two different tendencies: High-Tech, with figures such as Norman Foster, Ieoh Ming Pei, Renzo Piano and Richard Rogers and Deconstructivism, whose principles were presented in association with the Derrida's philosophical approaches and were supported by architects such as Eisenman and Tschumi. As Charles Jencks points out in his different diagrams, we cannot strictly classify any of these movements in the eighties, however, we detect how in these years there was a kind of ideological confrontation in postmodernity, linked to these currents. (Jencks, 2011, pp.48-49) That confrontation seemed to extend to all areas of society, in a kind of ideological

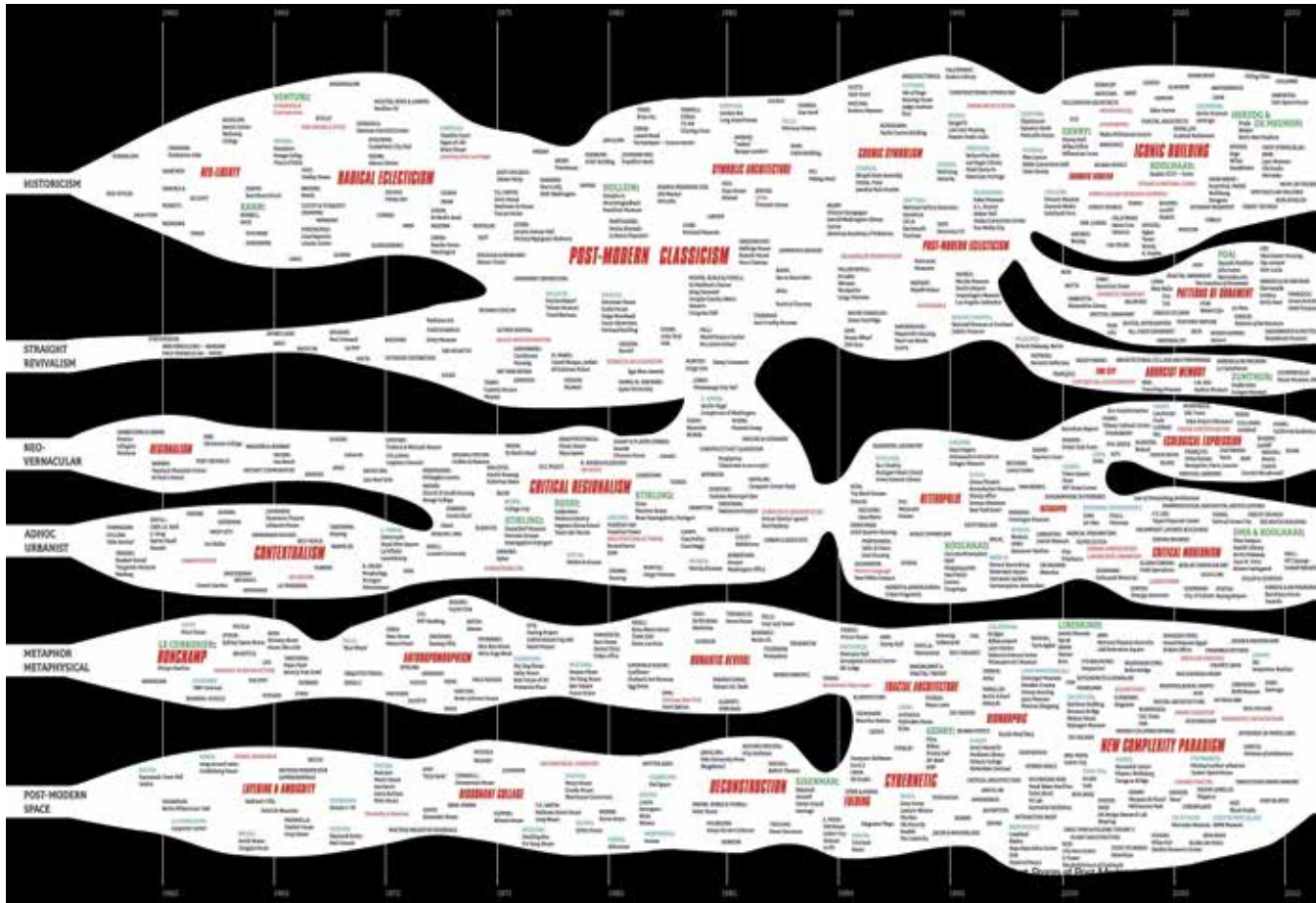
y el Deconstructivista cuyos principios se presentaron asociados a los planteamientos filosóficos de Derridá y fueron sostenidos por arquitectos como Eisenman o Tschumi.

Tal como apunta Charles Jencks en sus distintos diagramas, no podemos encasillar de manera estricta ninguno de estos movimientos en la década de los ochenta, sin embargo, detectamos como en estos años se produjo una suerte de confrontación ideológica en la posmodernidad, vinculada a estas corrientes. (Jencks, 2011, pp.48-49)

Una confrontación que parecía extenderse a todos los ámbitos de la sociedad, en una suerte de simplificación ideológica que, en estos

años, describía el mundo en términos contrarios, confrontando clasicismo frente a lo tecnológico, o modernidad contra posmodernidad. Hoy entendemos que nada es sencillo, que todo tiene matices y que desde la arquitectura existieron otras propuestas formuladas desde el dibujo, que no encajaban exactamente en estos bloques.

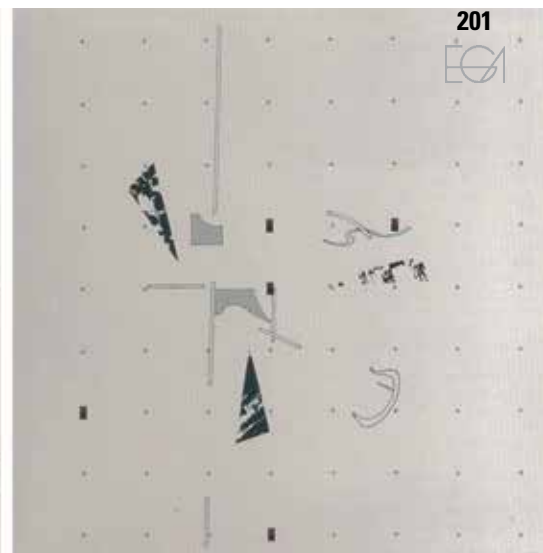
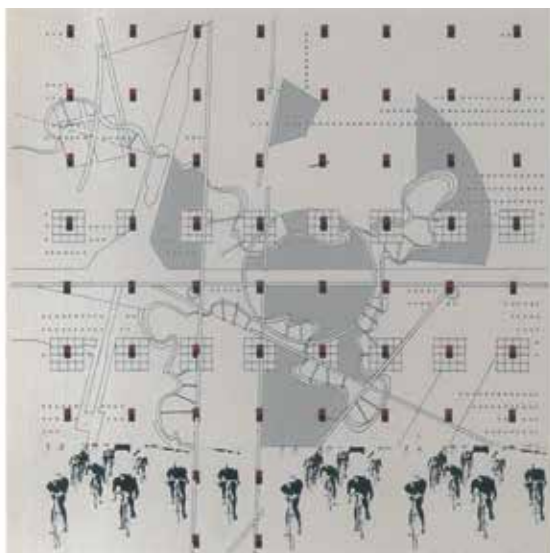
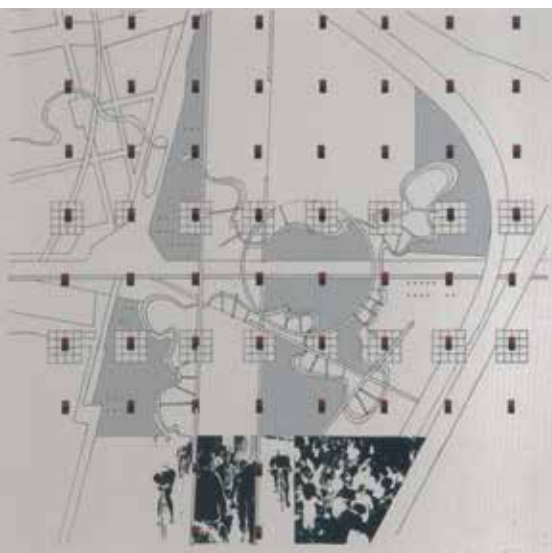
Algunas convivieron con los discursos imperantes, llegando incluso a encontrar resquicios por los que abrirse camino, como la propuesta con la que Tschumi ganó uno de los concursos más importantes de la época, el del Parque de la Villette, que contó con la participación de Zaha Hadid, Rem Koolhaas, o





2. Charles Jencks, *Diagrama of Late, Neo and Postmodernism*, publicado en "In what style shall we build?", *Architectural Review*, 12 de marzo de 2015
 3. Bernard Tschumi, *Studies for the folio La Case Vide: La Villette*, números 3,4,6, 1985

2. Charles Jencks, *Late, Neo and Postmodernism Diagram*, published in "In what style shall we build?", *Architectural Review*; March, 12, 2015
 3. Bernard Tschumi, *Studies for the folio La Case Vide: La Villette*, numbers 3,4,6, 1985



3

Peter Eisenman entre otros.

Otras, quedaron relegadas al plano de lo tecnológicamente irrealizable, apuntando nuevas aproximaciones al proyecto desde un dibujo altamente propositivo y alejado de todo convencionalismo geométrico, como el practicado por arquitectos como Lebbeus Woods, Daniel Libeskind, Peter Wilson o Zaha Hadid y por artistas plásticos como Eduardo Paolozzi (Fig. 1) o Franco Purini, con experimentaciones gráficas de temática arquitectónica. Los menos afortunados, chocaron con un ambiente asfixiante que constreñía la arquitectura hasta reducirla a un utilitarismo desprovisto de imaginación, lo que no les impidió plantear una suerte de metáforas arquitectónicas con las que sobrevivir ideológicamente, como les sucedió a Utkin y Brodsky. Al igual que las arquitecturas construidas, estas propuestas en papel completan los huecos argumentales de una década en la que se gestaron grandes cambios.

Nuevos lenguajes gráficos para nuevas inquietudes. El discurso de la Architectural Association

Para explicar la diversidad de propuestas gráficas ligadas al discurso arquitectónico de los ochenta, es determinante entender el impulso que se dio al dibujo desde escuelas de arquitectura como la Architectural Association de Londres. De la mano de Alvin Boyarsky que la dirigió de 1971 a 1990, se planteó una estructura didáctica basada en la investigación y en la multiplicidad de discurso, alejado de todo maximalismo ideológico. Durante sus años al frente de la institución, se dio sepultura al movimiento moderno y se cuestionaron ciertos aspectos de la posmodernidad. En su planteamiento, estaba crear una escuela que debía obrar como "crítico para la sociedad", para lo que se elaboraron gran cantidad de exposiciones y publicaciones que, en clave gráfica, contribuyeron a

simplificación, que describió el mundo en opuestos términos, confrontando el classicismo a la tecnología, o la modernidad a la posmodernidad. Hoy en día, entendemos que la situación es más compleja. Hubo otras propuestas arquitectónicas que surgieron del dibujo, y que no encajaban exactamente en estas dicotomías. Algunas de estas propuestas coexistieron con los discursos predominantes, y encontraron su camino al éxito, como la propuesta ganadora de Tschumi para uno de los concursos más importantes de esa época, el Parque de la Villette, que contó con la participación de Zaha Hadid, Rem Koolhaas, o Peter Eisenman entre otros. Otras propuestas fueron relegadas a ser consideradas como tecnológicamente irrealistas, mientras que nuevas aproximaciones al diseño surgieron desde un dibujo altamente propositivo, muy alejado de cualquier convencionalismo geométrico. Arquitectos como Lebbeus Woods, Daniel Libeskind, Peter Wilson o Zaha Hadid y artistas como Eduardo Paolozzi (Figura 1) o Franco Purini, desarrollaron experimentos gráficos basados en temas arquitectónicos. Los menos afortunados, chocaron con un ambiente asfixiante que restringió el diseño de la arquitectura y la redujo a un utilitarismo que carecía de imaginación. Esta situación no impidió a figuras como Utkin y Brodsky plantear múltiples metáforas arquitectónicas que les ayudaron



4

survive ideologically. These paper-based proposals completed the argumentative gaps as much as the built architectures, in a decade in which great changes emerged.

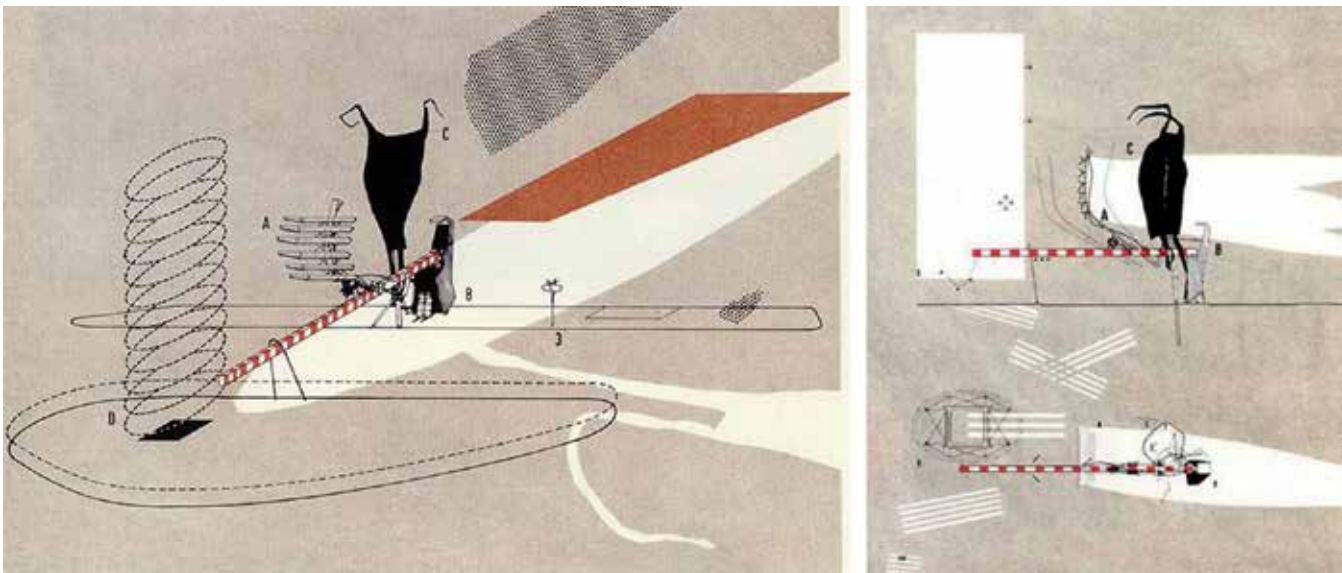
New graphic languages for new concerns. The discourse of the Architectural Association

To explain the diversity of graphic proposals linked to the architectural discourse in the 1980s, it is critical to understand the impetus given to drawing at influential schools of architecture, such as the Architectural Association in London.

crear una visión expansiva de la arquitectura. En ese espacio, coincidieron bien como docentes, bien como alumnos, figuras como Koolhaas, Zenghelis, Peter Cook, Zaha Hadid, Tschumi, o Peter Wilson, a los que se alentaba a participar en foros y concursos muy experimentales como el JA Shinkenchiku, que en palabras de Wilson “constituía un auténtico foro anual de experimentación arquitectónica” (Wilson, 1991, p. 9).

Formada bajo este planteamiento, la arquitecta Zaha Hadid

ganó en 1983 el primer premio del Concurso Internacional del *Hong Kong Peak*. La propuesta, cuya concepción gráfica supuso un reto en sí misma, planteaba una solución formada por cuatro grandes vigas asentadas sobre una de las colinas de Kowloon, cuya topografía se alteraba para acentuar el carácter del edificio. Cada elemento, se presentaba girado y separado respecto al siguiente, para crear con un gran vacío horizontal que se conectaba mediante planos inclinados, una sensación



5



4. Zaha Hadid, *Isométrica general y Perspectiva explotada (fragment inferior): The Peak Club*, 1982

5. Peter Wilson, *The Ninja House: Primer Premio Shinkenchiku Competition*, 1988. © Peter Wilson

4. Zaha Hadid, *General isometric and exploded perspective general (lower fragment): The Peak Club*, 1982

5. Peter Wilson, *The Ninja House: First Prize Shinkenchiku Competition*, 1988. © Peter Wilson

de flotación. Si ya era difícil expresar en los términos del diédrico una geometría tan compleja, (recordemos que aún no estaban en uso las herramientas digitales), mucho más complicado resultaba potenciar el carácter flotante de esta propuesta. Aquí Zaha opta por colores brillantes realizados con polímeros sintéticos sobre papeles de gran formato. Con ellos reinventa la geometría del terreno, para potenciar una visión conceptual de esas vigas flotando sobre la ladera del monte.

Dibujando una estructura disgregada, a base de fragmentos, conecta con las propuestas de los constructivistas y el cubismo, que le permiten sugerir varios puntos de vista a la vez mediante operaciones de desmontaje de las partes que configuran el global de los elementos arquitectónicos. Un recurso gráfico concebido para facilitar la comprensión minuciosa de volúmenes muy complejos, sin renunciar a la impronta de un dibujo muy seductor. Con estos dibujos se revela contra un sistema de representación encorsetado que no satisface sus necesidades narrativas en términos espaciales, formales y conceptuales.

Esta “rebelión gráfica” fue compartida con otros arquitectos, como Peter Wilson, que participó activamente en concursos como el anteriormente mencionado JA Shinkenchiku, en el que finalmente fue premiado en 1988 con su proyecto titulado *The Ninja House*. La propuesta de Wilson, resultó innovadora en términos de representación gráfica, mediante el uso combinado de distintos sistemas de representación de manera simultánea de un mismo objeto arquitectónico. Con anterioridad

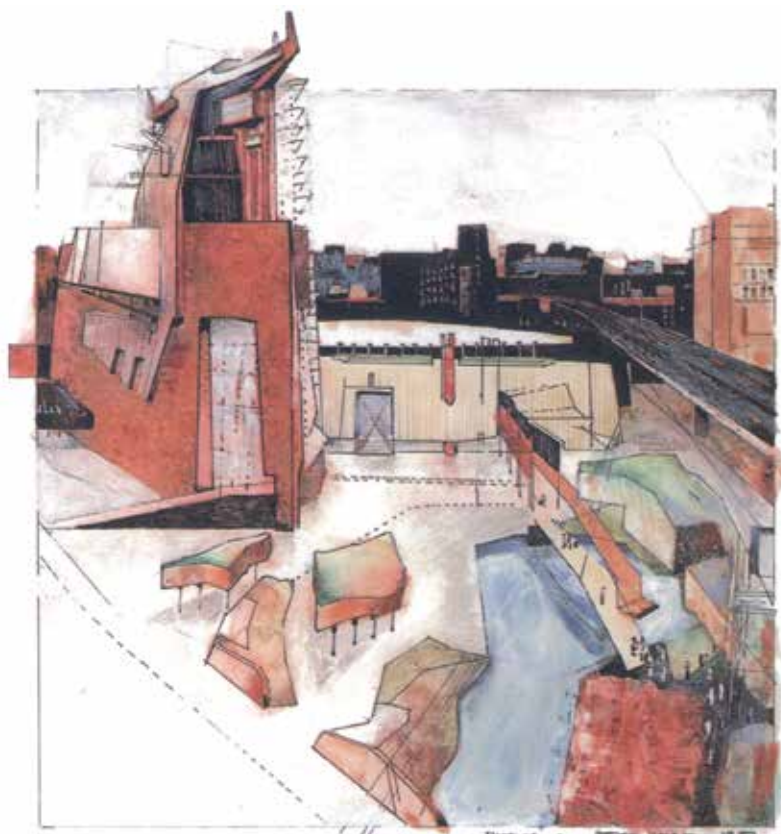
a este proyecto, Wilson ya había practicado un dibujo altamente expresivo, con presentaciones coloristas en las que distorsionaba intencionalmente la perspectiva como vemos en proyectos como el del Pont des Arts de París (1982), el de la Ópera de Tokyo (1987), o el de Paradais Bridge de Amsterdam (1988).

Más allá del radio de acción de la Architectural Association, Daniel Libeskind, destaca por su producción gráfica arquitectónica. Al igual que Koolhaas, Zaha Hadid, Tschumi o Eisenman, Libeskind fue otro de los arquitectos que figuraba entre los siete seleccionados en la exposición organizada por Philip Johnson y Mark Wigley en el MoMA de Nueva York titulada *Deconstructivist Architecture* en 1988. A pesar de no ser considerado por Philip Johnson como un nuevo estilo, sino como una “concatenación de tendencias afines en varios lugares del mundo”, (Johnson, 1988, p.7), los arquitectos encuadrados en este movimiento, compartían ese deseo de ruptura con los sistemas de representación tradicionalmente asociados con la arquitectura.

Con un grafismo que se apoya en la construcción de modelos tridimensionales y en collages que retratan visiones parciales de la ciudad, los documentos que componen la propuesta con la que en 1987 Libeskind ganó el concurso organizado por el IBA para la remodelación del borde urbano del distrito de Tiergarten en Berlín Occidental, fueron planteados como una metáfora de las operaciones de destrucción, dislocación y reconstrucción que trasladaban al espectador la historia de la ciudad.

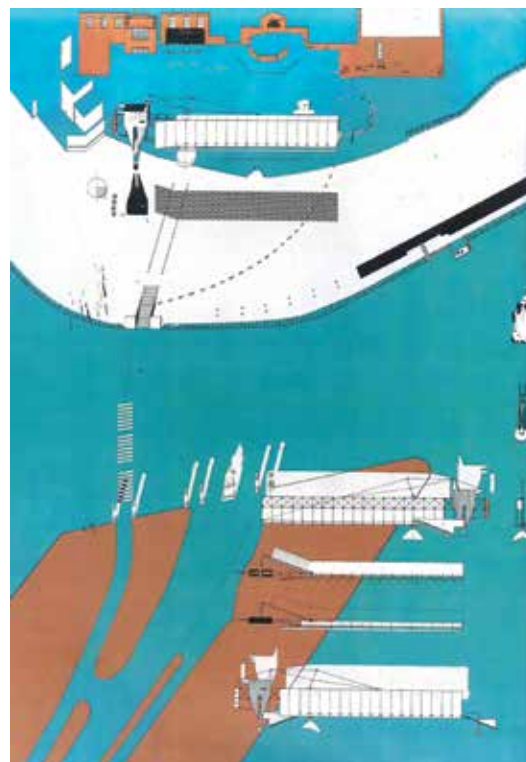
La propuesta, que constaba de

Under the direction of Alvin Boyarsky that led from 1971 to 1990, there was a didactic structure based on research and the multiplicity of speech, far from all ideological maximalism. During his years at the head of the institution, the modern movement was buried and certain aspects of post-modernity questioned. He wanted to create a school that acted as “critical tool for society”. A large number of exhibitions and publications were developed, to help creating an expansive view of the architecture, in terms of graphism. Figures as Koolhaas, Zenghelis, Peter Cook, Zaha, Hadid, Tschumi, and Peter Wilson happened to meet at this place, either as professors or as students, and were encouraged to participate in extremely experimental forums and competitions, such as the JA Shinkenchiku, that constituted “a real annual forum of architectural experimentation” (Wilson, 1991, p. 9). Formed under this approach the architect Zaha Hadid, won in 1983 the first prize of the Hong Kong Peak International Competition. The proposal whose graphic design was a challenge in itself, proposed a solution formed by four large beams seated on one of the hills of Kowloon, whose topography was altered to accentuate the character of the building. Each element was presented rotated and separated from the next, to create with a large horizontal vacuum that was connected by inclined planes, a sensation of floating. If it was already difficult to express a complex geometry in the terms of the dihedral, (remember that digital tools were not yet in use), it was much more complicated to enhance the floating nature of this proposal. Zaha opted for bright colors, made with synthetic polymers, on large format papers. Through this system, she reinvented the geometry of terrain, to enhance a conceptual perspective of the floating beams on the slopes of hill. By drawing a disintegrated structure through fragments, she connected with the proposals of Constructivism and Cubism. It allowed her to suggest several points of view simultaneously, by disassembling the parts that configure the architectural elements. This graphic resource is designed to provide a thorough understanding of



6

complex volumes, without compromising the seductive aesthetic of the drawing. Through these drawings, she turns against a restricted representative system that does not meet her narrative expectations in spatial, formal and conceptual terms. This “graphic rebellion” was shared by other architects, like Peter Wilson, who actively participated in contests such as the aforementioned JA Shinkenchi (1988), where his project *The Ninja House* was awarded. Wilson’s proposal was innovative in terms of graphic representation. Simultaneously, he combined different systems of representation for the same architectural object. Prior to this project, Wilson had already developed a highly expressive drawing, with colorful presentations and intentionally distorted perspectives, in projects such as the Pont des Arts in Paris (1982), the Tokyo Opera (1987), or the Paradais Bridge in Amsterdam (1988). Beyond the influence of the Architectural Association School of Architecture, we should also mention the architectural



7

dibujos de línea y collages de plan-tas, alzados y secciones, se completaba con dos maquetas y cuatro imágenes digitales con las que Libeskind propuso su visión de un Berlín que habría de contener las cicatrices de la guerra representadas mediante una acumulación de textos, citas y otros documentos relativos a la historia de la ciudad. Estas “proyecciones psico-cibernéticas” aportaban visiones cargadas de significado, ayudaban a adjetivar el espacio de la ciudad, de igual manera que la visión de los ángeles de Win Wenders en la película “El cielo sobre Berlín”.

Al igual que Zaha Hadid o Wilson, Libeskind reinventa los códigos gráficos para adaptarlos a sus necesidades expresivas, acordes con la escala de intervención urbana que precisa este proyecto. La

reivindicación del modelo de educación arquitectónica promulgado por la Architectural Association que criticó abiertamente la profesionalización y estandarización de la pedagogía de la arquitectura, contribuyó a reclamar un sitio para la reinención de la disciplina expresada desde el dibujo. Una iniciativa que pronto se extendió a otros ámbitos del panorama arquitectónico de los ochenta.

Dibujos de resistencia. Metáforas gráficas en ausencia de discurso

En una década tildada de frívola, la figura de un arquitecto como Lebbeus Woods, encarna aparentemente el espíritu entusiasta respecto a la tecnología característico de estos años. Pero nada más lejos;

- 6. Peter Wilson, *Tokyo Opera*, 1987. © Peter Wilson
- 7. Peter Wilson, *Paradise Bridge Amsterdam*, 1988. © Peter Wilson
- 8. Daniel Libeskind, *I.B.A. Berlin City Edge plans and Bauausstellung Site Models: Primer Premio I.B.A. Building Competition City Edge*, 1987. © Daniel Libeskind © Olivier Martin-Gambier

- 6. Peter Wilson, *Tokyo Opera*, 1987. © Peter Wilson
- 7. Peter Wilson, *Paradise Bridge Amsterdam*, 1988. © Peter Wilson
- 8. Daniel Libeskind, *I.B.A. Berlin City Edge plans and Bauausstellung Site Models: First Prize I.B.A. Building Competition City Edge*, 1987. © Daniel Libeskind © Olivier Martin-Gambier

aunque su arquitectura haya sido calificada como de ciencia ficción, lo cierto es que es más acertado hablar de “experimentación radical”, mediante dibujos que desafían los parámetros institucionales para abordar desde lo gráfico cuestiones más profundas que según Woods, afectan a la arquitectura, como el comportamiento humano, la política o la guerra.

Sus primeras propuestas arrancan con el diseño para la *Einstein Tomb*. Le seguirán proyectos como *Aeon* (1981), *Centricity* (1986) y *A City* (1987), que Woods utiliza como instrumentos con los que explorar las ideas de Einstein a través de los enunciados de los experimentos de Heinz von Foerster, uno de los pioneros de la cibernética con el que coincidió en la escuela de arquitectura de la Universidad

de Illinois. Estos dibujos presentan estructuras urbanas no jerárquicas o “heterarquías” que recuerdan escenarios desangelados como desguaces o polígonos ruinosos, pero en los que la arquitectura se conecta de manera liviana mediante redes entretejidas de forma compleja.

A medida que Woods indaga sobre otras estructuras urbanas como las favelas de Sao Paulo, su arquitectura se radicaliza, una tendencia que continuó hasta la década siguiente al enfrentarse con temas como la destrucción y la guerra, que aparece por primera vez en sus *War and Architecture Series* (1988).

La principal aportación de las propuestas utópicas de Woods, consiste en su raíz teórica y experimental, no basada en un conocimiento histórico o cultural, sino en la geometría, las matemáticas y el pensamiento científico, que permiten a la arquitectura adaptarse a nosotros hasta el punto de volverse completamente humana; “la ciencia cambia la idea de lo que es natural y humano, de lo que realmente es la capacidad y la fuerza humana”. (Woods, 1988, p. 2). Con ellos, concibe la arquitectura

graphic production of Daniel Libeskind. Together with Koolhaas, Zaha Hadid, Tschumi or Eisenman, Libeskind was selected in 1988 in the exhibition organized by Philip Johnson and Mark Wigley at the MoMA in New York entitled *Deconstructivist Architecture*. Despite not being considered by Philip Johnson as a new style, but as a “concatenation of similar strains from various parts of the world” (Johnson, 1988, p.7), the architects framed in this movement, shared the desire to break with the systems of representation traditionally associated with the architecture. In 1987, Libeskind won the competition organized by the IBA for remodeling the urban edge of the Tiergarten district, in West Berlin. His proposal raised as a metaphor of destruction, dislocation and reconstruction operations, taking the viewer into the history of the city. Graphically, the project relied on the construction of three-dimensional models and collages that depicted partial visions of the city. The proposal consisted of line drawings and collages of plans, elevations and sections, that were completed with two models and four digital images. Libeskind proposed a vision of a Berlin that would contain the scars of the war represented by a concentration of texts, quotes, and other documents regarding the history of the city. These “psycho-cybernetic projections” provided meaningful visions, that helped





to define the space of the city, just like the film maker Win Wenders did with the angels' visions, in the film "The sky over Berlin."

Like Zaha Hadid or Wilson, Libeskind reinvented the graphic codes to suit his expressive needs, consistent with the scale of urban intervention that this project requires. The Architectural Association openly criticized the professionalization and standardization of architectural pedagogy. The architectural education model promulgated by the Institution, contributed to claim the reinvention of the discipline expressed from the drawing. This initiative soon spread to other Institutions of the architectural panorama, in the 1980s.

Drawings of resistance. Graphic metaphors in the absence of speech

In a decade branded as frivolous, the figure of an architect like Lebbeus Woods, could apparently embody the enthusiastic spirit with regard to technology, that was characteristic of these years, but quite the opposite. Although his architecture was classified as science fiction, actually it would be more accurate to speak of "radical" experimentation. Through drawings that challenged the institutional parameters, he addressed deeper issues that, according to Woods, affected the architecture, such as the human behavior, politics or war. His first proposals started with the design of the *Einstein Tomb*. Projects as *Aeon* (1981), *Centricity* (1986) and *City* (1987), were used to explore Einstein's ideas through the statements of Heinz von Foerster's experiments, a Cybernetics's pioneers he met at the School of Architecture, University of Illinois. These drawings are non-hierarchical urban structures or "heterarchies" that remind us of soulless scenarios, such as junk yards or decaying warehouses, where the architecture lightly connects to through complex networks.

As Woods researched on alternative urban structures, like Sao Paulo's favelas, his architecture became more radical, a trend that continued during the following decade when he dealt with issues such

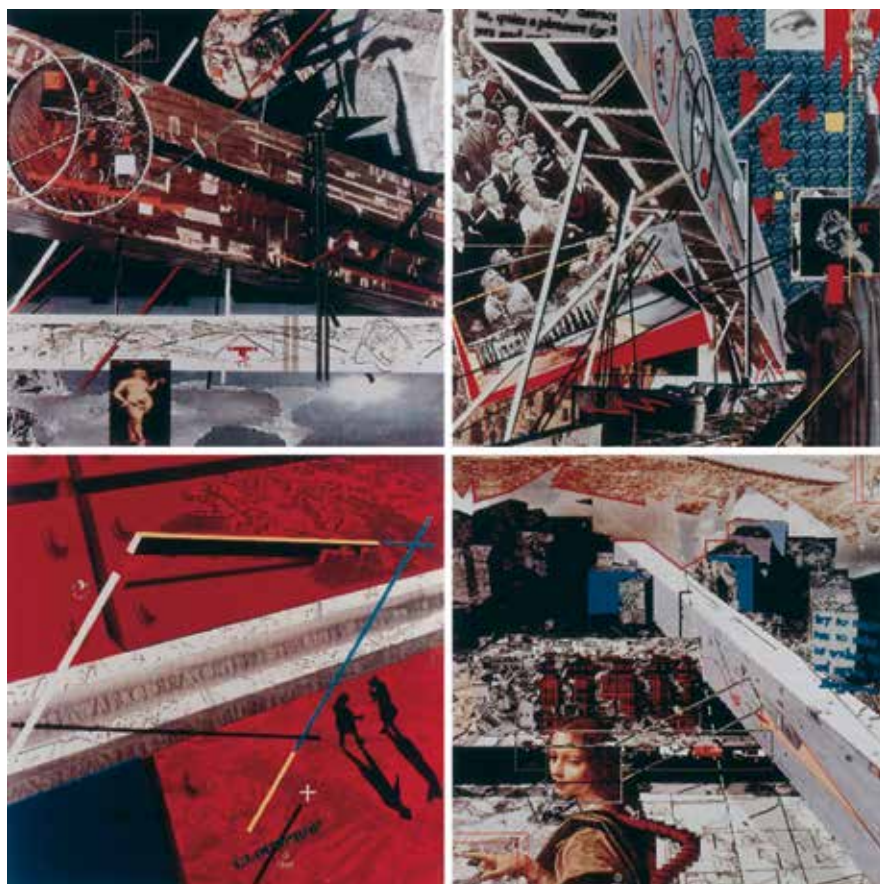
como un instrumento de transformación social y el dibujo como su herramienta de exploración.

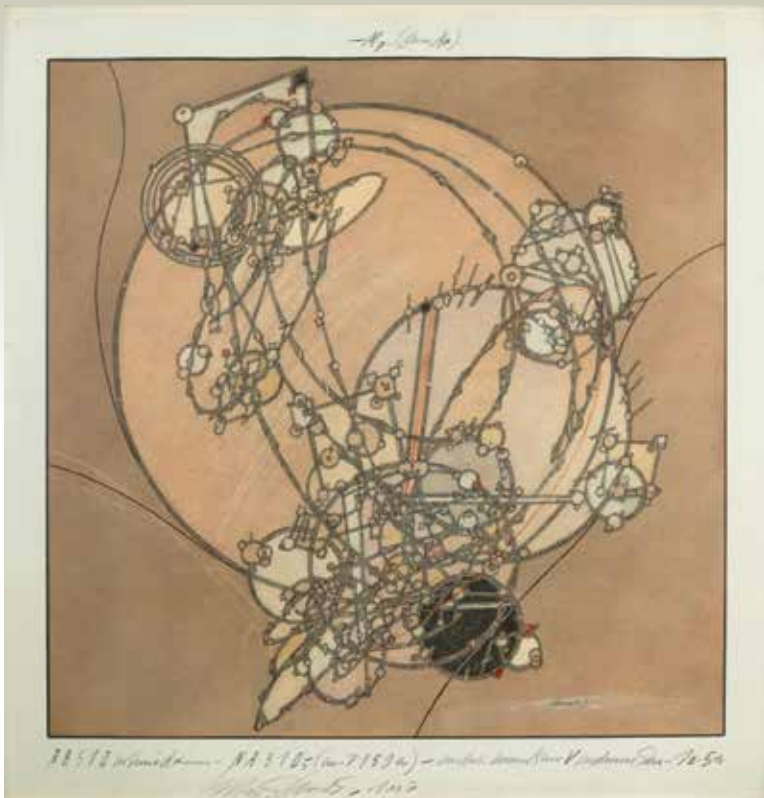
En otro ambiente muy alejados del radio de influencia de la AA, se desarrollaron otras arquitecturas imaginativas expresadas mediante dibujos utópicos. En el contexto de la Rusia post-estalinista, el entonces secretario del Partido Nikita Krushev calificó el constructivismo de "estilo excesivamente decorado" (Nesbitt, 1991, p. 3). Con esa frase, la arquitectura soviética fue desposeída de cualquier atisbo de crítica para dar paso a una corriente utilitarista en la que lo burocrático reemplazó lo imaginativo por puro interés económico. Esto supuso la abolición de la Academia

de Arquitectura de la URSS, una decisión que afectó especialmente a los arquitectos formados con posterioridad a esta decisión, que quedaron atrapados entre la etapa jruschovki, caracterizada por la construcción de bloques de viviendas iguales, y el estilo Luzhkov que favoreció una recuperación mal entendida de la arquitectura stalinista, un modelo que perduró hasta la caída de la Unión Soviética.

Bajo este clima de precariedad los moscovitas Alexander Brodsky e Ilya Utkin, desarrollaron su carrera, encontrando en los concursos internacionales una vía para dar rienda suelta a su creatividad.

Calificados despectivamente como "arquitectos de papel", sus proyec-





10



11

9. Daniel Libeskind, *Projections Psycho-Cybernétique of Berlin. Views with an Angel from Southwest, from Earth's East, and Urban Conception and Detail of Structure: Primer Premio I.B.A. Building Competition Berlin City Edge*, 1987. © Olivier Martin-Gambier

10. Lebbeus Woods, *Centricity*, 1986

11. Lebbeus Woods, *Center for new technology Montage 1*, 1985

9. Daniel Libeskind, *Projections Psycho-Cybernétique of Berlin. Views with an Angel from Southwest, from Earth's East, and Urban Conception and Detail of Structure: First Prize I.B.A. Building Competition Berlin City Edge*, 1987. © Olivier Martin-Gambier

10. Lebbeus Woods, *Centricity*, 1986

11. Lebbeus Woods, *Center for new technology Montage 1*, 1985

tos destilaban humor y la ironía, lo que constituía el medio más seguro para denunciar aquello con lo que no estaba de acuerdo. Sus dibujos cargados de simbolismo, expresaban todo aquello que no funcionaba en la arquitectura. Propuestas como *Columbario habitable* que presenta una estructura funeraria destinada a contener miniaturas de arquitecturas históricas ya demolidas, o *A Bridge*, (1987-90) con una capilla de vidrio coronada con una cúpula clásica, que se asienta sobre los dos extremos de una gran sima, una profunda grieta sin fin entre dos abismos, son alegorías que beben de fuentes literarias y visuales del folclore ruso, de las arquitecturas fantásticas de Piranesi, y de escritos sobre ideales utópicos de siglos pasados, un punto en común con los dibujos de Lebbeus Woods.

Por encima del componente estético, estos dibujos destilan nostalgia, consiguiendo un equilibrio perfecto entre la imagería pasada y las propuestas alternativas de

as destruction and war, that emerged for the first time in his *War and Architecture Series* (1988). The main contribution of Woods's utopian proposals consisted in his theoretical and experimental root, that was not based on a historical or cultural knowledge, but on geometry, mathematics and scientific thinking. This allowed the accommodation of architecture to the human figure: "science changes the very idea of what is natural and human, of what human capacity and strength really are" (Woods, 1988, p. 2). Under this principle, he conceived architecture as an instrument of social transformation and the drawing as the experimenting tool.

In environments far from the influence of the AA, extremely imaginative architectures were developed through utopian drawings. In the post-Stalinist Russia, the then secretary of the Party Nikita Khrushchev defined constructivism as an "excessively decorated style" (Nesbitt, 1991, p. 3). Under this precept, the soviet architecture was dispossessed of any hint of criticism, giving way to a utilitarian stream that replaced imagination with bureaucracy, due to a merely economic interest. The abolition of the Academy of Architecture of the USSR, impacted especially on the architects formed subsequently. They were



trapped between the Irschovki phase, characterized by the construction of uniform housing blocks, and the Luzhkov style, that encouraged a misconception of the Stalinist architecture, a model that lasted until the fall of the Soviet Union. In this climate of precariousness, the Muscovite architects Alexander Brodsky and Ilya Utkin, found a track to unleash their creativity in International Competitions.

Disparagingly named “paper architects,” their projects distilled humor and irony, which was the best way they found to show their discrepancies. Their drawings were filled with symbolism, and had the ability to express the malfunctioning of the architectural world. We can find proposals such as *Columbario habitable*, that presents a burial structure to contain miniatures of historic architectural icons already demolished, or *Bridge*, (1987-90) with a glass chapel crowned with a classic dome, sitting on the two ends of a great abyss. These examples were allegories that drew from literary and visual sources of the Russian folklore, the fantastic architectures of Piranesi, and the writings on utopian ideals from past centuries, a concept they shared with Lebbeus Woods’s drawings. Besides the aesthetic component, these drawings exuded nostalgia, finding a perfect balance between the past imagery and the alternative proposals of the future. In short, they meant a germ of criticism that helped building new architectures.

Conclusions. Drawing and message

Drawing has emerged as a powerful tool of speculation and creation for architects, but also as communication tool. In addition, architects are given the ability to escape from the constraints imposed by and adverse environment. In previous decades, architectural drawing was gradually contaminated with graphics languages, inspired in mass culture and advertising. With tools such as collage, they tried to express their disagreement with the aesthetic restrictions imposed by the exhausted postulates of modernity. As Jameson reminds, the postmodern discourse was a “resuscitation of aesthetics, a discipline that we thought

futuro, en definitiva, un germen de crítica sobre el que cimentar nuevas arquitecturas.

Conclusiones. Dibujo y mensaje

Para los arquitectos, el dibujo se ha revelado como una poderosa herramienta de especulación y creación, pero también de comunicación. Además, en ambientes adversos dota al arquitecto de la capacidad para evadirse de las limitaciones impuestas por el entorno. En décadas anteriores a la que nos ocupa, el dibujo de los arquitectos fue contaminándose de lenguajes gráficos inspirados en la cultura de masas y la publicidad. Con herramientas como el collage pretendían expresar su desacuerdo con el corsé estético impuesto por los postulados agotado de la modernidad. Como recuerda Jameson, el discurso posmoderno supuso un “renacimiento de la estética, una disciplina que según creíamos, el modernismo había inventado y deconstruido a la vez”, (Jameson, 2002, p.14). Enfrentando la década de los ochenta, incluso estas formas de expresión, debían dejar paso a nuevas expresiones adaptadas a los nuevos tiempos.

Hemos visto algunos ejemplos, todos ellos muy distintos pero que concitan una serie de características que ponen de manifiesto esa necesidad, como decía Boyarsky, de buscar una voz propia. En su diversidad, estas propuestas plantean una serie de elementos comunes que son: la transgresión de los sistemas de representación convencionales, una tímida inclusión de elementos dinámicos mediante la incorporación de escenas al más puro estilo cinematográfico, y el deseo de introducir narraciones

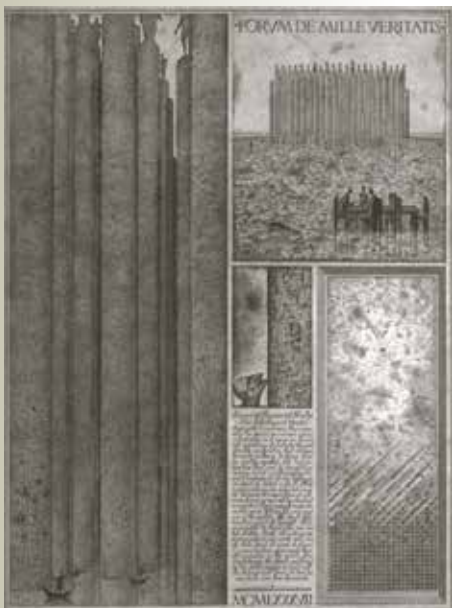
12. Brodsky & Utkin, *Forum the Mile Veritatis*, 1987. Presentado en “The Intelligent Market”, Central Glass Co. Competition, Tokyo
 13. Brodsky & Utkin, *Columbario Habitable*, 1986. Presentado al Japan Architect Competition, Tokyo
 14. Brodsky & Utkin, *A bridge*, 1987. Presentado al Japan Architect Competition, Tokyo

12. Brodsky & Utkin, *Forum the Mile Veritatis*, 1987. Presentado at “The Intelligent Market”, Central Glass Co. Competition, Tokyo
 13. Brodsky & Utkin, *Columbario Habitable*, 1986. Presentado at Japan Architect Competition, Tokyo
 14. Brodsky & Utkin, *A bridge*, 1987. Presentado at Japan Architect Competition, Tokyo

paralelas al discurso arquitectónico. No es la primera vez que se dan estas circunstancias, pero sí es característico de esta década el uso generalizado de un lenguaje gráfico trasgresor. Estas premisas han contribuido a sentar las bases sobre las que descansa la libertad gráfica de la que disfruta el dibujo de arquitectura en la actualidad. ■

Referencias

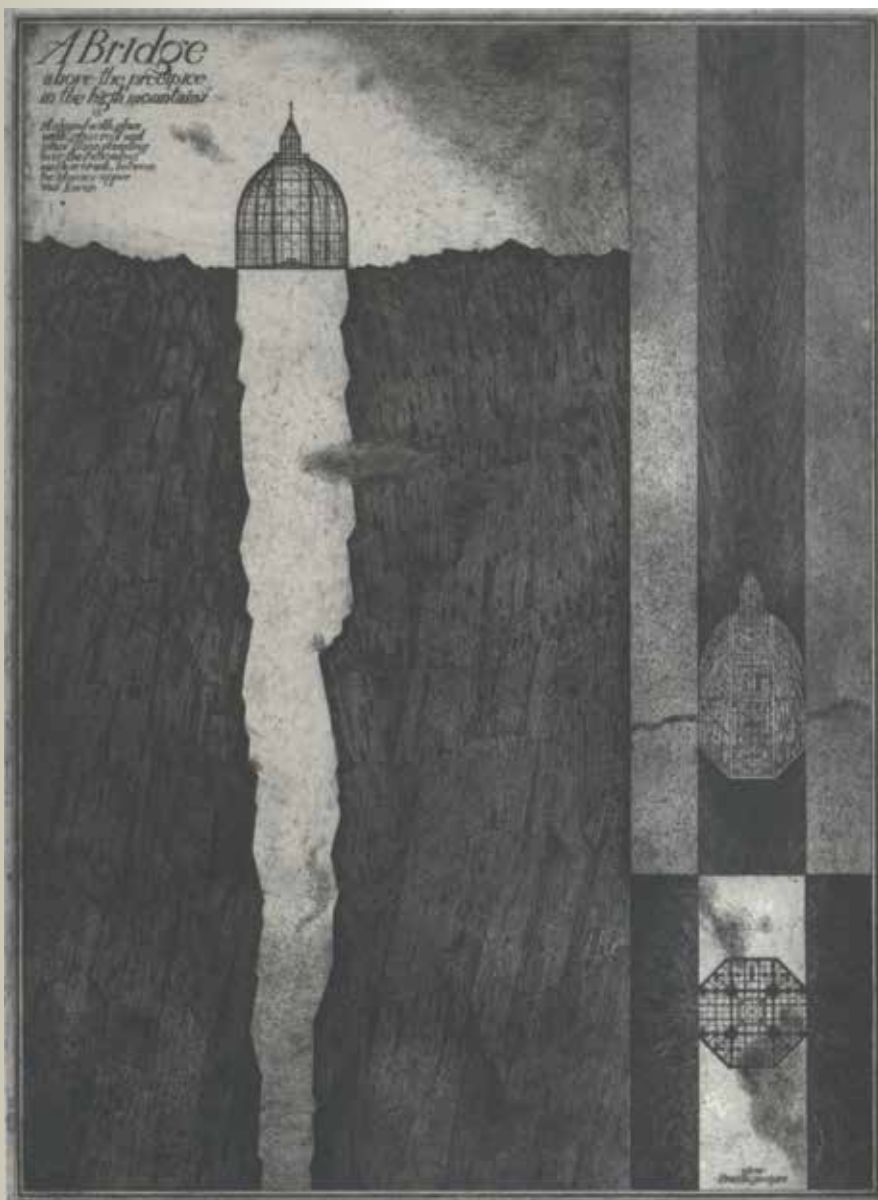
- BECKER, J. y DUNLOP, J. (2014). *Lebbeus Woods, Architect (Drawing Center)*. Nueva York: Drawing Center.
 – JAMESON, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
 – JAMESON, F. (2002). *Una modernidad singular. Ensayos sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
 – JENCKS, C. (2015). “In what style shall we build?”. *Architectural Review*, 12 marzo. Disponible en: <https://www.architectural-review.com/essays/viewpoints/in-what-style-shall-we-build/8679048.article>. [Consultado 01-10-2018]
 – JENCKS, C. (2011). *The Story of Post-Modernism*. Oxford: John Wiley & Sons Ltd.
 – JOHNSON, M. y WIGLEY, M. (1988). *Arquitectura deconstructivista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
 – LEVENE, R. y MÁRQUEZ, F. (1991). “Entrevista a Peter Wilson”. *El Croquis*, nº47, pp 6-19. Madrid: El Croquis Editorial.
 – MARJANOVIC, I. y HOWARD, J. (2014). *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and The Architectural Association*. Museum of Art Rhode Island School of Design: Rhode Island.
 – NESBITT, L. (1991). “Man in the Metropolis: The Graphic Projections of Brodsky & Utkin”. En *Brodsky and Utkin. The Complete Works*, pp 3-11. New York: Princeton Architectural Press.
 – WOODS, L. (1988). “Centricity”, *Places*, vol. 5, nº 3. Disponible en <http://places.designobserver.com/media/pdf/Centricity181.pdf>. [Consultado 18-08-2015].



12



13



14

modernism had both invented and deconstructed, simultaneously” (Jameson, 2002, p.14). Facing the 1980s, even these forms of expression, should give way to new expressions adapted to the new times. We have reviewed very different examples, but they all have in common the need to seek a voice of their own, as Boyarsky stated. In its diversity, these proposals raise a number of common elements, such as: the transgression of conventional representation systems, a shy inclusion of dynamic elements through the incorporation of film-style scenes, and the desire to introduce parallel narratives to the architectural discourse. This is not the first time these circumstances are given, but there is a distinctive feature in this decade, which is the extensive use of a transgressor graphic language. These premises have helped to lay the foundations for the graphic freedom existing in architectural drawing nowadays. ■

References

- BECKER, J. and DUNLOP, J. (2014). *Lebbeus Woods, Architect* (Drawing Center). New York: Drawing Center.
- JAMESON, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- JAMESON, F. (2002). *Una modernidad singular. Ensayos sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
- JENCKS, C. (2015). “In what style shall we build?”. *Architectural Review*, 12 marzo. Available at <https://www.architectural-review.com/essays/viewpoints/in-what-style-shall-we-build/8679048.article>. [Consulted 01-10-2018]
- JENCKS, C. (2011). *The Story of Post-Modernism*. Oxford: John Wiley & Sons Ltd.
- JOHNSON, M. and WIGLEY, M. (1988). *Arquitectura deconstructivista*. Barcelona: Gustavo Gili Publishers.
- LEVENE, R. and MÁRQUEZ, F. (1991). “Interview with Peter Wilson”. *El Croquis*, nº47, pp 6-19. Madrid: El Croquis Publishers.
- MARJANOVIC, I. and HOWARD, J. (2014). *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and The Architectural Association*. Museum of Art Rhode Island School of Design: Rhode Island.
- NESBITT, L. (1991). “Man in the Metropolis: The Graphic Projections of Brodsky & Utkin”. *At Brodsky and Utkin. The Complete Works*, pp 3-11. New York: Princeton Architectural Press.
- WOODS, L. (1988). “Centricity”, *Places*, vol. 5, nº 3. Available at <http://places.designobserver.com/media/pdf/Centricity181.pdf>. [Consulted 18-08-2015].