

El dibujo: Patrimonio gráfico y de controversia de la arquitectura del siglo XX

The drawing: Graphic and controversial heritage of 20th century architecture

MARÍA ASUNCIÓN SALGADO DE LA ROSA, JAVIER FCO. RAPOSO GRAU,
BELÉN BUTRAGUEÑO DÍAZ-GUERRA

María Asunción Salgado de la Rosa, Javier Fco. Raposo Grau, Belén Butragueño Díaz-Guerra, "El dibujo: Patrimonio gráfico y de controversia de la arquitectura del siglo XX", *ZARCH 16* (junio 2021): 104-117. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346.
https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021165302

Recibido: 20-12-2020 / **Aceptado:** 16-03-2021

Resumen. El catálogo del patrimonio arquitectónico no solo lo componen los edificios construidos, sino todas aquellas arquitecturas no construidas, de las que se conserva documentación gráfica. Según la UNESCO el patrimonio es el legado cultural del pasado que se transmite a las generaciones futuras. Englobados en el patrimonio arquitectónico, los dibujos de arquitectura son una producción particular de nuestra herencia cultural, y deben ser tratados desde enfoques que reúnan diferentes perspectivas conceptuales, metodológicas y profesionales. En un siglo tan convulso como el siglo xx en el que afloraron tantas expresiones radicalizadas que se apropiaron de manera excluyente del espacio público, los arquitectos tuvieron que aprender a luchar contra esta distorsión de la memoria pasada y futura con la mejor arma de la que disponían: el dibujo. Este artículo, hace un recorrido por alguna de las arquitecturas dibujadas más controvertidas de ese siglo, bien por encarnar una actitud disidente frente a la visión unívoca imperante o bien por su propio contenido simbólico o argumental. Su legado no solo comprende una documentación de altísimo valor artístico, también un sinfín de ideas controvertidas, polémicas y a veces cómicas, sin las cuales, sería imposible entender la arquitectura actual.

Palabras clave: Arquitectura, Dibujo, Patrimonio gráfico, Memoria, Símbolo

Abstract. The catalog of architectural heritage is made up not only by built buildings, but by all those unbuilt architectures with remaining graphic documentation. According to UNESCO, heritage is the cultural legacy of the past that is transmitted to future generations. Architectural drawings are a particular production of our culture, included in the architectural heritage and must be approached considering different conceptual, methodological and professional perspective. In such a turbulent century as the 20th century, many radicalized expressions emerged, exclusively based on the appropriation of public space. Architects had to learn to fight against this distortion of past and future memory with the best weapon at their disposal: drawing. This article surveys some of the most controversial drawn architectures of that century, either because they embody a dissident attitude in the face of the prevailing univocal vision or because of their own symbolic or argumentative content. Their legacy includes not only documentation of the highest artistic value, but also a myriad of controversial, radical and sometimes comic ideas, without whom it would not be possible to understand current architecture.

Keywords: Architecture, Drawing, Graphic heritage, Memory, Symbol

Mariasun Salgado de la Rosa. Doctora Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Cum Laude, 2004). Arquitecto por la ETSAM (1995). Profesora ayudante doctor del departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Sus líneas de investigación son: Crítica sobre la relación de la arquitectura con nuevos medios (cine, video, arte) y las nuevas tecnologías; Crítica de los nuevos modos de comunicación aplicados al dibujo de arquitectura. Hibridaciones del lenguaje gráfico aplicado a la arquitectura; Docencia del dibujo en el ámbito de la enseñanza de la arquitectura. Autora de diferentes libros docentes, comunicaciones en congresos y artículos vinculados con sus líneas de investigación..

Javier Raposo Grau. Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, ETSAM (2004, Cum Laude), Arquitecto por la ETSAM (1989). Máster en Administración y Dirección de Empresas Constructoras e Inmobiliarias (MDI) por la ETSAM, UPM (1991). Profesor Titular y Director del Dpto. de Ideación Gráfica Arquitectónica, ETSAM, UPM. Miembro del Grupo de Investigación "Hypermedia: Taller de Configuración Arquitectónica". Sus líneas de investigación son: Generación, Transformación y Comunicación del Proyecto Arquitectónico: Modelos Catorce del Grafismo y de la Imagen. Desarrollo de Iconotecas Digitales; Narración e Hibridación Gráfica. Arte y Arquitectura; Desarrollo e implantación de Metodologías BIM para arquitectos; Fundamentos de la pedagogía del dibujo. Vías pedagógico-didácticas para la enseñanza del dibujo. Autor de diferentes libros docentes, comunicaciones en congresos y artículos vinculados con sus líneas de investigación.

Belén Butragueño Díaz-Guerra. Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, ETS de Arquitectura (2015, mención internacional, Sobresaliente Cum Laude, Premio Extraordinario de Doctorado 2015-16 ETSAM, UPM), Arquitecta por la misma Universidad (2002, Sobresaliente), Adjunct Instructor del Dept. of Engineering and Technology Escuela Universitaria Cuesta College, Profesora ayudante doctor del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica (ETSAM, UPM, 2007-2020) y en la IE Architecture (Segovia, 2003-07). Licencia de investigación y docencia en Universidad Woodbury (LA, California, 2017-18). Como investigadora, trabaja en el análisis de los distintos procesos de comunicación y expresión en la arquitectura y el análisis sobre la publicación de arquitectura y su constructo gráfico.

Contexto

Habitamos ciudades plagadas de historia. En Europa, nuestras urbes son un conglomerado de arquitecturas de distintas épocas, cargadas de símbolos que conmemoran hechos pasados. No es extraño toparse con obeliscos, arcos del triunfo y monumentos que recuerdan sucesos que han dejado de tener significado para el habitante contemporáneo. Al margen de ellos, convivimos con otras huellas mucho menos obvias, nacidas con una vocación crítica, a veces polémica, resultado de un replanteamiento de la arquitectura como bien patrimonial. Son las que conforman el patrimonio más desconocido de la arquitectura: el dibujo.

El término patrimonio, alude al conjunto de bienes materiales e inmateriales derivados de la creatividad humana. La UNESCO define el patrimonio como “el legado cultural que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que transmitiremos a las generaciones futuras.”¹ El caso concreto del patrimonio arquitectónico es complejo. Su catálogo no solo lo componen edificios construidos, sino todas aquellas arquitecturas que, si bien no llegaron a ejecutarse, fueron ampliamente desarrolladas mediante el dibujo. Para diferenciar el patrimonio arquitectónico construido del gráfico, no cabe utilizar los términos material e inmaterial, tangible e intangible, ya que ambas categorías pueden englobarse como materiales y tangibles. El patrimonio construido se caracteriza por el empleo de materiales y técnicas constructivas singulares, propias de cada edificio. El patrimonio dibujado, es más diverso y abarca desde lo meramente documental a lo más propositivo y transgresor. Los dibujos de arquitectura son una producción particular de nuestra herencia cultural, y deben ser tratados desde diferentes enfoques conceptuales, metodológicos y profesionales.

Podríamos pensar que la arquitectura dibujada resulta menos controvertida que la construida, pero esto se debe únicamente a que su mensaje, es accesible a un público más reducido. Como contrapartida, el proyecto dibujado no depende de tantos factores externos que lo condicionen. Es un ejercicio de libertad y su significado, abarca mucho más que la formalización de un espacio, nos brinda un nuevo marco conceptual con el que entender el contexto en el que habitan los seres humanos. Tal como afirmaba Panovsky, “el hecho de que la arquitectura revele accidentalmente una iconología subyacente, el simbolismo oculto detrás de sus intenciones conscientes y mayor perplejidad que ninguna iconografía por sí sola, la hace adecuada para la pluralidad de culturas globales”.²

En el siglo XX, en el que tantos extremismos se apropiaron de manera excluyente del espacio público, los arquitectos tuvieron que aprender a luchar contra esta distorsión de la memoria pasada y futura, con la mejor arma de la que disponían: el dibujo. Algunos se centraron en cambiar la visión unívoca del patrimonio urbano, impuesta por la inercia de un poder económico y político que se resistía al cambio. Otros se sirvieron de la simbología para difundir su mensaje de forma más intuitiva. Por último, estaban los que apostaban por maneras no convencionales de repensar el espacio público, aportando enfoques sociales y culturales a menudo, asociados a un pensamiento político. Todos ellos, nos han legado un extenso patrimonio gráfico cargado de ideas controvertidas, polémicas y a veces cómicas, pero sin las cuales, sería imposible entender la arquitectura actual.

1 UNESCO, “Patrimonio cultural”, <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio> (consultada el 27 de noviembre de 2020).

2 Charles Jenks. “Towards an Iconography of the Present”, Charles Jenks and Karl Kropf ed.: *Theories and Manifestoes*. (Chinchester, West Sussex: Wiley Academia, 2008), 366-369.

Rompiendo con el pasado.

La oposición gráfica frente al pensamiento imperante

De la mano de la revolución industrial y la reorganización del tejido de la ciudad, a principios del siglo XX surgieron en Europa nuevas corrientes de opinión que demandaban mayor libertad de expresión. Este deseo de renovación se canalizó

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

MARÍA ASUNCIÓN SALGADO DE LA
ROSA

JAVIER FCO. RAPOSO GRAU
BELÉN BUTRAGUEÑO DÍAZ-GUERRA

Patrimonio gráfico y de controversia
de la arquitectura del siglo XX

The drawing: Graphic and controversial
heritage of 20th century architecture

mediante manifestaciones artísticas que proponían una alteración de su estructura tradicional, que rompían con el orden de los parámetros creativos impuestos desde las academias. Esta forma de proceder encontraría resistencia en unas estructuras de poder que, empeñadas en garantizar el orden, tratarían de detener su avance cuando no erradicarlas. No lograrían frenar a la mayoría de las vanguardias europeas; aunque alguna de ellas, como la arquitectura constructivista rusa, fue censurada por partida doble.

En 1927 Ivan Leonidov presentó en la escuela de arquitectura de los VKhUTEMAS, un proyecto fin de carrera que conjugaba los principios plásticos del constructivismo ruso con los valores programáticos e ideológicos de la revolución. El proyecto del *Instituto Lenin de Ciencias Biográficas*, se planteó como un centro de estudios ubicado en un nuevo asentamiento en Moscú que contribuiría a fortalecer la imagen de la URSS. Constaba de una serie de planos a distintas escalas y una maqueta, que aportaban una definición completa de la volumetría del conjunto. En planta, se trataba de un proyecto fiel al concepto de Proun enunciado por El Lissitzky, en “un estadio intermedio entre la arquitectura y la pintura”.³ Programáticamente, el complejo constaba de institutos de investigación, aulas, seminarios, una biblioteca para 15.000.000 de libros, salas de lectura, y un instituto de documentación.⁴ Pero la pieza más significativa del conjunto la constituía un auditorio capaz de sectorizar el espacio mecánicamente para adaptar su aforo en un rango de entre 250 y 4000 espectadores.

Pese a tratarse de un proyecto estudiantil, se convirtió en un icono del constructivismo arquitectónico. De la mano de su mentor Alexandr Vesnin, Leonidov pudo exhibir sus dibujos en la primera exposición de arquitectura contemporánea de la OSA en Moscú, y su proyecto fue publicado en las principales revistas de arquitectura del momento. El carácter transgresor de su geometría, hizo que algunos tildaran el proyecto de utópico, un término casi tan peligroso como el de contrarrevolucionario para los círculos del poder soviético. Uno de los críticos destacó el excesivo peso de las ideas constructivistas para un proyecto “económicamente imposible de realizar a día de hoy”.⁵

Los mismos que se ayudaron de las vanguardias para sacudir los cimientos del antiguo régimen, fueron los primeros en condenarlas una vez en el poder. La OSA y la ASNOVA, que agrupaban a los arquitectos vanguardistas, fueron sustituidas por la VOPRA (Asociación de Arquitectos Proletarios), afín al partido. Ni este ni ningún otro proyecto de Leonidov se construirían, una vez fue acusado por Arkady Mordvinov de formalista y pequeño burgués en un artículo titulado “Leonidovismo y sus fechorías”.⁶ No pudieron por el contrario acabar con su legado. En los últimos años Leonidov siguió dibujando. Además de sus proyectos iniciales, nos dejó las series de bocetos para *City of the Sun*, realizados entre los años cuarenta y cincuenta (figura 1).

Lamentablemente, en el asfixiante clima de la URSS, esta tragedia se repetiría, aunque de forma menos sangrante. Los arquitectos moscovitas Alexander Brodsky e Ilya Utkin pudieron al menos, canalizar su creatividad a través de los concursos internacionales de arquitectura, una opción vetada para Leonidov.

Siguiendo la estela de sus predecesores, el entonces secretario del Partido Nikita Krushchev calificó el constructivismo de “estilo excesivamente decorado”.⁷ Si durante la etapa estalinista se minaron las bases de la arquitectura vanguardista, el utilitarismo impuesto por razones económicas firmó su total defunción. Las consecuencias fueron, por un lado, la abolición de la Academia de Arquitectura de la URSS, que afectó a los arquitectos formados desde entonces y, por otro, la adopción obligatoria de modelos funcionales para la construcción de bloques, que duraría hasta el fin de la Unión Soviética.

3 Christina Lodder, *El constructivismo ruso* (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 245.

4 Catherine Cooke, *Ivan Leonidov* (Londres: Academy Editions, 1988), 42.

5 Moisei Ginzburg, “Achievements and prospects”, *The Constructivist Architecture Journal S.A.* nº 4/5, (otoño 1927):116

6 Selim Omarovich Khan-Magomedov. *Arquitectura de la vanguardia soviética: Libro 1: Los problemas de formación. Maestros y corrientes.* (Moscú: Stroyizdat, 1996): 620-621.

7 Lois Nesbitt. “Man in the Metropolis: The Graphic Projections of Brodsky & Utkin”, en *Brodsky and Utkin. The Complete Works*, (New York: Princeton Architectural Press), 3.

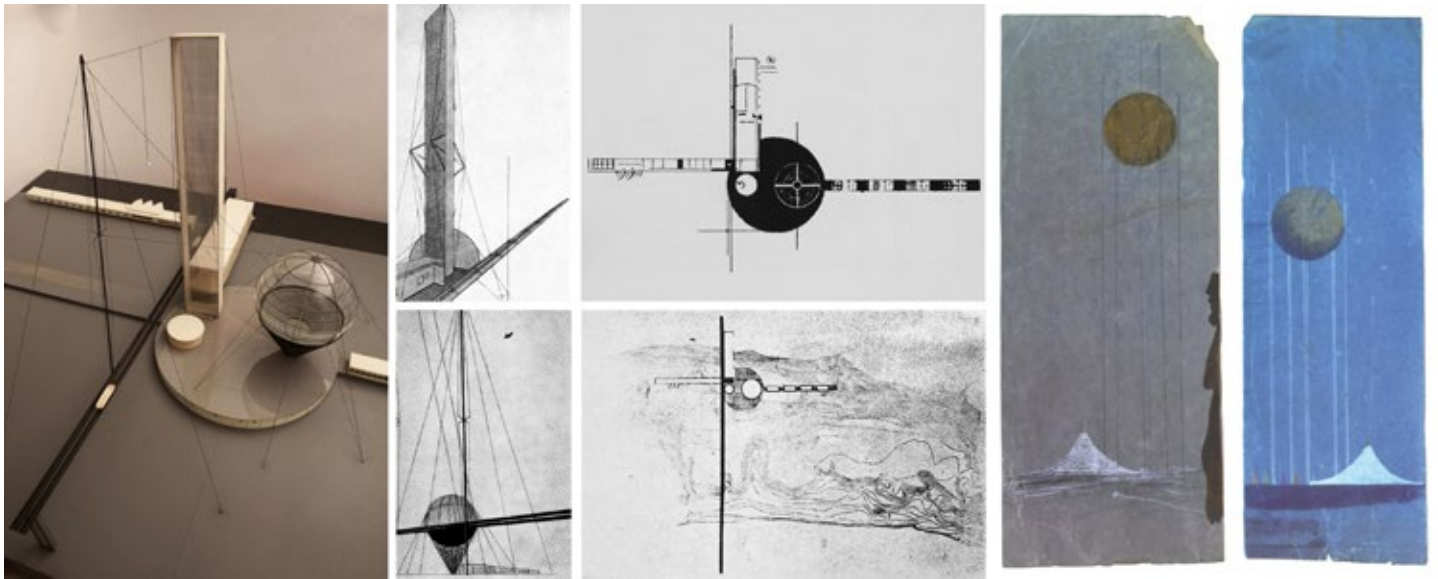


Figura 1. Ivan Leonidov. *Instituto Lenin de Ciencias Biográficas*, 1927. / Ivan Leonidov, *Bocetos para la serie City of the Sun* (1940-1949)

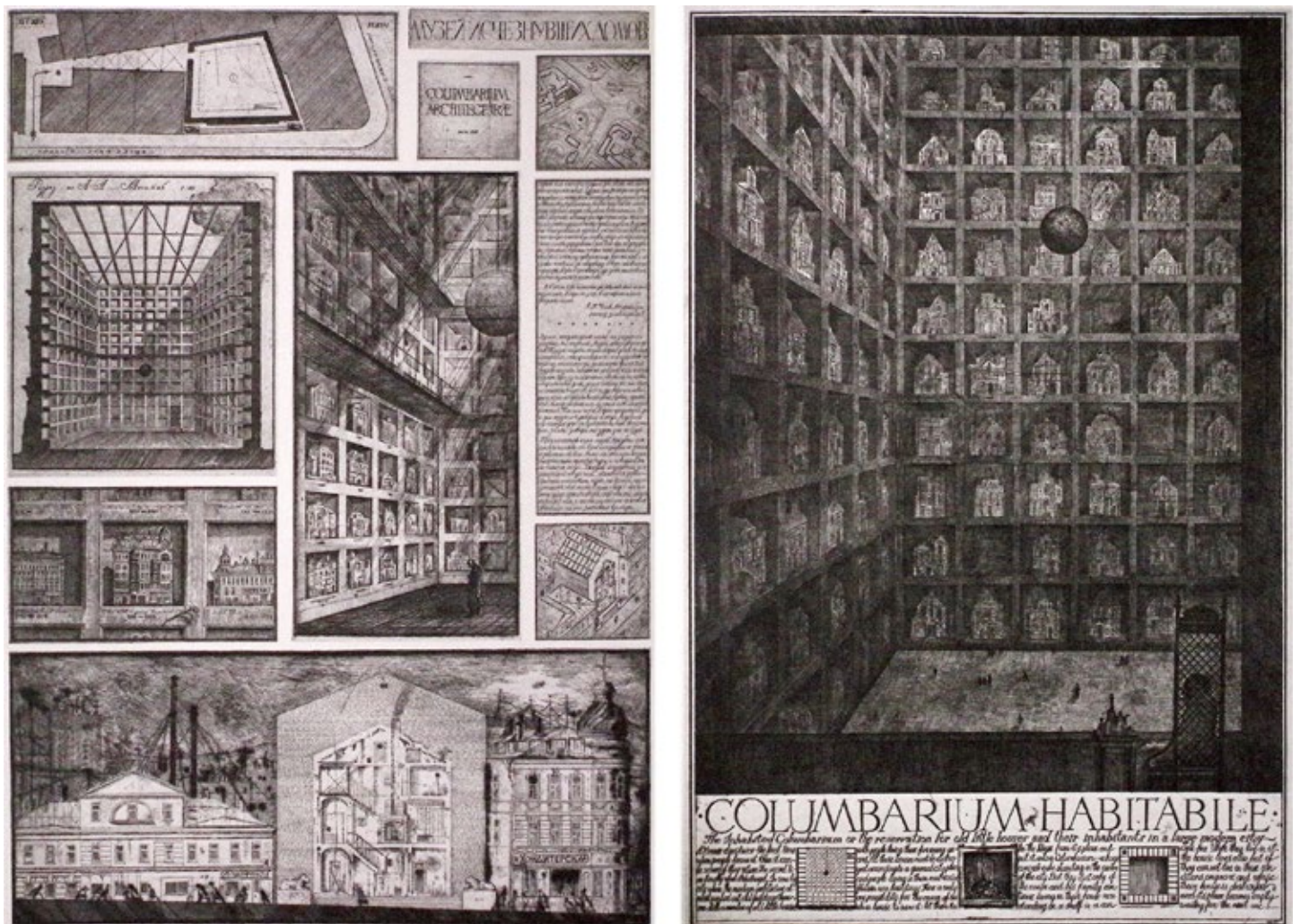


Figura 2. Brodsky & Utkin. *Museum of Disappearing Buildings*, 1984-1990. / *Columbario habitable*, 1989-90.

En este contexto desarrollaron su carrera Brodsky y Utkin, que se sirvieron de un grafismo cargado de humor e ironía, para denunciar todo lo que no funcionaba en la arquitectura soviética. Proyectos como *Museum of Disappearing Buildings* o *Columbario habitable*, alertaban de la desaparición de gran parte de la identidad arquitectónica de su ciudad, presentando una estructura funeraria destinada a contener miniaturas de arquitecturas históricas ya demolidas (figura 2). Con una mezcla de humor y nostalgia, Brodsky Utkin nos introducen en su realidad a través

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

MARÍA ASUNCIÓN SALGADO DE LA
ROSA

JAVIER FCO. RAPOSO GRAU
BELÉN BUTRAGUEÑO DÍAZ-GUERRA

Patrimonio gráfico y de controversia
de la arquitectura del siglo XX

The drawing: Graphic and controversial
heritage of 20th century architecture



Figura 3. Haus-Rucker-Co. 14-metre inflatable index finger by the motorway to Nuremberg Airport, 1971. / Arata Isozaki. Re-ruined Hiroshima, 1968 / Hans Hollein. Transformation series. Highrise Building, Theodolite, 1964.

de unos grabados que conforman el mejor patrimonio dibujado pero que, en su día, fueron actos de rebeldía que apelaban a las raíces culturales de un folklore ruso enterrado bajo la uniformidad del paisaje post estalinista.

En un contexto menos opresor, muchos arquitectos encontraron en el dibujo la mejor arma para luchar contra el inmovilismo arquitectónico del estilo internacional. Entre los años sesenta y ochenta, bajo un clima de confrontación creciente, surgieron toda clase de experimentaciones gráficas que incorporaban elementos de la cultura popular al dibujo, manifestando así una postura crítica frente a la situación de la arquitectura. Nuevas generaciones de arquitectos comenzaron a interesarse por estos híbridos culturales, incorporándolos rápidamente a su lenguaje gráfico. Grupos como los austriacos Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co o los italianos UFO, realizan propuestas subversivas, que romperían con la visión sobria de la modernidad. Una de las imágenes más retadoras que nos ha legado este periodo, la constituye una escultura inflable en forma de dedo gigante que el colectivo Haus-Rucker-Co realizó para el *Symposion Urbanum* celebrado en Nuremberg en 1971, con motivo del 500 aniversario del nacimiento de Albrecht Dürer (figura 3); pero hubo muchas más. En 1968 Arata Isozaki se sirvió del fotomontaje en su *Re-ruined Hiroshima*, para presentar en la XIV Triennale di Milano, un alegato sobre el apocalipsis con el que reivindicaba el colapso que permitiría crear nuevas ciudades. Con los montajes de *Transformation series*, Hans Hollein pondrá de manifiesto su absoluta falta de interés en los estilos arquitectónicos, compartiendo su preocupación por el rol de la tecnología en la sociedad del momento.

Pero si existe una imagen capaz de aunar el sentir posmoderno, es la que bajo el título *The Titanic*, mostraba el hundimiento del Crown Hall de Mies van der Rohe en el lago Michigan (figura 4). Con este collage publicado en 1978, Stanley Tigerman se sumó a las corrientes de opinión que, como la del historiador Charles Jencks, pusieron fecha de defunción al Movimiento Moderno en arquitectura. Si la imagen es de por sí retadora, más lo fue su difusión. En las escuelas de arquitectura de Chicago en las que Tigerman impartía clase, el sistema pedagógico imperante era el Estilo Internacional. Mientras Mies fue director de la School of Architecture en el I.I.T., se abogó por una arquitectura desnuda, basada en la estructura y la función, un pensamiento que se mantuvo tras su muerte en 1969. A pesar de que la mayoría de sus colegas seguían fielmente estos principios, Tigerman decidió enviarles por correo copias de su collage, adjuntando en el sobre un boleto de ida en el Titanic. Con esta acción valiente, Tigerman pretendía acabar con el dominio



Figura 4. Stanley Tigerman. *The Titanic*, 1978.

“miesiano” en la enseñanza a pesar de aquellos que quisieron ver en esta imagen un “Crown Hall emergiendo de nuevo de las aguas”.⁸

El patrimonio simbólico de la arquitectura dibujada

Un valor inherente al patrimonio cultural, tiene que ver con su carácter simbólico. Aunque en esencia, se trate de un concepto subjetivo y perecedero, puede ser de gran importancia en su definición como bien cultural. La legítima aspiración de permanencia de la arquitectura, choca con la condición cambiante de lo simbólico que a menudo, aparece ligado a un suceso coyuntural, a un estilo o a una época. Si bien somos capaces de reconocer el valor simbólico de la mayoría de los edificios de nuestro patrimonio construido, desconocemos el de muchas arquitecturas de nuestro catálogo gráfico, que es incluso más numeroso. Veremos que el legado de todas ellas no está exento de controversia, como siempre que se apela a cuestiones emocionales.

Un ejemplo de ello lo encontramos en el proyecto realizado por Adolf Loos en 1922 con motivo del concurso internacional para la construcción de la sede del *Chicago Tribune* (figura 5). A la convocatoria acudieron muchos arquitectos europeos y americanos, que convirtieron el concurso en un plebiscito sobre dos maneras de entender la arquitectura: una reinterpretación clasicista adaptada a los rascacielos frente a los principios de la modernidad. El proyecto ganador recayó, como era previsible, en un diseño conservador, firmado por Raymond Hood y John Mead Howells. Lo que nadie esperaba, es que fuera la propuesta de Loos, la que haya prevalecido como imagen icónica del *Chicago Tribune*.

Su objetivo era crear un edificio inolvidable, un monumento asociado para siempre a la imagen de Chicago, fuera o no construido. Para ello, ideó una torre que adoptaba la forma de una gran columna dórica de granito, asentada sobre una base prismática. En su argumentario Loos hizo gala de su experiencia previa en los EE. UU. y sus conocimientos sobre el mundo editorial estadounidense, al combinar con acierto “una gran mitología y una dosis de adulación para defender su identidad como arquitecto que comprendía plenamente las necesidades de la Tribune Company”.⁹

8 Stanley Tigerman. *Versus: An American Architect's Alternatives*. (New York: Rizzoli, 1982): 27.

9 Katherine Solomonson, *The Chicago Tribune Tower Competition. Skyscraper design and Cultural Change in the 1920s*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 118-120.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

MARÍA ASUNCIÓN SALGADO DE LA
ROSA

JAVIER FCO. RAPOSO GRAU

BELÉN BUTRAGUEÑO DÍAZ-GUERRA

Patrimonio gráfico y de controversia
de la arquitectura del siglo XX

The drawing: Graphic and controversial
heritage of 20th century architecture

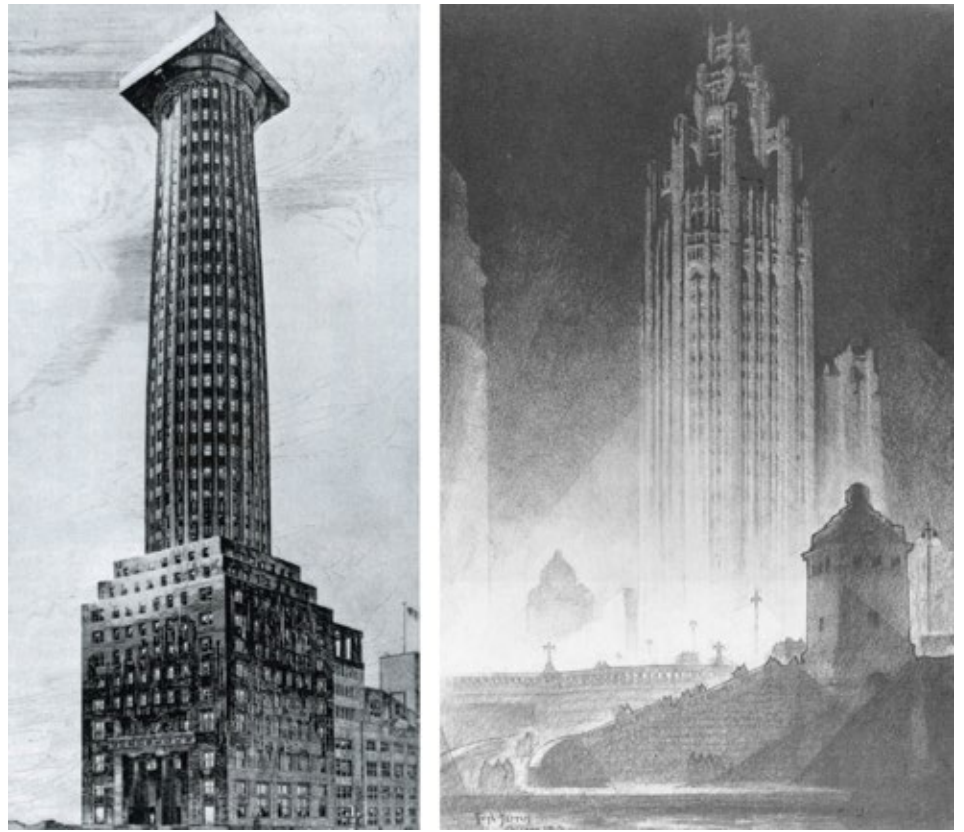


Figura 5. Adolf Loos. *Propuesta para el concurso de construcción de la "Torre del Chicago Tribune"*, 1923. / Hugh Ferriss. *"The Chicago Tribune Building". The Metropolis of Tomorrow*, Nueva York, 1929.

Debido a ello, muchos vieron en su propuesta más que un proyecto de arquitectura, una sátira cargada de dobles sentidos. Entre las más difundidas están las que comparaban el poder del periódico con el del imperio romano, o las que veían al Tribune como un pilar de la sociedad de Chicago. Otros, se limitaron a señalar la trayectoria de Loos para afirmar que, en realidad, quería "adoptar una posición crítica contra la ciudad estadounidense; es Dada; es irónico; está completamente vacío de significado."¹⁰ Esto último no parece razonable, pero es difícil aseverarlo taxativamente. Lo verdaderamente importante, es la prevalencia del dibujo de Loos como imagen patrimonial del *Chicago Tribune*, por delante incluso de su sede construida.

Pero ¿qué sucede cuando se apela al valor simbólico de un elemento real? Una de las construcciones más controvertidas de todas las que se levantaron en Europa a lo largo del siglo XX fue el muro de Berlín. Construido como un muro de seguridad que rodeaba el sector berlinés este encuadrado en el espacio económico de la RFA, acabó por convertirse en un monumento al terror de la guerra fría. Con independencia de la carga simbólica asociada al drama de los que murieron intentando cruzar sus límites, su construcción logró inspirar a numerosos artistas y arquitectos que desarrollaron su carrera durante esos años. La vida física del *Berliner Mauer* abarcó poco más de 28 años, pero su recuerdo y algunos tramos de su trazado, han permanecido como símbolo de una época de consecuencias ciertamente delirantes.

En sí mismo permite hacer una reflexión sobre el espacio urbano, y sobre conceptos como el umbral, su límite, y la percepción de lo que queda dentro y de lo que está fuera. Se trataba de una construcción que dejaba prisionera a la población de un sector de una ciudad, ¿pero solo a ellos?

En 1972 la revista *Casabella* lanzó el concurso "La ciudad como entorno significativo". En sus bases, pedía una reflexión sobre la condición urbana como productora de "masas solitarias", proponiendo buscar desde la arquitectura, formas viables de contrarrestar sus consecuencias. Entre los arquitectos jóvenes que participaron en

10 Panayotis Tournikiotis, *Adolf Loos*. (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 155.



Figura 6. Rem Koolhaas, Madelon Vreuisendorp, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis. *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. The Strip / Training the New Arrivals / The Baths*, 1972.

el concurso, figuraban Rem Koolhaas junto con los integrantes del entonces Socks Studio Madelon Vreuisendorp, Elia y Zoe Zenghelis. Con el proyecto titulado *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture* compuesto por 18 acuarelas y collages, abordaban la cuestión proponiendo una hipotética fortificación en mitad de Londres, en clara alusión al Berlín de esos años (figura 6).

Exodus, especulaba con la división de la ciudad en dos partes, replicando la visión maniquea de la existencia de una parte mala y otra buena. El elemento arquitectónico lo componían unas barreras muy altas que cortaban el tejido urbano a lo largo de un sector rectangular. Al interior de este recinto amurallado, se fomentaría una nueva cultura urbana londinense, vigorizada por la innovación arquitectónica y la subversión política. Como sucediera en los primeros años de división de Berlín antes del muro, los hipotéticos habitantes de la parte mala, comenzarían a migrar al otro lado de tal forma que se duplicaría la población de la “parte buena” frente a “la mala”. En ese contexto, cualquier intento de contener el éxodo de la población resultaría inútil, convirtiendo al muro, en un elemento obsoleto. No solo ponían en entredicho el acto en sí de separar a los habitantes una misma ciudad, sino que ridiculizaban su arquitectura al hacer visible la inoperancia de retener a los ciudadanos del “lado bueno” que no desean huir, ahondando la desesperación de los otros. Koolhaas nos presenta un concepto interesante que altera nuestra percepción de los verdaderos prisioneros, mediante la representación de un lugar donde la población elige quedar confinada, física o ideológicamente. Mediante un grafismo deliberadamente oscuro, buscaron despojar a la arquitectura del optimismo colorista de Archigram o Superstudio. Nos legaron una advertencia: “la arquitectura del poder” y “el poder de la arquitectura” son dos caras de una misma realidad.¹¹

Con un enfoque más frívolo, tuvo lugar en Nueva York, un episodio que constata la importancia del legado gráfico, como memoria documental de un proceso en el que el carácter simbólico jugó un papel determinante. En 1984, la Park Tower Realty encargó a Philip Johnson y John Burgee un proyecto para transformar Times Square en un parque de oficinas. La propuesta constaba de cuatro torres de granito casi idénticas, en la creencia de que aportaría unidad al conjunto. Tras hacerse público, no pararían de surgir críticas desde distintos sectores de la ciudadanía, las asociaciones conservacionistas y la municipalidad, que vieron peligrar el patrimonio de los teatros de la ciudad. Debido al malestar generado por la propuesta, el National Endowment for the Arts y la Art Society de Nueva York patrocinaron un concurso público con el que recabar alternativas, no necesariamente construidas, para “reimaginar” Times Square. A la cita acudieron 565 participantes de los que seleccionaron 24 propuestas, caracterizadas todas ellas por exhibir el mismo espíritu posmoderno.

11 Koolhaas, Rem, “Sixteen Years of OMA”, *Revista A+U*, núm. 10, (1988): 10.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

MARÍA ASUNCIÓN SALGADO DE LA
ROSA

JAVIER FCO. RAPOSO GRAU

BELÉN BUTRAGUEÑO DÍAZ-GUERRA

Patrimonio gráfico y de controversia
de la arquitectura del siglo XX

The drawing: Graphic and controversial
heritage of 20th century architecture



Figura 7. Venturi, Rauch & Scott Brown. *The Big Apple*, 1984.

Para sortear la polémica, la Park Tower Realty contrató la firma de Robert Venturi y Denis Scott Brown, acérrimos enemigos de Johnson, para proponer un diseño alternativo con el que acallar las críticas sin renunciar a la construcción de las torres. Su propuesta titulada *The Big Apple* (figura 7) situaba, frente a las torres de Johnson, una gran manzana roja sobre un pedestal, una alegoría del sobrenombre otorgado a la ciudad.¹² De esa forma se matarían dos pájaros de un tiro, además de salvar el proyecto original, se estimó que un elemento tan extravagante, convertiría el lugar en un imán para el público.

Sorprendentemente, esta operación contó con la aprobación de la crítica, como la publicada en el *New York Times*: “la genialidad de *The Big Apple*, reside en su capacidad para manipular la proporción y el elemento sorpresa de tal manera que nos haga pensar en la manzana como un objeto monumental, no como una fruta común.”¹³ A pesar de que todos los obstáculos parecían disiparse, una recesión del mercado, evitó su construcción condenando al olvido el proyecto de Johnson.

Gracias a las versiones dibujadas por Frederic Schwartz,¹⁴ ampliamente difundidas en revistas de arquitectura,¹⁵ el legado de *The Big Apple* llega hasta nosotros como una solución no exenta de controversia. Por un lado, se trata de una intervención audaz, fiel a los postulados posmodernos. Por otro, se concibe como un lavado de cara de una intervención claramente inapropiada y con la que muchos ciudadanos, incluyendo a los integrantes de Venturi, Rauch & Scott Brown, no comulgaban. El documento gráfico nos permite valorar lo que pudo ser y no fue, con sus luces y sus sombras.

El patrimonio de lo público. Nuevos enfoques para redibujar la ciudad.

Durante el siglo xx tuvieron lugar alguno de los procesos de transformación urbana más importantes de la historia. La arquitectura perdía protagonismo en detrimento de la ciudad en su conjunto, que se erigía como un ente cultural en sí mismo. Los movimientos vanguardistas, hicieron de la ciudad moderna su referente cultural, en contraposición a los que veían en su transformación una pérdida irreparable de su identidad histórica. En este contexto de transformación, muchos se aventuraron a interpretar este proceso gráficamente, como Kandinsky, Poelzig, Gropius o Taut, pero ninguno como Hugh Ferriss supo captar el espíritu de esta dualidad cambiante, que describiría como “drama” que “apunta a esta doble realidad su carácter conflictivo y su naturaleza espectacular”.¹⁶

12 El sobrenombre *The Big Apple* otorgado a la ciudad de Nueva York, se remonta al año 1921. Su origen se debe al periodista deportivo del *New York Morning Telegraph* John J. Fitz Gerald, en referencia a las carreras de caballos en Nueva York. Su uso recurrente popularizó el término, que ha caído en desuso a día de hoy.

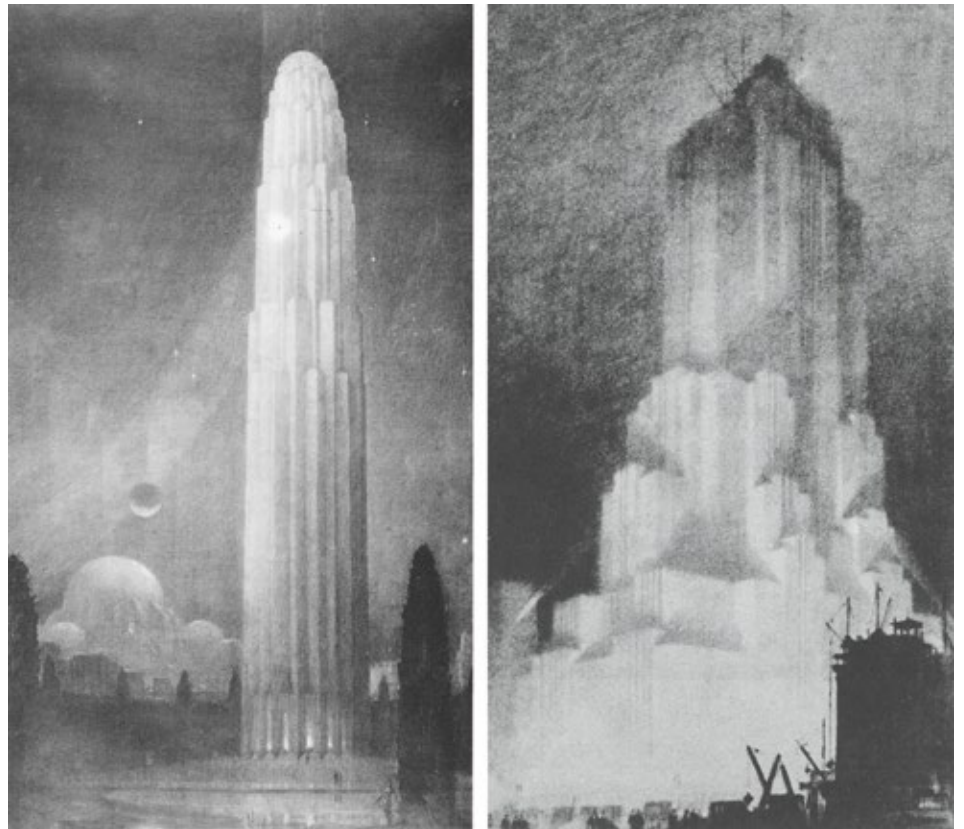
13 Paul Goldberger, “The ‘Heinous Misdventure’ Facing Times Square”, *The New York Times*, 11 de julio, sección de opinion.

14 El boceto de *The Big Apple* realizado por Frederic Schwartz, lleva por título *Ear Inn* en honor al bar local del bajo Manhattan donde lo realizó en 1984.

15 Venturi Scott Brown, “The Big Apple”, *Architecture D’Aujourd’Hui* 273, (febrero 1991): 87.

16 Eduardo Subirats, *La transfiguración de la noche. La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss*. (Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga, 1992), 2.

Figura 8. Hugh Ferriss. *The Metropolis of Tomorrow*, 1929.



En la serie *The Metropolis of Tomorrow* (figura 8), Ferriss opta por un grafismo monocromo, con el que construye los iconos de la ciudad moderna a base de luces y sombras. La ciudad de Ferriss es la ciudad del cine, cargada de escenarios irreales en los que el ser humano desaparece entre la inmensidad de sus construcciones. Una imagen controvertida ya que, escondida tras su belleza, pone de manifiesto esa sensación de “centro perdido” con el que Sedlmayr alertaba del abandono de la dimensión humana de la ciudad moderna.¹⁷

Como a principio de siglo, las décadas de los sesenta y setenta fueron el escenario de otra de las grandes transformaciones de la ciudad. Debido al crecimiento de los núcleos urbanos en los años cincuenta, el tema de la movilidad centró gran parte del debate arquitectónico. Fruto de esa agitación cultural, surgen en Europa agrupaciones de arquitectos jóvenes, deseosos de romper con la maquinaria de una arquitectura utilitarista incapaz de encontrar soluciones a los problemas emergentes.

De entre todos, los británicos Archigram apostaron por abordar los conflictos desde una perspectiva distinta, radicalmente distanciada del conformismo que imponían las normas establecidas. Uno de sus integrantes, Peter Cook, ideó en 1964 una máquina urbana a la que se conectaban una serie de unidades modulares residenciales; la bautizó *Plug-In City* (figura 9). Con un grafismo colorista absolutamente distinto a cualquier otro, nos presenta una alternativa a los modelos de asentamiento suburbanos de la modernidad. Ajeno a la cultura consumista, el habitante ideal de estas cápsulas enchufables, no sería esclavo de un lugar, podría trasladarse libremente de forma similar a como ya habían propuesto Constant en *New Babylon* o Yona Friedman en *Spatial City*.

Sin embargo, el carácter transgresor de Archigram, les condujo un paso más allá en la formulación de esa visión conceptual de movilidad urbana. Con *Walking City*, Ron Herron pretendía dar una alternativa a la población ante una hipotética devastación nuclear, mediante unas ciudades mecánicas andantes que darían refugio a los supervivientes ante la radiactividad. Más allá del legado gráfico, esta distopía

¹⁷ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. (Salzburg: Otto Mueller Verlag, 1948), 48.

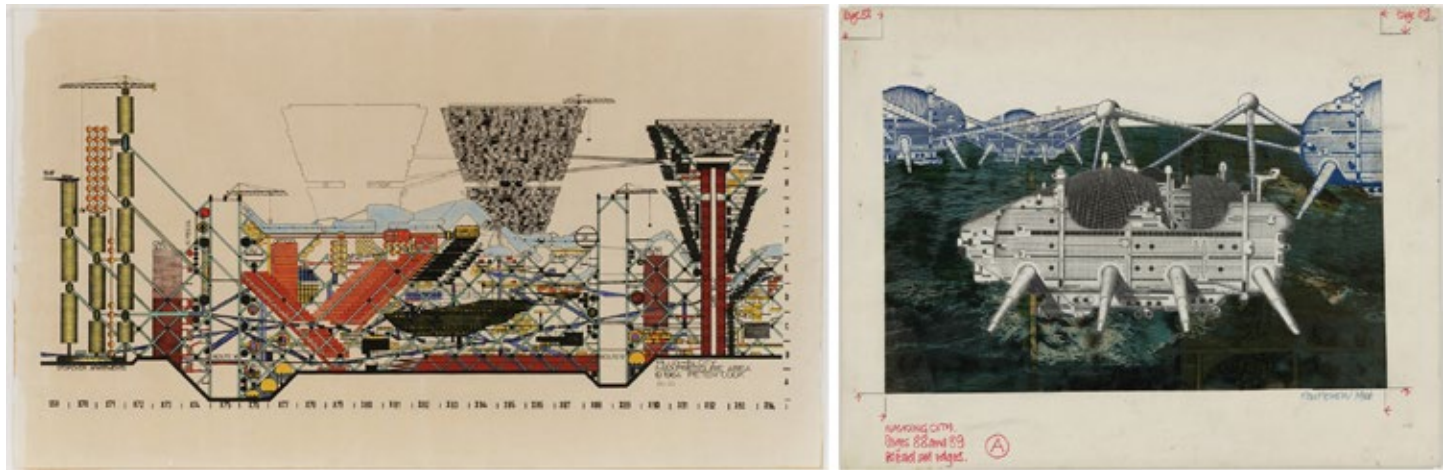


Figura 9. Peter Cook (Archigram).
Plug-In City, 1964. / Ron Herron (Archigram).
Walking City, 1966.

sirvió para exorcizar los temores de una generación demostrando que “la arquitectura era una vía de escape de las condiciones ambientales, no un internamiento dentro de ellas”.¹⁸

Años después, el debate se centraría en otra transformación. En 1997 Rem Koolhaas publicó en la revista *Domus*¹⁹ un manifiesto titulado *La ciudad Genérica*. En él se cuestionaba la identidad de la ciudad contemporánea, señalando su falta de originalidad como una de las primeras consecuencias de la globalización. Koolhaas señala: “El paso definitivo del campo a la ciudad, no es un paso a la ciudad tal y como la conocemos: es un paso hacia la Ciudad Genérica, una ciudad tan omnipresente que ha llegado al campo.”²⁰

Cuatro años antes de su publicación, Peter Wilson fue consciente de esta problemática al recorrer la periferia de varias ciudades alemanas. En ellas, detectó un paisaje uniforme, compuesto por bolsas continuas de elementos repetidos que, sin motivo aparente, parecían responder a un esquema disperso muy parecido al de Tokio. Ese paisaje construido a base de gasolineras, centros comerciales y naves abandonadas, distaba mucho de la imagen de ciudad planificada de tradición europea. Se trataba más bien de “una nube de elementos autónomos sin aparente relación entre sí”.²¹ Estas bolsas de terreno entre la ciudad y sus satélites que Koolhaas describiría como *Junk City*, fueron bautizadas por Wilson como *Eurolandschaft* (Europaisaje).²²

Al embarcarse en el análisis de estos escenarios de planificación residual, el equipo Bolles + Wilson detectó una disociación entre los dibujos de planificación y su realidad construida. Tras constatar que se trataba de un problema recurrente en el paisaje europeo, concluyeron que la raíz del problema se encontraba en unos códigos de representación claramente ineficaces. El grafismo empleado por los urbanistas, le otorgaba una estructura ordenada ajena a la realidad. Calificando este hecho como un desastre, Wilson decidió tomar cartas en el asunto, proponiendo un lenguaje gráfico más adecuado a este urbanismo discontinuo, creando modelos de representación capaces de absorber esos nuevos escenarios (figura 10).

Su propuesta levantó ampollas, no solo por la naturaleza de su grafismo, sino porque puso en tela de juicio los procedimientos gráficos de otros arquitectos. El argumento con el que esgrimieron sus colegas para criticarlo, se basaba en su propia falta de entendimiento de un grafismo transgresor, plagado de elementos aislados, representados mediante una hibridación de códigos gráficos. Se limitó a constatar una evidencia de la mejor manera que sabía: dibujando.

Wilson disculpó la ceguera de sus colegas ante esta realidad tan parecida a la japonesa, declarando: “Tokio es difícil de entender para los gaijin; no encaja en una

18 Simon Sadler. *Archigram. Architecture without Architecture*. (Cambridge: The MIT Press, 2005): 38.

19 El texto titulado *The Generic City*, fue publicado originalmente en *Domus* 791, en marzo de 1997.

20 Rem Koolhaas. *La ciudad genérica*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2006): 13.

21 Peter Wilson, “Eurolandschaft Dérive. An almost sketchbook”, *Drawing Matter*, 1 de abril de 2018. Disponible en: <https://drawingmatter.org/eurolandschaft-derive/> (consultada el 10 de diciembre de 2020)

22 Peter Wilson. *Berlín-Tokio Tierra y otros escritos*. (Madrid: Ediciones asimétricas, 2013): 77.



Figura 10. Peter Wilson. *Eurolandschaft*, 1993-1998.

plantilla jerárquica occidental. Lo leemos como una nube de eventos autónomos, cada uno una unidad”.²³

Conclusiones

Una de las paradojas de la configuración del patrimonio contemporáneo tiene que ver con su identidad. Koolhaas, en su manifiesto sobre la ciudad genérica, afirma: “la identidad deriva de la sustancia física, de lo histórico, del contexto y de lo real, en cierto modo no podemos imaginar que nada contemporáneo -hecho por nosotros- le aporte algo.”²⁴ Para una gran parte de la sociedad, el discurso de la arquitectura resulta incomprensible en la medida en que se aleja del canon de lo considerado patrimonio histórico.

Si adoptamos la tesis de Lefebvre sostenida en *La Producción del Espacio*, en la que afirma que cada sociedad produce su propio espacio y que este se va acumulando sobre una base histórica que acabará por materializar la forma del territorio,²⁵ resulta preocupante observar la naturaleza de la ciudad globalizada. En este ambiente de uniformidad, no es posible la construcción de la memoria, en parte, porque desde hace un siglo, existe cierta disociación entre nuestro legado patrimonial y su difusión.

Nuestra identidad depende en gran medida del patrimonio del siglo xx, y su defensa, pasa por dar a conocer su legado gráfico. Difícil tarea si tenemos en cuenta que gran parte del patrimonio construido de este siglo resulta invisible para sus habitantes y esto sucede porque a menudo, se ha excluido a los ciudadanos de la verdadera naturaleza del debate arquitectónico, a pesar de concernirles de manera directa. El arte, tiene la obligación de trasgredir los límites para encontrar nuevos caminos, pero la arquitectura además tiene la obligación no solo de hacerse las preguntas, también de contestarlas. Esa es la principal diferencia del legado gráfico de la arquitectura frente a cualquier otro, la búsqueda constante de soluciones a los problemas de la sociedad de su tiempo.

Un patrimonio oculto es casi un patrimonio destruido, borrado de la memoria colectiva como si nunca hubiera existido. Por encima de su mensaje, controvertido,

²³ Ibid nota 20.

²⁴ Rem Koolhaas. *La ciudad genérica*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2006): 6-7.

²⁵ Henri Lefebvre. *La producción de l'espace*. (París: Éditions Anthropos, 1974): 40

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controversiado, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

MARÍA ASUNCIÓN SALGADO DE LA
ROSA

JAVIER FCO. RAPOSO GRAU
BELÉN BUTRAGUEÑO DÍAZ-GUERRA

Patrimonio gráfico y de controversia
de la arquitectura del siglo XX

The drawing: Graphic and controversial
heritage of 20th century architecture

histriónico, utópico o frívolo, el patrimonio gráfico de la arquitectura del siglo XX es un bien incalculable, cuya diversidad apenas encuentra reflejo en el paisaje urbano contemporáneo. Sin duda, muchos de estos dibujos deberían recibir la misma consideración de bien cultural que se aplica a ciertos monumentos históricos, observando la obligación de sacarlo a la luz respetando su mensaje original. Abogar por ello es contribuir a la conservación completa del legado arquitectónico de nuestra historia reciente. No lo ignoremos.

Bibliografía

- Cooke, Catherine. 1988. *Ivan Leonidov*. Londres: Academy Editions.
- Ginzburg, Moisei. 1927. "Achievements and prospects" en *The Constructivist Architecture Journal S.A.* n° 4/5, otoño 1927.
- Goldberger, Paul. 1984. The 'Heinous Misadventure' Facing Times Square. *The New York Times*, 11 de julio, Opinion.
- Jenks, Charles. 2008. Towards an Iconography of the Present. En *Theories and Manifestoes*, 366-369. Chichester, West Sussex: Wiley Academia.
- Khan-Magomedov, Selim Omarovich. 1996. *Arquitectura de la vanguardia soviética: Libro 1: Los problemas de formación. Maestros y Corrientes*. Moscú: Stroyizdat.
- Koolhaas, Rem. 2006. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, Rem. 1988. Sixteen Years of OMA. *Revista A+U*, núm. 10, (1988): 10.
- Lefevre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. París: Éditions Anthropos.
- Lodder, Christina. 1988. *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nesbitt, Lois. 1991. Man in the Metropolis: The Graphic Projections of Brodsky & Utkin. En *Brodsky and Utkin. The Complete Works*, 3-11. New York: Princeton Architectural Press.
- Sadler, Simon. (2005). *Archigram. Architecture without Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Sedlmayr, Hans. 1948. *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. Salzburg: Otto Mueller Verlag.
- Solomonson, Katherine. 2001. The Chicago Tribune Tower Competition. *Skyscraper design and Cultural Change in the 1920s*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Subirats, Eduardo. 1992. *La transfiguración de la noche. La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga.
- Tigerman, Stanley. (1982). *Versus: An American Architect's Alternatives*. New York: Rizzoli.
- Tournikiotis, Panayotis. 1994. *Adolf Loos*. New York: Princeton Architectural Press.
- UNESCO, Ver Patrimonio cultural, <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio> (consultada el 27 de noviembre de 2020).
- Venturi, Robert. 1991. The Big Apple. *Architecture D'Aujourd'Hui* 273, (febrero 1991): 87.
- Wilson, Peter. 2013. *Berlín-Tokio Tierra y otros escritos*. Madrid: Ediciones asimétricas.
- Wilson, Peter. 2018. "Eurolandschaft Dérive. An almost sketchbook", *Drawing Matter*, 1 de abril. Disponible en: <https://drawingmatter.org/eurolandschaft-derive/> (consultada el 10 de diciembre de 2020).

Listado procedencia imágenes

Figura 1. Ivan Leonidov. *Instituto Lenin de Ciencias Biográficas*, 1927. / *Sketches for City of the Sun*, 1940-1949. En Cooke, Catherine. 1988. *Ivan Leonidov*. Londres: Academy Editions.

Figura 2. Brodsky & Utkin. *Museum of Disappearing Buildings*, 1984-1990. En Nesbitt, Lois. 2003. Brodsky & Utkin *The Complete Works*. Nueva York: Princeton Architectural Press: 2 / Brodsky & Utkin. *Columbario habitable*, 1989-90. En Nesbitt, Lois. 2003. Brodsky & Utkin *The Complete Works*. Nueva York: Princeton Architectural Press: 3

Figura 3. Haus-Rucker-Co. *14-metre inflatable index finger by the motorway to Nuremberg Airport*, 1971. © Symposium Urbanum. En 40 Jahre Symposium Urbanum, Nürnberg, 2011: 26-27 / Arata Isozaki. *Re-ruined Hiroshima*, 1968. © Arata Isozaki, 2020. En Museum of Modern Art (Architecture and Design Department), Nueva York. / Hans Hollein. *Transformation series. Highrise*

Building, Theodolite, 1964. © Hans Hollein, 2020. En Museum of Modern Art (Architecture and Design Department), Nueva York.

Figura 4. Stanley Tigerman. *The Titanic*, 1978. © Stanley Tigerman, 1978. Cortesía Art Institute Chicago

Figura 5. Adolf Loos. *Propuesta para el concurso de construcción de la "Torre del Chicago Tribune"*, 1923. © Artist Rights Society (ARS), Nueva York / VBK, Viena, 2000. Cortesía del Tribune Company, pliego 196. En Solomonson, Katherine. 2001. *The Chicago Tribune Tower Competition. Skyscraper design and Cultural Change in the 1920s*. Cambridge: Cambridge University Press. / Hugh Ferriss. "*The Chicago Tribune Building*". *The Metropolis of Tomorrow*, Nueva York, 1929. © Avery Architectural and Fine Arts library. Columbia University, En Subirats, Eduardo. 1992. *La transfiguración de la noche. La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga, lámina 24.

Figura 6. Rem Koolhaas, Madelon Vreindorp, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis. *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. The Strip / Training the New Arrivals / The Baths*, 1972. © Rem Koolhaas, 2020. En Museum of Modern Art (Architecture and Design Department), Nueva York.

Figura 7. Venturi, Rauch & Scott Brown. *The Big Apple (Models)*, 1984. En Architecture_DAUjourd-Hui 273. Febrero 1987. / Frederic Schwartz. "*Ear Inn*", *The Big Apple (drawing)*, 1984. © Venturi, Rauch & Scott Brown, 2020. En Installation View: Venturi Big Apple in Times Square, Nueva York.

Figura 8. Hugh Ferriss. *The Metropolis of Tomorrow*, 1929. Láminas 9 y 24, Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University. En Subirats, Eduardo. 1992. *La transfiguración de la noche. La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga.

Figura 9. Peter Cook (Archigram). *Plug-In City*, 1964. © Peter Cook © Archigram 1964. En Museum of Modern Art (Architecture and Design Department), Nueva York. Donación The Howard Gilman Foundation. / Ron Herron (Archigram). *Walking City*, 1966. En Museum of Modern Art (Architecture and Design Department), Nueva York. Donación The Howard Gilman Foundation.

Figura 10. Peter Wilson. *Eurolandschaft*, 1994-1998. © Peter Wilson. En Drawing Matter. <https://drawingmatter.org/eurolandschaft-derive/> (consultada el 10 de diciembre de 2020).