

Retórica gráfica. El dibujo del arquitecto como herramienta de comunicación crítica

María A. Salgado¹; Javier F. Raposo²; Belén Butragueño³

Recibido: 12 de mayo de 2017 / Aceptado: 6 de septiembre de 2017

Resumen. Entre las décadas de los sesenta y ochenta del pasado siglo XX, coincidiendo con el paulatino abandono del Estilo Internacional y la adopción de las ideas de la postmodernidad en arquitectura, el dibujo de los arquitectos experimentó un periodo de explosión creativa sin precedentes.

Un dibujo que, con toda su carga expresiva, fue puesto al servicio no solo de la representación de la arquitectura, sino también de la crítica. La expresividad y calidad de esos dibujos contrastaban a menudo con la uniformidad de muchas de las construcciones herederas del estilo Internacional.

Con la perspectiva del tiempo, el análisis y la revisión de alguna de estas propuestas servirá al conjunto de los arquitectos, no solo para construir un mapa del dibujo de crítica arquitectónica de este periodo, también sirve para asentar las bases de las nuevas estrategias de comunicación en la arquitectura que están aún por llegar.

Palabras clave: Dibujo; crítica; postmodernidad; arquitectura.

[en] Graphical rhetoric. The drawing of the architect as a critical communication tool

Abstract. Between the sixties and eighties of the last century, concurring with the gradual abandonment of the International Style and the adoption of the ideas of postmodernism in architecture, the architects' drawing experienced a period of unprecedented creative explosion.

All the expressive power of the drawing, was supporting not only the representation of the architecture, but also the critic. The expressiveness and quality of these drawings often contrasted with the uniformity of many of the constructions heirs of the International style.

With the perspective of time, the analysis and the revision of some of these proposals will serve the architectural community, not only to build a map of the architectural critic drawing of this period, but also to lay the foundations of the new strategies of communication in architecture that are yet to come.

Keywords: Drawing, review, postmodernity, architecture.

Sumario: 1. Crítica, dibujo y comunicación. 2. Figuras retóricas: la transformación de la comunicación crítica en arquitectura. 3. Retórica iconográfica. El dominio de la imagen frente a lo verbal. 4. La retórica gráfica al servicio de la propuesta. 5. Conclusión: El lenguaje retórico en la arquitectura en la sociedad digital. Referencias.

² Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid (España)
E-mail: mariaasuncion.salgado@upm.es

² Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid (España)
E-mail: javierfrancisco.raposo@upm.es

³ Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid (España)
E-mail: b.butragueno@upm.es

Cómo citar: Salgado, M.A.; Raposo, J.F.; Butragueño, B. (2017) Retórica gráfica. El dibujo del arquitecto como herramienta de comunicación crítica. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(3), 587-602.

1. Crítica, dibujo y comunicación

Nadie pone en duda, que el dibujo es el principal medio de expresión del que disponen los arquitectos para comunicarse. Esta afirmación puede resultar obvia a tenor de la cantidad de medios gráficos de los que dispone el dibujo de arquitectura en la actualidad, pero si echamos la vista atrás, vemos que en el contexto de la arquitectura, el dibujo se entiende en su expresión más amplia incorporando todos aquellos medios que facilita la tecnología del momento.

A pesar de esa circunstancia, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, cuando se hablaba de dibujo de arquitectura, a menudo este se asociaba con una notación codificada más cercana a la representación constructiva de la arquitectura que a su comunicación. Esto cambia a partir de los años sesenta, cuando el dibujo de los arquitectos fue adoptando un carácter cada vez más comunicativo capaz de convertirse en un poderoso instrumento de crítica al servicio de la arquitectura.

De la misma forma que el dibujo de los arquitectos experimentó esta transformación de manera paulatina, la crítica de arquitectura que se había visto confinada al campo de la comunicación oral, fue dejando paso a nuevas formas de hacer llegar un mensaje que parecía ir perdiendo fuerza entre los arquitectos y el resto de la sociedad. Esta adopción del lenguaje gráfico como elemento comunicador y de crítica, supuso un resurgir de la misma, al manejar un lenguaje más propio de la disciplina, el dibujo. El mensaje escrito de la crítica arquitectónica procedente de ámbitos no necesariamente pertenecientes a la propia disciplina se veía reforzado mediante ciertas operaciones gráficas que hacían visibles aquellos aspectos que se manejaban. Sin embargo, con el devenir del tiempo, la actividad de la crítica a pesar de ser más necesaria que nunca, ha degenerado en una actividad con poco calado entre el grueso de los arquitectos, hasta el punto de transformarse en una mera descripción periodística.

A pesar de haber transcurrido las últimas décadas inmersos en una de las mayores revoluciones tecnológicas acontecidas en el ámbito de la arquitectura, pocas voces se han alzado siquiera para analizar mínimamente, la producción resultante. Tampoco se discute el valor de la arquitectura actual en relación con el lapso pre-digital inmediatamente anterior, cosa altamente inusual en la consecución histórica de cualquier acontecimiento desde un punto de vista crítico. La escasa actividad crítica que pudiera persistir se encuentra relegada al ámbito universitario desde el cual encuentra imposible su salto hacia el debate público. ¿Cuál es la causa de esta ausencia de discusión en el ámbito arquitectónico?

Diversos factores explicarían esta desvinculación entre crítica y práctica que se da en la arquitectura actualmente, muchos de los cuales tienen que ver con la deriva de la sociedad hacia una progresiva posmodernización que va más allá del pensamiento posmoderno inicial, o como opina Frederic Jameson al afirmar que el nuevo espacio del postmodernismo ha abolido literalmente las distancias, incluida la “distancia crítica”, (Jameson, 1991, p. 108). Pero también tienen que ver con el soporte en el que se difunde dicha crítica que claramente no alcanza a despertar el interés de gran parte del colectivo y por extensión de la sociedad. Críticos como Diego Fullaondo, achacan esta circunstancia al propio medio de difusión:

[...] se multiplican las voces que hablan de arquitectura. Tanto que, este pobladísimo Speaker's Corner arquitectónico, se ha vuelto tan ruidoso que es muy difícil incluso escuchar lo que dice cada uno de los oradores. **La posibilidad de decir ha superado en importancia a la relevancia de lo dicho.** (Fullaondo, 2009, p. 1)

Mediante la revisión de alguna de estas propuestas se pretende, no solo construir un mapa crítico de este periodo que tan fascinante resultó para la producción gráfica de la arquitectura, sino que también nos puede servir para asentar las bases de las nuevas estrategias de comunicación en la arquitectura, que están aún por llegar.

2. Figuras retóricas: la transformación de la comunicación crítica en arquitectura

Coincidiendo con la irrupción del movimiento postmoderno, las masas urbanas tuvieron acceso a ciertos nichos culturales que les fueron vetados a las generaciones anteriores. La cultura popular, los medios y una incipiente tecnología doméstica, se fundieron con las restantes artes dando lugar a una producción gráfica muy interesante que aparecía continuamente en las revistas, la televisión o el cine.

Esta realidad llegó a todos los ámbitos, haciendo que desde dentro de la arquitectura se comenzara a hacer crítica con todas las armas de las que se disponía. El dibujo se convirtió en el mecanismo de transmisión que pondría de manifiesto no solo el agotamiento de un modelo, sino también el deseo y la ilusión de que una nueva realidad era posible, aun cuando en ese momento, resultara irrealizable.

En un periodo comprendido entre las décadas de los sesenta y los ochenta, se alcanzaron unas cotas de creatividad en el terreno de la producción gráfica de arquitectura que aun hoy nos siguen fascinando. Para el colectivo de los arquitectos acostumbrado al manejo de los códigos gráficos de la representación, el dibujo era sin duda el medio idóneo para expresar toda una serie de nuevos conceptos que se oponían al estándar establecido.

En términos de lenguaje gráfico, el salto resultó gigante, ya que gran parte de la producción gráfica antes ligada únicamente a la representación fue dando paso a la interpretación, la comunicación y como no a la crítica, traduciendo al lenguaje de la arquitectura figuras estilísticas como la hipérbole, la ironía, el oxímoron o la sinestesia, por citar solo algunas, antes reservadas a la producción literaria.

Nuevas generaciones de arquitectos comenzaron a interesarse por estos híbridos culturales y los incorporaron rápidamente a su lenguaje gráfico. En ese contexto, muchos arquitectos encontraron en el dibujo un campo de libertad en el que cualquier idea era posible, desde creaciones futuristas contaminadas del optimismo de la carrera espacial, hasta la crítica más feroz destinada a hacer tambalearse los fundamentos de la modernidad. Aparecen propuestas radicalmente utópicas que buscaban revelarse contra la banalidad impuesta por la realidad estética de la arquitectura del momento. En Europa, grupos como los austriacos Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co o los italianos UFO, realizan propuestas subversivas recurriendo a hipérbolos y anacolutos gráficos, para romper con la visión impuesta del tejido urbano. Haciendo uso de cuantos instrumentos gráficos tienen a su alcance, consiguen comunicar de manera más amplia y eficaz no solo su visión sobre la arquitectura, sino también aquellas teorías ligadas a su pensamiento crítico.



Figura 1. Haus-Rucker-Co, 14-metre inflatable index finger by the motorway to Nuremberg Airport, Symposium Urbanum Nürnberg, 1971. (Imagen en *Domus Radical Visions*. Domus n. 945, 2011) / Arata Isozaki, Re-ruined Hiroshima, 1968 (Imagen © The Howard Gilman Foundation).

También la ironía se convirtió en un recurso literario fácilmente aplicable a la representación de la arquitectura. Ejemplos como el de Venturi, cuyas ilustraciones contribuyeron a potenciar sus tesis sobre la necesaria inclusión del gusto popular de la arquitectura; o el de Stanley Tigerman que utilizó la ironía para criticar el agotamiento del Estilo Internacional son quizá los más conocidos, pero no son los únicos. Arata Isozaki se sirvió de la ironía para hacer coincidir la historia y la ambición por el futuro de esos años introduciendo su alegoría sobre la ruina.

La ruina proporcionó a Isozaki una excusa para el empleo de la metáfora para ilustrar su mensaje. Bajo el título *Re-ruined Hiroshima*, exhibió una serie de fotomontajes para la sección *El laberinto eléctrico*, expuesta en la XIV Triennale di Milano de 1968. Este *laberinto eléctrico* de Isozaki se presentó como una afirmación, una declaración de la condición del mundo en una época precisa más que una posible solución a un problema. En su alegato sobre el apocalipsis como una suerte de colapso incesante que permite la generación de futuras ciudades Isozaki afirma en 1968: “Son arquitectura muerta. Su imagen total se ha perdido. Los fragmentos restantes requieren la operación de la imaginación para poder ser restaurados”. (De Young, Michelis, 2002, p. 101).

Al mismo tiempo las propuestas posibilistas de Archigram o de los equipos italianos Archizoom o Superstudio, escondían tras un grafismo optimista y despreocupado sus inquietudes por un futuro que se percibía incierto y en ocasiones postapocalíptico. Estos son algunos ejemplos, pero hubo muchos más. Algunas se restringen al ámbito de la denuncia como son los *Transformation Series* de Hans Hollein, el collage de Tigerman *The Titanic*, o los dibujos de Madelon Vriesendorp y collages de Nils Ole Lund. Otros proyectos abordan la escala urbana bajo un ánimo propositivo como son *monumento continuo* de Superstudio, *Instant City* de Archigram o *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture* de Rem Koolhaas. A pesar de la disparidad de las propuestas, todas ellas tienen en común un grafismo audaz que despliega un mensaje crítico que ahonda sobre los conflictos que afligían la arquitectura de su tiempo.

3. Retórica iconográfica. El dominio de la imagen frente a lo verbal

Coincidiendo con el giro hacia el pensamiento postmoderno en arquitectura durante la segunda mitad del siglo XX, observamos una abundancia de proyectos aparentemente utópicos con un grafismo colorista más cercano al lenguaje publicitario que al de la codificación arquitectónica.

Desde el punto de vista de la comunicación, los arquitectos optaron por sustituir los sistemas de representación más crípticos (diédrico) por otros más representativos (axonometría, cónica). No era la primera vez que los arquitectos abordaban propuestas en apariencia utópicas, pero sí resultaba novedoso cómo a través de esos proyectos ideales, se podía lanzar una crítica abierta al panorama arquitectónico y social heredero de la modernidad.

Los italianos Superstudio inventaron una forma de representación arquitectónica que democratizaba su diseño al hacerlo comprensible al gran público. Desde el primer momento en que aparece la cuadrícula que protagonizará gran parte de su arquitectura, crearon una nueva forma de representar la arquitectura ligada a un pensamiento ideológico determinado. La complejidad de sus representaciones es entendida como un elemento enriquecedor compuesto de multitud de lenguajes y comportamientos, que les conducirían a buscar nuevas maneras de comunicar la arquitectura como las viñetas del Storyboard de *El monumento continuo* o los *Istogrammi*. Tratado como un catálogo de mobiliario, la arquitectura de los histogramas humaniza la malla otorgándole un carácter lúdico, casi de juguete, con el que cualquiera puede idear una arquitectura a su medida. Con ausencia de la palabra escrita, los histogramas generan un compendio de arquitectura, de fácil manejo, escrito en un lenguaje puramente gráfico, prelude de lo décadas más tarde sería dominio de la imagen frente a lo verbal.

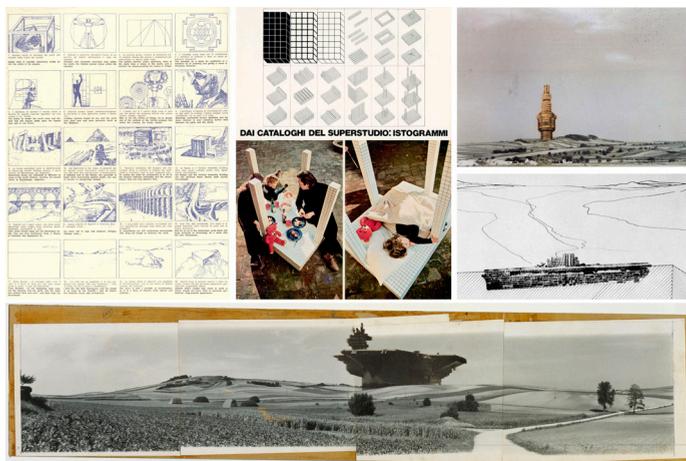


Figura 2. Superstudio, *El monumento continuo*. Storyboard, 1969-71. (Imagen en Exit utopia: arquitectura provocations 1956-76, 2005 University of Technology, Institute of History of Art, Architecture and Urbanism) / Superstudio, *Istogrammi e Istogrammi*, aplicación práctica, 1971 (© Image courtesy of PAC) / Hans Hollein, *Highrise Building, Sparkplug*, 1964 (Imagen © 2017 Hans Hollein) / Hans Hollein, *Aircraft carrier city in the landscape*, 1964 (Imagen © 2017 Hans Hollein).

Estos arquitectos no fueron ni los primeros ni los últimos en usar el grafismo como estrategia comunicativa en esta época. De hecho, más allá de propuestas arquitectónicas, abundan en esta época dibujos y collages cuyo espíritu se centraba en criticar el agotamiento ideológico heredado del Estilo Internacional.

A principios de los años sesenta el arquitecto Hans Hollein decide especular acerca del futuro de la arquitectura, mediante un proyecto con el que manifestaba su total disconformidad con la arquitectura que le rodea. Hollein recurre al símbolo y a la alusión, para denunciar que todas las formas de la arquitectura e incluso el vocabulario de la modernidad son inadecuadas. Usando la imagería de objetos tecnológicos de la época (como una bujía o un portaviones), Hollein establece un paralelismo aludiendo a los elementos formales de la arquitectura escogiendo una iconografía desde su punto de vista, más apropiada que la que se venía usando.

Dicho proyecto publicado bajo el título *Transformation series*, contaba con una serie de fotomontajes que transformaban en arquitectura objetos cotidianos situándolos en un paisaje. El primero de estos fotomontajes Highrise Building, Sparkplug (1964), mostraba una bujía gigante en medio de un paisaje rural, con el que pretendía poner el foco en la importancia de la máquina en el contexto del momento. Con una estética que toma elementos del pop, Hollein comparte alguna de las reflexiones de otras arquitecturas polémicas aludiendo de forma jocosa al concepto de que la arquitectura no es más que “un objeto en un paisaje” publicado por Le Corbusier en *Vers une architecture*.

Highrise Building, Sparkplug, junto a *Aircraft Carrier City in Landscape* sirvieron a Hollein para afirmarse en su tesis de que todo es susceptible de ser arquitectura. Pero por encima de ello, toda esta colección de dibujos no eran más que símiles visuales con los que parodiar el panorama arquitectónico de su tiempo.

La absoluta falta de interés de Hollein en los estilos arquitectónicos junto con su preocupación por el rol de la tecnología en la sociedad del momento, son preocupaciones comunes de gran parte del panorama arquitectónico del momento.

Años más tarde, Madelon Vriesendorp cofundadora de OMA junto con Rem Koolhaas, Zoe y Elia Zenghelis, realizó toda una serie de dibujos con los que manifestaba el agotamiento del modelo impuesto por la modernidad. Agrupados bajo el título *Manhattan Project*, Vriesendorp comenzó a trabajar en esta serie en 1972 tras mudarse a Ithaca con sus socios. En una suerte de prosopopeya, estos bocetos reflejan toda una serie de arquitecturas antropomórficas retratadas en actitud cotidiana pero contaminadas de un ambiente surrealista heredero del mundo onírico de Dalí. Uno de los dibujos más conocidos *Flagrant Delit*, representa una escena de cama entre el Empire State y el edificio Chrysler, justo cuando son sorprendidos por el edificio Rockefeller. Aunque la escena entre los dos edificios es suficientemente impactante de por sí, no son menos importantes los detalles que la acompañan. La cama está emplazada en un dormitorio cuya alfombra contiene el trazado de la cuadrícula de Manhattan y la lámpara el brazo de estatua de la libertad.



Figura 3. Madelon Vriesendorp, *Flagrant Delit*, 1975. (Imagen © Architectural Association) / Madelon Vriesendorp, Animation background from *Flagrant Delit*, 1979. (Original photo by Jaime Vega) / Nils Ole Lund, *An architectural hat*, 1979. (Imagen © Nils Ole Lund) / Nils Ole Lund, *First the building then the site*, 1982. (Imagen © Nils Ole Lund) / Stanley Tigerman, *The Titanic*, 1978 (Imagen © 1978 Stanley Tigerman).

A través de la ventana, una serie de espectadores observan la escena, entre los que destacan una estatua de la libertad que, como la venus de Milo, observa su brazo amputado en la mesilla de noche de los amantes. La complejidad del dibujo que se apunta tras la ventana en segundo plano forma parte de un proyecto de animación realizado para la televisión francesa a su regreso a Europa, que reflejaba los acontecimientos antes, durante y después de la escena de *Flagrant Delit*, en forma de melodrama tórrido. Aunque dicha animación se perdió hace años, aún se conservan algunos bocetos y dibujos que reflejan ese carácter onírico teñido con los mecanismos de sueño freudianos que se apuntan en el dibujo original.

A priori nada tenían que ver los dibujos de Vriesendorp con la publicación de Rem Koolhaas *Delirious New York*, sin embargo, la inclusión de *Flagrant Delit* en su portada, asocia el *Manhattan Project* de Vriesendorp con esta publicación. Queda claro que ambos arquitectos recibieron las mismas influencias. Autores como Charles Jencks creen que Vriesendorp “desempeñó un papel importante en la formación de la imagen de sus primeros trabajos y continúa trayendo a la arquitectura la perspectiva fresca de un extraño”. También destaca “Madelon fue instrumental en dar poder icónico a la narrativa del libro”. (Jencks 2008, p. 19). Simultáneamente a los bocetos de Vriesendorp, los collages del arquitecto danés Nils Ole Lund ironizaban sobre las desventajas de la arquitectura moderna y la tecnología empleando conceptos muy presentes en el debate arquitectónico del momento, como la modernidad y el pensamiento político, el futuro de la arquitectura y el concepto de la obra maestra.

Podemos encontrar similitudes entre las temáticas de los collages de Lund y las propuestas antes mencionadas. Con temáticas que van desde los augurios distópicos sobre el futuro de la arquitectura de sus primeros collages, en clara sintonía con Hans Hollein, a las sinestias de su serie *Architectural Hat*, que recuerdan a los dibujos de Vriesendorp, los collages de Lund consiguen dibujar un recorrido crítico bastante amplio. Uno de sus collages más famosos, titulado *First the building then the site*, resume en una sola imagen gran parte de las críticas vertidas en relación a la falta de diálogo entre la arquitectura moderna y su entorno. Una imagen ciertamente demoledora que contribuyó a la comprensión de las visiones críticas que abogaban

por el fin de los principios de la modernidad. Este collage, junto con muchos otros, constituye aun hoy un magnífico resumen de lo que supuso la discusión crítica en este periodo, tanto en los ámbitos universitarios como en los círculos profesionales que rodeaban a la arquitectura.

Aunque Lund comenzó a realizar sus collages en los años sesenta, fue a raíz de obtener una plaza como profesor en St. Louis en 1976, cuando intensificó su producción. En 1990 había producido más de 900 collages, ya que fue la mejor y más directa forma de expresar sus ideas, muy por encima de la redacción de artículos de crítica o del propio diseño de arquitectura. Lund afirmó: “Cuando empiezo a hacer collages en la mayoría de los casos tengo una o dos imágenes básicas, dos imágenes contrastantes, se añade el resto, ideas, detalles, accesorios”. (Lund, 1990, p. 113). Para Lund el collage era una forma de hacer crítica que conjugaba la comicidad y la política al mismo tiempo, permitiendo el tránsito entre utopía e ironía.

Al otro lado de océano las propuestas críticas discurrían por otros caminos. En 1977 el arquitecto e historiador Charles Jencks declaró la defunción del Movimiento Moderno en arquitectura. Eligió como referencia el 15 de julio de 1972, fecha en la que se demolió la torre Pruitt-Igoe de Minoru Yamasaki en Sant Louis. Sobre este hecho Jencks afirmó: “Felizmente podemos datar la muerte de la arquitectura del Estilo Internacional...” (Jencks, 2008, p. 19). Un año después en 1978, el arquitecto americano Stanley Tigerman se sumó a este esfuerzo con la publicación de un collage titulado *The Titanic*, que mostraba el Crown Hall del Instituto Tecnológico de Illinois de Mies van der Rohe hundiéndose en el lago Michigan.

Con este collage Tigerman recurre al sarcasmo para criticar no solo la arquitectura del Estilo Internacional sino también el sistema pedagógico que imperaba en las escuelas de arquitectura de Chicago a lo largo de la década de los setenta. Durante el tiempo en el que Mies fue director de la School of Architecture en el M.I.T., se hizo especial hincapié en la relevancia de una arquitectura limpia y desnuda basada en la estructura, el material y la función, un pensamiento que perduró varios años tras su muerte en 1969. A pesar de estar rodeado de colegas que seguían fielmente estos principios, Tigerman envió por correo copias de su collage a los miembros más relevantes del *stabliment* arquitectónico, adjuntando en el sobre un billete de ida en el *Titanic*. Con esta acción Tigerman pretendía acabar con el dominio “miesiano” en la enseñanza de la arquitectura. Lamentablemente, tal como comentó Tigerman, muchos quisieron ver en esta imagen como el Crown Hall emergía de nuevo de entre las aguas. (Tigerman, 1982, p. 27)

Si bien en su momento las palabras de Jencks tuvieron gran relevancia, la fuerza y expresividad del concepto expresado mediante el collage de Tigerman perdura hasta hoy. Curiosamente Tigerman se declaró un ferviente admirador de Mies declarando que éste y Ayn Rand (autora de *El manantial*), fueron las influencias más importantes de su carrera. Sin embargo, la imagen de uno de los edificios más emblemáticos de Mies hundiéndose, ha trascendido como un símbolo inequívoco de la superación de la modernidad.

4. La retórica gráfica al servicio de la propuesta

Simultáneamente a los planteamientos puramente críticos, surgen toda una serie de propuestas urbanas que ahondan sobre el debate del agotamiento del modelo imperante. Desde finales de los sesenta, comenzaron a publicarse por parte de los arquitectos retóricas gráficas que inspiraron las visiones utópicas de equipos como Archigram, Archizoom o Superstudio.

Mediante operaciones en apariencia sencillas, estas propuestas buscaban sobre todo alcanzar a una mayor cantidad de público. Con el fin de acercar sus arquitecturas al gusto popular, trataron de desligar la arquitectura de los dictados de la escala, incluyendo elementos referenciales que facilitarían su comprensión. Este es uno de los recursos empleados por los italianos Superstudio, que incluyen una malla referencial cuya omnipresencia trasciende la escala arquitectónica para alcanzar al diseño del mobiliario.

En los dibujos de *un viaggio nelle regione della ragione*, aparece por primera vez la malla universal, una alegoría acerca del impacto de la tecnología sobre la arquitectura. Se trata de una malla cuadrangular que, a partir de entonces, definirá en gran medida el discurso gráfico con el que se formularán el resto de sus proyectos, ligándolos a un pensamiento ideológico determinado. A través de la inclusión de esta malla, proponen una uniformidad impuesta desde la tecnología no mediante la repetición de objetos hechos en serie, sino desde una arquitectura que plantea la urbanización total, recuperando un espíritu utópico que no se veía en las propuestas de arquitectura desde principios del siglo XX con las vanguardias soviéticas. Esto supone un oxímoron que evidencia la contradicción del pensamiento crítico de Superstudio relacionado con los procesos de estandarización en la arquitectura. Bajo la apariencia sencilla de estas grandes superficies cuadrículas, conviven complejidad y contradicción. Complejidad en una categoría central de cambio capaz de influir de manera decisiva en su discurso ideológico. La complejidad es asumida como un elemento enriquecedor compuesto de multitud de lenguajes y comportamientos. Contradicción al exhibir los logros de la sociedad industrializada del momento a la que criticaban.

Entendían la lógica de la industria como un motor para la diversificación, pero rechazaban la homologación de la arquitectura. Comprendían que la estandarización era parte de ese modelo a pesar de su abierta oposición al mismo; concebían un futuro con robots y productos hechos en serie conviviendo con piezas únicas, productos imperecederos con bienes de usar y tirar y elementos de alta tecnología con otros más primitivos. Los collages que representan el *monumento continuo* (1969-71), aparece como generador de este oxímoron, una obra en la cual el espacio arquitectónico se representa homogéneo y modulado mediante una malla de celda cuadrada, en contraposición al entorno en el que se inserta. Esta malla pretende satisfacer la idea de accesibilidad a la comunicación al mismo tiempo que sugiere una suerte de disciplina y uniformidad impuesta mediante la tecnología, la cultura y otras formas de control social fruto del imperialismo; una utopía que bien podría constituir una alegoría de lo que hoy constituye Internet.

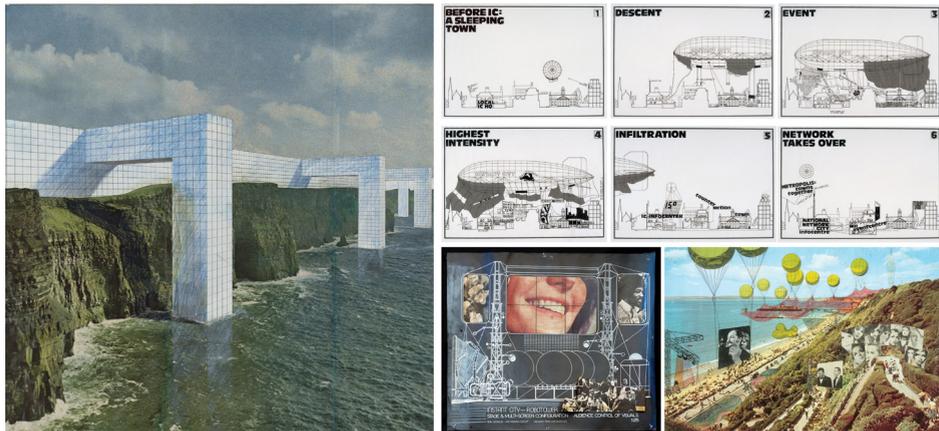


Figura 4. Superstudio, El monumento continuo, 1969-71. (Imagen en Exit utopia: arquitectura provocations 1956-76 2005 University of Technology, Institute of History of Art, Architecture and Urbanism) / Peter Cook, Instant city, 1968. (Imagen © Collection Frac Centre, Philippe Magnon) / Ron Herron, Instant City visits Bournemouth. (Collage), 1968 (Imagen © Collection Frac Centre, Philippe Magnon).

En esta línea utópica se mueve el proyecto *The Instant City* planteado en 1968 por los integrantes de Archigram, Peter Cook, Dennis Crompton, Graham Foundation, Ron Herron y Gordon Pask. Este proyecto cuyas bases se asientan en una suerte de utopía tecnológica, proponía un conjunto de infraestructuras itinerantes que suplieran las carencias culturales de las ciudades periféricas. El gran desarrollo de las ciudades generó en la conciencia de los núcleos de población pequeños la falta de oferta de sus habitantes frente a los de la gran ciudad, al mismo tiempo que en ellos crecía un sentimiento de inferioridad que les hacía fomentar la protección de sus tradiciones.

En su concepción más utópica, *Instant City* buscaba aportar temporalmente un foco cultural y de ocio a estas áreas periféricas y al mismo tiempo fomentar el desarrollo de iniciativas más estables en cada una de sus áreas hasta generar una red cultural mundial.

La secuencia completa el funcionamiento del proyecto es como sigue:

- a. Los componentes de la ‘City’ se cargan en los camiones y remolques.
- b. Las unidades “tienda” flotan en globos que son remolcados hasta el destino por las aeronaves.
- c. Antes de la visita de la ‘City’ un equipo de inspectores convierten un edificio en desuso en un núcleo de información.
- d. Cuando llega la ‘City’ se monta de acuerdo a las características del lugar. Puede infiltrarse en edificios y calles locales o se puede fragmentar. Las estructuras utilizadas se conocen como “robotowers”.
- e. Eventos, exposiciones y programas educativos son suministrados en parte por la comunidad local y en parte por la ‘City’.
- f. La carpa y otros refugios están contruidos. Muchas unidades de la ‘City’ tienen su propio recinto adaptado.
- g. La ‘City’ se mantiene durante un tiempo limitado. A continuación se pasa a la siguiente ubicación.

Si bien este proyecto no comparte en su génesis el sarcasmo de las propuestas de Hollein, su representación siempre aparece ligada a un área industrial en declive con el que pone en entredicho la estructura de la ciudad moderna. En su redefinición de estos núcleos postindustriales como red de entretenimiento, *Archigram* proponía la disociación entre el cuerpo físico y una serie de actividades efímeras. Irónicamente, el recorrido del vuelo del dirigible que *Archigram* ideó partiendo del sureste de Inglaterra en dirección al Mediterráneo hasta tomar tierra en Montecarlo, fue identificado como una figura opresiva en su llegada a Los Ángeles tal como la iconografía cinematográfica se había encargado de retratar. En este contexto, el mensaje *Instant City* terminaba transformando el medio en una amenaza opresora, en un dispositivo de control social, muy alejado del vuelo optimista de los dirigibles que atravesaron el cielo de la ciudad europea de Kassel bañándola de colores y de publicidad.

La inocencia positivista destilada por los collages de Archigram fue dando paso a una conciencia más dramática de lo que nos depararía la tecnología y la resaca de la modernidad. En esta línea mucho menos optimista se manejan las propuestas *No-stop City* de los italianos Archizoom y la propuesta *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture* de un joven Rem Koolhaas hizo su entrada en el panorama de la arquitectura de su tiempo. En 1964 un grupo de recién titulados de la escuela de Florencia, frustrados por la falta de expectativas, deciden asociarse para compartir sus ideas acerca del diseño y la arquitectura. Así se formó Archizoom compuesto inicialmente por Andrea Branzi, Massimo Morozzi, Gilberto Corretti, y Paolo Deganello, con el ánimo de acabar con cualquier intento de inclusión buen gusto en los hogares de clase media a través de una estética que reivindicaba lo kitsch.

A raíz de su participación en la exposición Superarchitettura de 1966 en la que también participaron grupos como Superstudio, adoptaron las tesis reflejadas en el manifiesto Superarchitettura que abogaba por una arquitectura de la superproducción, el superconsumo, la superinducción al consumo, el supermercado, el superhombre. Poco después de la exposición, sin embargo, Archizoom y Superstudio comenzaron a discutir sobre la mejor manera de fomentar la arquitectura revolucionaria: Superstudio propuso inventar una arquitectura completamente nueva, que podría incorporar ideales soñadores, mientras que Archizoom trató de llevar el consumismo y el modernismo a sus extremos lógicos exaltando tropos kitsch e industriales, un motivo más claramente visto en su *No-stop City*.

El proyecto *No-stop City* muestra una rejilla que se extiende infinitamente, subdividida por líneas parciales que simbolizan paredes interrumpidas sólo por rasgos naturales como las montañas. Las fotografías representan un espacio interminable y poco característico en el que los seres humanos viven acampados entre zonas que alternan retazos de naturaleza con otros de artificialidad urbana. Una similitud en la que se introducen tiendas, electrodomésticos y otros objetos de consumo que demostraban que las necesidades básicas se cumplían, mientras que otros dibujos muestran interminables rejillas de dormitorios. *No-stop City* es un instrumento de emancipación más que de alienación. Tal como explica Branzi sobre 1971:

La idea de una arquitectura catatónica inexpresiva resultado de las expansivas formas de lógica del sistema y de sus antagonistas de clase, fue la única forma de arquitectura moderna que nos interesa ... Una sociedad liberada de su propia alienación, emancipada de las formas retóricas del socialismo humanitario y el progresismo retórico: una arquitectura

que echó un vistazo sin temor a la lógica del industrialismo gris, ateo y desdramatizado, donde la producción en masa producía infinitas decenas urbanas. (Branzi, 2005, pp. 148-149)



Figura 5. Archizoom, No-stop City, 1969 / Rem Koolhaas, Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. The Strip, project Aerial perspective, 1972. (Imagen © Rem Koolhaas) / Rem Koolhaas, Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. The Allotments, project. Rem Koolhaas, 1972. (Imagen © Rem Koolhaas) / Rem Koolhaas, Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. The reception area. Rem Koolhaas, 1972 (Imagen © Rem Koolhaas).

En 1972 Rem Koolhaas junto con los integrantes del entonces Socks Studio Madelon Vreindorp, Elia Zenghelis, and Zoe Zenghelis, presenta un proyecto titulado *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture* para el concurso organizado por la revista Casabella bajo el tema de “la ciudad como un medio ambiente significativo”. En este conjunto de collages y acuarelas, Koolhaas configura el marco filosófico de una hipotética ciudad amurallada en el interior de Londres atendiendo a la situación de un Berlín anterior a la caída del muro. En su proyecto Koolhaas hacía una crítica sobre la condición de libertad apelando a la decisión aparentemente voluntaria de la gente de convertirse en prisioneros de su propia arquitectura.

Exodus plantea la hipótesis de la división de la ciudad en dos partes, considerando la existencia de una parte buena y otra mala. Desde ese momento los habitantes de la parte mala comenzarán un éxodo que duplicará la población de la parte buena frente a la mala. A pesar de los intentos por contener esta migración, el resultado es absolutamente inútil. La arquitectura en este caso el muro, se convierte en un elemento obsoleto que hace prisioneros a los habitantes del lado bueno que no desean sobrepasar el muro y ahonda la desesperanza del lado malo, sin conseguir detener su huida. Koolhaas ahonda en la antítesis que supone el concepto de una prisión invertida, mediante la representación de un lugar donde uno puede elegir quedar confinado, física o ideológicamente. Con un grafismo heredero de las propuestas de Superstudio, *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture* propone una ciudad amurallada en una banda larga, con altas barreras que cortan tejido urbano, una intervención en Londres destinada a crear una nueva cultura urbana vigorizada por la innovación arquitectónica y la subversión política. Más que un simple proyecto, *Exodus* se plantea como una crítica a la inocencia y el optimismo sin límites que caracterizan la arquitectura visionaria de 1960, demostrando la máxima de que “la

arquitectura del poder” y de “el poder de la arquitectura” son dos caras de una misma realidad. (Koolhaas, 1988, p. 10).

5. Conclusión: El lenguaje retórico en la arquitectura en la sociedad digital

Al comienzo de este artículo hemos apuntado alguna de las causas por las que parece haberse desvinculado la práctica de la crítica de arquitectura en la actualidad. Si bien se dan factores sociológicos derivados de la deriva hacia una progresiva posmodernización de la sociedad, lo cierto es que gran parte del problema se vincula directamente con la digitalización. La multiplicación de todos los medios de difusión ha desvirtuado aspectos que influyen sobre el pensamiento crítico en cualquier disciplina: el tiempo (demasiada inmediatez en la respuesta), el medio (multiplicidad de plataformas), las opiniones (demasiadas voces entre las en las que es difícil discernir) y como no, el propio mensaje (a menudo sesgado y centrado en parcelas acotadas dentro de la propia disciplina). En este mar de aguas bravas resulta difícil no naufragar aferrándose a los recursos tradicionales, una lectura que pocos han sabido hacer tan acertadamente como Rem Koolhaas.

Si bien la ironía, el sarcasmo y el humor son una constante a lo largo de la carrera de Koolhaas, podemos encontrar un punto de inflexión en la publicación de *Content* (Ed. Taschen, 2004), como propuesta conclusiva que sintetiza la evolución de la retórica gráfica en la actualidad. Se trata de una publicación que aparentemente compila la actividad del OMA desde 1996 a 2004, que ya desde su gestación viene con el descomunal inconveniente de suceder a *SMLXL* (Ed Monacelli Press, 1995), el mayor éxito editorial de la historia de la arquitectura, libro de culto, objeto fetiche, reverenciado y plagiado hasta la saciedad. De hecho, *Content* tuvo una repercusión mucho más discreta que su predecesor y, sin embargo, se trata de uno de los mayores experimentos gráficos y comunicativos que se hayan desarrollado en los últimos años dentro del campo de la comunicación arquitectónica.



Figura 6. Playboy, 1953. Jack, 2004 / Rem Koolhaas, *Content*, *Alternative covers*, 2004 (Imagen © OMA-AMO) / OMA-AMO, *Content* Revista vs libro, 2004. (Imagen © OMA-AMO).

Tanto el lenguaje gráfico excesivo, congestivo, como su formato, son deliberadamente ambiguos: presenta un formato de revista comercial, pero adquiere un grosor de libro. Koolhaas tiene la intención desde el inicio de oponerle a *SMLXL* y generar un objeto efímero, desechable, de usar y tirar, de consumo inmediato, con el objetivo de llegar a un público mucho más amplio y no necesariamente tan especializado. Este concepto surge de la idea de extrapolar los fenómenos editoriales que se sucedieron en los años 80 en EE. UU. y en los 90 en Reino Unido con las revistas de consumo masculinas, como *Playboy* o *FHM*, que experimentaron un boom de ventas sin precedentes y llegaron a un público muy extenso combinando artículos de investigación muy rigurosos y específicos con un contenido sexual explícito. Detrás de esta estrategia se encuentra uno de los dogmas que acompañan a Rem Koolhaas a lo largo de su carrera: el entendimiento de la arquitectura como un objeto de consumo por parte de las masas, como se manifiesta ya en *Delirious N.Y.* (Oxford University Press, 1978).

Muchos críticos ven en *Content* un mero vehículo de promoción de la CCTV, objetivo que el mismo Koolhaas ratifica en su nota editorial, pero se trata de mucho más que eso. Desde la misma portada podemos entender que el hilo conductor es la sátira, la ironía, el humor y el sarcasmo. A través de un diseño del artista neoyorkino Kenneth Tin-Kin Hung, Koolhaas aprovecha para poner de manifiesto su viraje al este y su abandono de Occidente, justo en el momento en el que su carrera se encontraba en el punto más álgido en EE. UU., tras la finalización de la *Seattle Library* y la recepción del *Premio Pritzker* en el año 2000.

Tanto Tin-Kin Hung como los diseñadores artísticos del libro (a los que directamente fagocitó de la revista masculina *Jack*, uno de los máximos referentes gráficos de *Content*) utilizan como herramienta vehicular el arte pop y el lenguaje del comic (con un carácter gráfico claramente asiaticado a medida que avanza la publicación en su deriva al este) y las referencias permanentes a la cultura de masas y la post modernidad. Como curiosidad, manifestar que el tono sarcástico no siempre fue bien entendido en China. En las últimas páginas de *Content* aparecen unas portadas alternativas diseñadas para la publicación en tono de broma, en las que se da el mismo tratamiento a líderes políticos y religiosos de la cultura asiática que a George W. Bush en la portada del libro. Las referencias sexuales son ciertamente poco sutiles y bastante explícitas, lo que le generó una gran controversia que llegó a hacer peligrar el proyecto de la CCT de Pekín. Esto nos lleva a pensar que al igual que en el lenguaje verbal, la retórica gráfica presenta algunas limitaciones durante el proceso de “traducción”. Si bien a priori las imágenes parecen universales, su contextualización depende del bagaje cultural.

Si algo hemos aprendido en nuestro corto proceso de conversión digital, es la importancia del diálogo entre el emisor y el receptor si queremos que nuestras ideas sean entendidas. Resulta interesante observar cómo estos procesos de adaptación de la información nos son nuevos. Muchos de los proyectos antes descritos han trasladado el ámbito de la crítica al proyecto en un esfuerzo de encontrar un lenguaje gráfico accesible al gran público. Sin duda esta necesidad de comunicación contribuyó de manera decisiva a la evolución en el grafismo de la arquitectura. El potencial que encierra el dibujo permite su explotación desde diversos ámbitos que van desde lo meramente técnico y codificado a lo más expresivo y propositivo.

Del mismo modo que el dibujo admite cualquier recurso gráfico (línea, texto, imagen, etc.) es permeable a cualquier recurso que adjetive su significado. Desde

los collages de Hollein, Archigram, o Isozaki pasando por las caricaturas de Venturi, Tigerman o de Lund hasta los escenarios de Koolhaas o los italianos Archizoom y Superstudio, muestran un dibujo cuyo poder de comunicación está más cercano al ámbito de la publicidad que al de la representación tradicional de la arquitectura. Un lenguaje que se vale de recursos cuya aceptación se ha constatado a lo largo de la historia: el humor, el símil y la exageración. Una lección nada desdeñable que al igual que los clásicos responde a las pasiones más universales. Conviene no perderla de vista.

Referencias

- Branzi, A. (2005). *Exit Utopia Architectural Provocations 1956-76*. Munich: Ed. Martin van Schaik / Otakar Mácel
- Branzi, A. (2006). *No-stop city: Archizoom Associati*. Orléans: Éditions Hyx, D.L.
- Buxton, P. (2003). *Flooded with ideas: Superstudio: Life without objects exhibition review*. London: Blueprint England.
- Butragueño, B., Raposo, J. & Salgado, M.A. (2016). La Arquitectura de lo Inmaterial en Rem Koolhaas. *ZARCH, Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, N° 6, p.166-179
- Chevrier J. F. (2005). Entrevista con Rem Koolhaas: “Changement de dimension”. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 361, p. 94.
- Cook, P. (1982). Natalini Superstudio. *Architectural Review*, 171, p.48-51.
- De Yong, S. & Michelis, M. (2002). *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*. New York: Terence Riley, (Ed.) The Museum of Modern Art.
- Fullaondo, D. (2009). No hay crítica de arquitectura en la red. *soitu diseño+arquitectura*. Ed. Micromedios Digitales S.L. Recuperado en http://www.soitu.es/soitu/2009/10/15/disenoyarquitectura/1255626614_858097.html.
- Hollein, H. (1968). *Alles ist Architektur*. Viena: Bau, n° 1/2.
- Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Oxford: Paidós Ibérica S.A.
- Jencks, C., Colomina, B. & Coupland, D. (2008). *The World of Madelon Vriesendorp*. New York: Architectural Association Publications.
- Koolhaas, R. (2004). *Content*, Germany: Taschen.
- Koolhaas, R. (1988). Sixteen Years of OMA. *Revista A+U*, núm. 10, Tokio, p. 10.
- Koolhaas, R. & Mau, B. (1995). *S.M.L.XL*. New York: The Monacelli Press
- Jencks, C. (1973). *Modern Movements in Architecture*. New York: Anchor Books.
- Lund, N. (1990). *Nils-Ole Lund Collage Architecture*. Berlín: Christian Thomsen (Ed.) Ernst & Sohn.
- Petit, E. (2013). *Irony; or The Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, New Haven: Yale Press.
- Raggi, F., (2011). Storia. Radical Visions. *Domus*, n. 945, marzo 2011, p. 89.
- Raposo, J. (2014). Dibujar, Proyectar, Comunicar: El proyectar arquitectónico como origen de un proceso gráfico plástico. *Revista EGA 24*, p 92-105, doi: 10.4995/ega.2014.3091
- Salgado, M. A. (2012). Complejidad y contradicción. El legado gráfico de Superstudio. *Revista EGA 20*, p 236-245, doi: 10.4995/ega.2012.1445

- Superstudio. (1969). Superstudio: "Progetti e pensieri". *Domus* n. 479, p. 38-43.
- Tigerman, S. (1982). *Versus: An American Architect's Alternatives*. New York: Rizzoli. p. 27.
- Venturi, R. (1984). *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art Papers on Architecture.
- Zukowsky, J. & Thorne, M. (2004). *Masterpieces of Chicago Architecture*. Rizzoli, Art Institute of Chicago.