



LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA RECIENTE A TRAVÉS DE LAS BIENALES ESPAÑOLAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

RECENT SPANISH ARCHITECTURE THROUGH SPANISH ARCHITECTURE AND URBANISM BIENNIALS

Manuel de Miguel Sánchez, M. Paz Llorente Zurdo

El pasado mes de abril se falló la undécima edición de la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, premio de arquitectura promovido por el Ministerio de Fomento. A lo largo de más veinte años, de entre casi cuatro mil obras presentadas a concurso, ha alumbrado un panorama de poco más de trescientas finalistas. El presente estudio se enmarca dentro de la tesis doctoral 'Veinte años de Bienales Españolas de Arquitectura y Urbanismo', firmada por uno de los autores y utiliza este premio como filtro de selección y herramienta para comprender la evolución de la obra construida reciente en España. Aquí se pretende extraer casos cuya expresión gráfica resulta especialmente reveladora tanto del momento cultural que le es contemporáneo, en España y fuera de ella, como de las habilidades de comunicación de los arquitectos que los han ideado.

Palabras clave: Arquitectura española contemporánea; proyectos arquitectónicos; proyectos urbanos; bienal de arquitectura

The 11th edition of the Spanish Architecture and Urbanism Biennial was held last April 2011; this is an architecture award promoted by the Spanish Ministerio de Fomento, (Ministry of Public Works). For more than twenty years, out of nearly four thousand works that were submitted to the contest, barely three hundred were selected as finalist works. This present study is part of a doctoral thesis titled "Twenty years of Spanish Architecture and Urbanism Biennials", written by one of the authors, and it aims at utilizing this award as a selection filter and tool to comprehend the evolution of the architectural works in Spain in the recent past, for the last twenty years. Our intention is to extract cases whose graphic expression reveals the cultural moment of its contemporary time, in Spain and abroad, as well as its communication abilities, which were designed by the architects that created these works.

Keywords: Contemporary spanish architecture; architectural projects; urban projects; architecture biennial



Introducción

La presencia de los premios de arquitectura y su influencia en el establecimiento de los méritos profesionales del arquitecto es cada vez más notable. La Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo es uno de ellos. Su mayor interés reside en su voluntad, presente en las bases del premio, de servir a modo de escaparate de la mayor cantidad y variedad posible de obras, marcando un cierto equilibrio entre arquitecturas icónicas y domésticas, entre equipamientos sociales y monumentos institucionales, y prestando atención a las distintas regiones, que de manera progresiva, han encontrado su lugar dentro del panorama nacional.

En el terreno de la arquitectura nuestro país ha vivido un intenso crecimiento en los últimos años. En cantidad, desde luego, pero también en variedad y difusión. Sus referencias inmediatas se apoyan en la década de los ochenta y primeros noventa. En palabras de Solá-Morales (1995 p.51) ‘son varias las razones del florecimiento de las obras de la arquitectura de los ochenta en España, algunas de estas razones son internas y otras externas. Entre las internas; cabría destacar primero las nuevas circunstancias políticas, el nuevo sector público busca en la arquitectura los beneficios de una respuesta actual y profesional. Las otras razones, las externas, fueron no menos decisivas. Entre ellas la fortuna de las culturas periféricas, frente a la crisis de los lugares centrales de producción arquitectónica.’

Pero aún admitiendo la notoriedad adquirida recientemente no se debe olvidar la deuda con los maestros, decía Peter Buchanan (2005) que ‘El florecimiento cultural español no se produjo de un día para otro, sino que tenía

raíces profundas. Los arquitectos y críticos que visitaban el país quedaban sorprendidos por la arquitectura de la transición e incluso anterior’ (Buchanan 2005 p. 96).

La herencia de una arquitectura moderna, preocupada por el lugar y la construcción parecen estar presente en el trabajo de los arquitectos patrios más destacados de nuestros días. Kenneth Frampton a propósito de la exposición del MoMA (2005, p. 70) y en relación a los rasgos que definen la arquitectura en España, ha escrito:

Dos edificios de los primeros ochenta ejercieron gran influencia sobre la arquitectura posterior. El Banco de Bilbao, Oiza y el edificio de Correos en León de De La Sota. (...) Ambos edificios ponen las bases del minimalismo como lengua franca que en lo sucesivo compartirían Madrid y Barcelona. (...) A diferencia de lo que es habitual en otros países, donde se da una importancia desmedida al edificio mientras el entorno apenas recibe atención, los arquitectos españoles suelen articular el terreno de modo que refuerce los atributos expresivos de la forma (...) Otro rasgo español es el tectónico (...) En general, los edificios españoles muestran una presencia tectónica tan alejada del consumismo mediático como del reduccionismo del cobertizo decorado 1. (Frampton, 2005)

En efecto, algunos rasgos comunes parecen aflorar cuando se habla de arquitectura contemporánea en España. ‘¿Existe algo parecido a un “estilo moderno español” en arquitectura?’ se preguntaba William J. R. Curtis (1995, p. 20) en un artículo para el catálogo de la III Bienal. Y él mismo se respondía:

...uno se ve sorprendido sin embargo por una franca racionalidad en muchas de las plantas; por cierta elegancia lineal en el tratamiento de los detalles constructivos; y por una contención global en el manejo de la forma y la imagen que no desdeña cierto grado de sensualidad, especialmente en

Introduction

The presence of architectural awards and their influence on the establishment of architect’s professional renown is increasingly apparent. The Spanish Architecture and Urbanism Biennial is one of these awards. It is of interest due to its commitment, as reflected in the rules for the prize, to acting as a showcase for the largest amount and widest possible variety of works, striking a balance between iconic and domestic architecture, including social facilities and institutional monuments, and highlighting the various regions which have gradually made their mark on the Spanish landscape. Spain has experienced a great deal of growth in the architecture field in recent years. This is true in terms of its quantity, of course, but also as regards its variety and profile. Its immediate references date back to the 1980s and early 1990s. In the words of Solá-Morales (1995 p.51) ‘...there are various reasons for the flourishing of architectural works in Spain in the eighties, some of which are internal and others external. Among the internal reasons was the new political situation, with a new public sector seeking the benefits of a modern and professional response in architecture. The other external reasons were no less decisive. They included the good fortune of the peripheral cultures as against the crisis in the central areas of architectural production.’

However, even if we accept the recently acquired fame, we should not forget our debt to the masters. According to Peter Buchanan (2005), ‘the Spanish cultural flourishing did not take place overnight, but instead had deep roots. Architects and critics who visited the country were surprised by the architecture of the transition and even earlier’ (Buchanan 2005 p. 96).

The legacy of modern architecture and its concern with location and construction appears to be present in the work of Spain’s leading architects today. Kenneth Frampton, writing about the MoMA exhibition (2005, p. 70) and the features that define architecture in Spain, wrote:

Two buildings from the early eighties had a great deal of influence on later architecture. Oiza’s Banco de Bilbao and the Post Office building in Leon by De La Sota. (...) The two buildings laid the foundations for minimalism as a lingua franca that would henceforth be shared by Madrid and Barcelona. (...) Unlike other countries, where an excessive importance is given to the building while the surrounding area receives little attention,



Spanish architects often articulate the ground so that it strengthens the expressive attributes of the form (...) Another Spanish feature is tectonics (...) In general, Spanish buildings have a tectonic presence that is as far from media consumerism as it is from the reductionism of the decorated shed 1. (Frampton, 2005)

Indeed, some common features seem to emerge when talking about contemporary architecture in Spain. 'Is there something like a "modern Spanish style" in architecture?' wondered William J.R. Curtis (1995, p. 20) in an article for the catalogue of the Third Biennial. And he answered his own question:

... one is nevertheless surprised by a clear rationality in many of the plans; by a certain linear elegance in the treatment of the constructive details; and by an overall restraint in its handling of the form and image that is not above some degree of sensuality, especially in the use of materials, textures and light. Despite differences of generation and cultural experience, numerous internal echoes are also apparent from key works of modern Spanish architecture, and particularly those by De la Sota and Coderch.

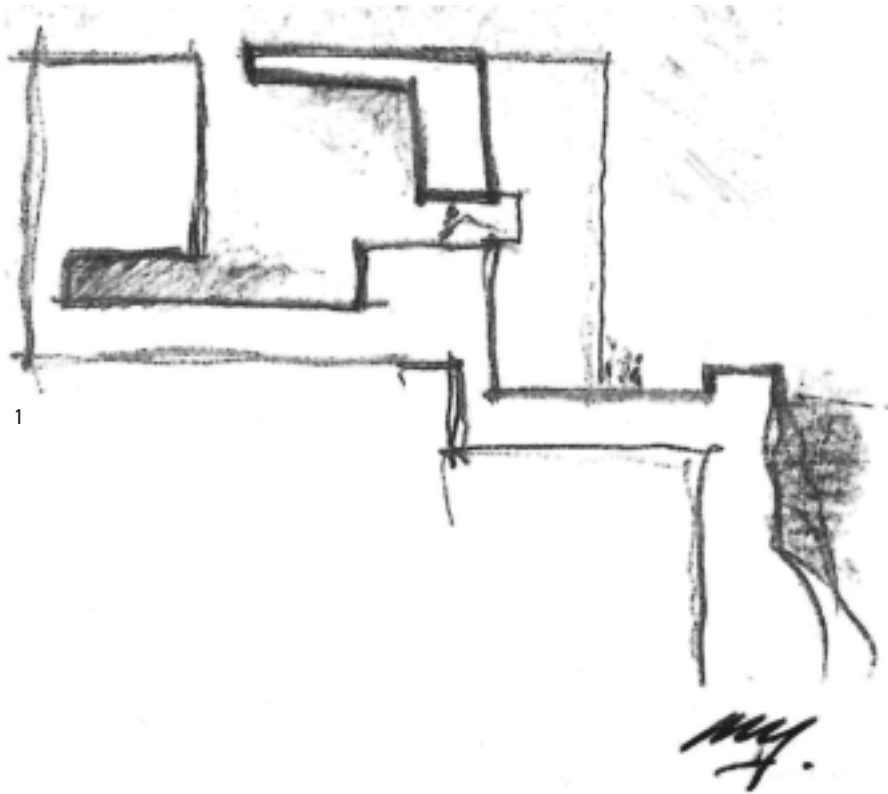
However, as well as the direct legacy, Spain's process of opening up to the world also brought other influences, and the result cannot be simplified. 'There is no magic formula when it comes to understanding recent architecture in Spain', said Curtis (2004), criticizing classifications that use hackneyed architectural 'isms':

The most interesting recent buildings refuse to fit into categories like those. Their real strength lies precisely in their ability to address several issues at once, to be of their time and to be apart from it, to belong to their place but to be in contact with a much wider architectural world. Sometimes, the keywords of a period go completely unnoticed and fail to appear on the critical map, but this does not prevent them from crystallizing contemporary realities and providing them with a form. (Curtis, 2004)

This article aims to ascertain whether the above statements, namely rationalism, attention to the place, and some degree of sensuality, are reflected in the works included in the Biennial. To that end, we will consider drawings, which despite not being strictly technical, explain how the project came about. We leave photographs or drawings aside, although they are part of the normal documentation, as we believe that we are looking for the explicit graphic messages of the architect's thought. These drawings are not used to construct the work. Their importance lies in their educational nature. These images are executed in a very personal way, and often identified like a seal, and are closely related

1. Alberto Campo Baeza. Instituto Drago (croquis sección). 1992. Cádiz.

1. Alberto Campo Baeza. Drago Institute (cross-section sketch). 1992. Cadiz.



el uso de los materiales, las texturas y la luz. Pese a las diferencias de generación y experiencia cultural, se aprecian también numerosos ecos internos procedentes de las obras trascendentales de la arquitectura moderna española, principalmente las de De la Sota y Coderch.

Sin embargo, junto a la herencia directa, la apertura de nuestro país al exterior también ha traído otras influencias y no se puede simplificar el resultado. 'no hay fórmulas mágicas cuando se trata de comprender la arquitectura reciente en España', sentenciaba Curtis (2004), censurando las clasificaciones que hacen uso de 'ismos' manidos de arquitectura:

Los edificios recientes más interesantes se resisten a encajar en categorías como esas. Su verdadera fuerza reside precisamente en la capacidad para abordar varios temas a la vez, para pertenecer a su tiempo y estar fuera de él, para pertenecer a su lu-

gar pero estar en contacto con un mundo arquitectónico mucho más amplio. A veces, las palabras clave de un periodo pasan completamente desapercibidas y no logran aparecer en la cartografía crítica, pero esto no les impide cristalizar las realidades contemporáneas y proporcionarles una forma. (Curtis, 2004)

El presente artículo trata de comprobar si las afirmaciones arriba referidas, a saber, racionalismo, atención al lugar, cierta sensualidad, se ven reflejadas en las obras recogidas por la Bienal. Para ello prestaremos atención a dibujos, que no siendo estrictamente técnicos, explican la génesis del proyecto. Dejamos aquí a un lado las fotografías o los planos, aunque componen la documentación más habitual, por considerar que lo que se está buscando son los mensajes gráficos explícitos del pensamiento del arquitecto. Estos dibujos no sirven para



2. Alberto Campo Baeza. Instituto Drago. 1992. Cádiz.
 3. Adolf Loos. Casa para Tristan Tzara. 1926. París.
 4. Alberto Campo Baeza. Instituto Drago. 1992. Cádiz.
 5. David Chipperfield, Casa en Corrubedo. 2002. Corrubedo, Galicia.

2. Alberto Campo Baeza. Instituto Drago. 1992. Cadiz.
 3. Adolf Loos. House for Tristan Tzara. 1926. Paris.
 4. Alberto Campo Baeza. Instituto Drago. 1992. Cadiz.
 5. David Chipperfield, House in Corrubedo. 2002. Corrubedo, Galicia.



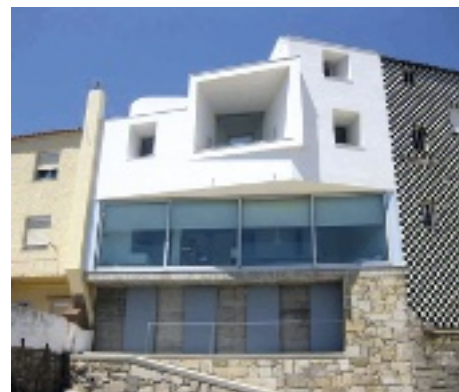
2



3



4



5

construir la obra. Su importancia radica en la labor didáctica que abordan. De factura muy personal, estas imágenes a menudo se identifican como un sello, se relacionan íntimamente con su autor (Montes, 2010, p. 46) y a la vez tienen una vida independiente del propio autor y del proyecto al que pertenecen. Su interés está basado en el desarrollo de tipos gráficos cuyas raíces se nutren de grandes maestros pero que son invariablemente revisados con criterio contemporáneo. Estos dibujos adquieren el valor de un icono por su facilidad para fijarse en la retina del observador.

Se proponen cuatro casos de dibujos que recogen tiempos, lugares y estilos gráficos variados. Desde el croquis a mano alzada, pasando por el dibujo de mancha, hasta el diagrama digital o la perspectiva infográfica en tintas planas. Todos ellos reúnen la condición de añadir información al proyecto, de manera sintética, en aquellos aspectos fundamentales en los que la documentación convencional no resultaría suficiente.

El primer caso es un dibujo de Alberto Campo Baeza que ilustra el colegio público que construye frente al mar de Cádiz, en 1992 (Figs. 1, 2 y 4).

Un dibujo a lápiz que nos muestra la sección del vestíbulo del colegio. La relación del espacio interior con el exterior, tanto el inmediato como el horizonte lejano, la relación del lleno y el vacío en un proyecto claramente estereotómico. Como si de una escultura de Oteiza o Chillida se tratara el arquitecto talla la masa blanca con diferentes intensidades. El dibujo nos muestra esas tensiones marcando a mano los bordes más afectados por la operación.

En fachada se manipula la escala del edificio agrupando huecos de más de una planta en otro de mayores dimensiones. El propio autor lo describe como 'Un hueco de orden doble, profundo, muestra a la ciudad el carácter público del edificio' (Campo 1996, p.82). Esta operación tiene un antecedente en la casa que Adolf Loos construyó para Tristan Tzara en París en 1926 (Fig. 3).

En 2002, David Chipperfield hizo una vivienda en Corrubedo (Fig. 5) que sugiere un juego de luces y sombras similares, también mirando al mar, y manejando la escala de la fachada en relación a su entorno inmediato.

Hacia 1990 Alberto Campo empezó a ilustrar las publicaciones de sus

with their author (Montes, 2010, p. 46). They also have a life that is independent of their author and the project to which they belong. They are of interest because of the development of graphic types with roots that are nourished by the great masters, but which are invariably reviewed based on contemporary criteria. These drawings assume iconic value due to their ability to look at the retina of the observer.

We consider four cases of drawings covering various times, places and graphic styles. They range from freehand sketches, shaded drawings, digital diagrams and a computer graphics perspective in plain shades. They all synthetically add information to the project in key areas where conventional documentation would be insufficient.

The first case is a drawing by Alberto Campo Baeza, illustrating the public school he constructed on the seafront in Cadiz in 1992 (Figs. 1, 2 and 4). It is a pencil drawing that shows the cross-section of the school hall. It highlights the relationship between the interior and exterior space, both the immediate outer space and the distant horizon, and the relationship between the full and the empty in a clearly stereotomic project. The architect carves the white mass with different intensities, as if it were a sculpture by Oteiza or Chillida. The drawing shows these tensions, with the edges most affected by the operation marked by hand. On the facade, the building's scale is manipulated by grouping together spaces on more than one floor in another of a larger size. The author himself describes it as 'A two-storey deep space, showing the city the public nature of the building' (Campo 1996, p.82). This

operation has a precedent in the house that Adolf Loos built for Tristan Tzara in Paris in 1926 (Fig. 3).

In 2002, David Chipperfield created a house in Corrubedo (Fig. 5) that suggests a similar interplay of light and shadow, and also overlooks the sea, with the scale of the facade handled in relation to its immediate environment.

By 1990 Alberto Campo had begun to illustrate the publications of his projects with explanatory freehand drawings. They are small sketches that summarize the main idea of the project in a cross-section or perspective (Figs. 6-8). By doing so, he aims to emphasize the distinction between what has been built and what has been excavated - between the tectonic and the stereotomic.

The freehand drawing has other exponents at the Biennial. In 2003, the Gerona architects Rafael Aranda, Carme Pigem and Ramon Vilalta presented a series of drawings of their *Tussols-Basil athletics stadium in Olot* (Fig. 9). It is an open area for sport and leisure in the heart of the countryside, which was built by removing the minimum necessary earth and vegetation. The graphic technique is also adapted to the intended minimum intervention. It represents the vegetation and the work as a single item, in a thought-provoking manner, explaining the positive relationship between sport and nature.

They are medium-size monochrome ink drawings, on A3 or similar, drawn with thick brushes, mixing heavily inked areas with others that are more watery. They are reminiscent of some of Chillida's drawings (Fig. 10). The influence of traditional Japanese culture is also present in these works, according to Carlos Martí (2003, p. 16), and they share with it the importance attached to the void. The horizontality of their works and the ability to frame the landscape are other characteristic features of these architects' work.

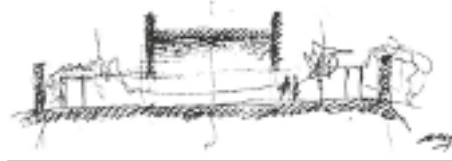
Works by RCR featured in the Biennial on several occasions, including *La Casa M. Lidia* of 2003 (Fig. 11). This is a glass and metal box, manufactured in the workshop, overlooking the landscape, with two slits creating an interplay with the interior and exterior space. In this case, the brush drawings highlight the relationships between elements in the project, the break in the box and the treatment of the void, which becomes a central feature of the project.

None of the architectural drawings published in the Biennial's catalogues appeared in colour until the event was held for the seventh time in 2003. In that year, the drawings included for *La*

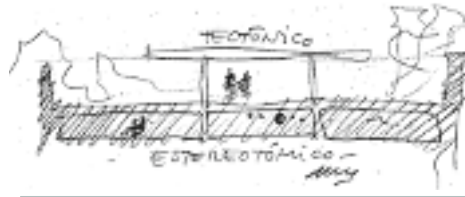
6. Alberto Campo Baeza, *Casa Gaspar* (esquema), 1992. Zahora, Cádiz.

7. Alberto Campo Baeza. *Centro de Innovación Tecnológica*. 1995. Mallorca.

8. Alberto Campo Baeza, *Entre Catedrales* (croquis perspectiva), 2009. Cádiz.



6



7



8

proyectos con dibujos explicativos a mano alzada. Pequeños croquis que sintetizan la idea principal del proyecto en sección o perspectiva (Figs. 6-8). Con ello pretende acentuar la distinción entre lo construido y lo excavado, lo tectónico y lo estereotómico.

El dibujo a mano tiene otros exponentes dentro de la Bienal. En 2003, los arquitectos gerundenses Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta presentan una serie de dibujos sobre su *Estadio de atletismo Tussols-Basil en Olot* (Fig. 9). Un área de ocio y deporte abierto en plena naturaleza, construido retirando el terreno y vegetación mínimos necesarios. La técnica gráfica se adapta a la intención de intervención mínima. Se representa la vegetación y la obra como una misma cosa, de manera sugerente, explicando la bondad de ligar deporte y naturaleza.

6. Alberto Campo Baeza, *Casa Gaspar* (sketch), 1992. Zahora, Cádiz.

7. Alberto Campo Baeza. *Centro de Innovación Tecnológica*. 1995. Mallorca.

8. Alberto Campo Baeza, *Entre Catedrales* (perspective sketch), 2009. Cádiz.

Son dibujos a tinta, monocromos, de mediano tamaño, A3 o similar, trazados con pinceles gruesos, mezclando manchas cargadas de tinta con otras más aguadas. Recuerdan a algunos dibujos de Chillida (Fig. 10). También la influencia de la cultura tradicional japonesa está presente en estos trabajos, como afirma Carlos Martí, (2003, p. 16), y comparten con ella la importancia concedida al vacío. La horizontalidad de sus obras y la capacidad de enmarcar el paisaje son otros rasgos característicos del trabajo de estos arquitectos.

En distintas ocasiones obras de RCR tuvieron cabida en la Bienal, *La Casa M. Lidia*, de 2003 (Fig. 11), una caja de vidrio y metal, fabricada en taller, con vistas al paisaje, sobre la que se practican dos hendiduras que juegan con el espacio interior y el exterior. En este caso los dibujos a pincel extraen las relaciones entre los elementos del proyecto, la ruptura de la caja y el tratamiento del vacío, que se convierte en elemento nuclear del proyecto.

Hasta el año 2003, séptima edición, ninguno de los dibujos de arquitectura publicados en los catálogos de la Bienal aparecen en color. En esta edición aparecen los dibujos para *La Plaza del Desierto de Baracaldo*, (Fig.12) de Eduardo Arroyo, un tapiz continuo, de píxeles de colores sin líneas que los delimiten.

El arquitecto registra los elementos presentes en el lugar, enumera los materiales, analiza los flujos y las comunicaciones y plantea de forma gráfica una redistribución que superpone lo topográfico con el resto de las tensiones. La racionalidad del análisis se identifica con la complejidad del resultado, '...dejando aparecer por sí sola la redistribución definitiva como fruto del proceso...' (Arroyo 2003, p. 206)



9. Aranda, Pigem y Vilalta, RCR. Estadio de Tussols-Basil (esquemas conceptuales, de arriba abajo; planta, pista, situación, pista y luminaria). 2001. Olot, Girona.



9. Aranda, Pigem y Vilalta, RCR. Tussols-Basil Stadium (conceptual diagrams from top to bottom and from; plan, track, position, track and lighting). 2001. Olot, Girona.

En una obra algo posterior, el *Estadio de Fútbol de Lasesarre*, (Fig. 13) también en Baracaldo, Eduardo Arroyo trabaja con la idea del bosque. ‘Qué mejor manera para ejecutar un espacio permeable, sin dimensión, que la imitación de la sabiduría del bosque, su luz, sus sombras...’, afirma Arroyo (2005, p. 71), que ilustra el proceso de formalización desde una imagen de troncos verticales que evoca el bosque hasta su traducción en líneas de colores que acaban componiendo las lamas de la fachada.

Por último, el Musac de León, finalista en la octava Bienal, recurren al mosaico como generador del sistema en planta. Los arquitectos Luis Moreno y Emilio Tuñón acompañan la publicación de la obra de un esquema generador (fig. 14). Este explica de un modo dinámico el proceso, un juego de cuadrados y rombos que se articulan creando un espacio continuo pero ondulado. El programa del museo se aplica sobre esta base, respetando su geometría (Fig. 15).

El desarrollo de los mosaicos se asocia a la composición sin centro. Como en los mosaicos nazaríes de la Alhambra, la superficie huye de la figuración a través de la repetición. Esto ocurre también en el proyecto del pabellón español de la exposición de Bruselas, de Corrales y Molezún (Fig. 16). En ambos la geometría poligonal llena el plano, y en ambos se genera un espacio previo que abraza al visitante creando una plaza de acceso al edificio.

En relación a la generación de la forma Tuñón y Mansilla afirman:

En la arquitectura de hoy, el lugar, la función, la técnica, ya no son parámetros desencadenantes de la forma, sino que, por el contrario, una vez establecida una ley o una aproximación, son éstas precisamente las cuestiones que logran perfilar

Plaza del Desierto de Baracaldo, (Fig.12) by Eduardo Arroyo, a continuous tapestry of coloured pixels with no delimiting lines. The architect records the elements present on the site, lists the materials, analyzes the flows and communications and graphically presents a redistribution that superimposes the topographics over the other tensions. The rationale of the analysis is identified with the complexity of the result, ‘... leaving the final redistribution to stand alone as a result of the process...’ (Arroyo 2003, p. 206)

In a slightly later work, also in Baracaldo, the *Lasesarre Football Stadium* (Fig. 13) Eduardo Arroyo works with the idea of the forest. ‘What better way to execute a permeable space, without a dimension, than by imitating the wisdom of the forest, its light, its shadows,...’ says Arroyo (2005, p. 71), illustrating the formalization process using an image of vertical trunks evoked by the forest until it is translated into lines of colours that make up the slats of the facade.

Finally, the Musac in Leon, a finalist in the Eighth Biennial, turns to the mosaic as a generator of the system on the plan. The architects Luis Moreno and Emilio Tuñón accompany the publication of the work with a diagram of its generation (Fig. 14). This explains the process in a dynamic way, as a set of squares and diamonds that are structured to create a continuous but undulating space. The museum’s programme is applied on this basis, respecting its geometry (Fig. 15).

The development of the mosaics is associated with composition without a centre. As in the Nasrid mosaics of the Alhambra, the surface avoids figuration by means of repetition. This is also the case in the plan for the Spanish pavilion at the exhibition in Brussels, by Corrales and Molezún (Fig. 16). In both cases, polygonal geometry fills the design, and they both generate a prior space that embraces the visitor before creating a square in front of the building. As regards the generation of the form, Mansilla and Tuñón say:

In today’s architecture, location, function and technique are no longer parameters leading to the form, but on the contrary, once a law or an approximation has been established, it is precisely these questions that shape the form. In other words, given an abstract system, laws, or diagrams, it is at the second stage of the process when it becomes an important part of what the positive culture of the last century taught us that architecture produced - context, function, technique. (Moreno and Tuñón, 2001, p. 26).

These architects accompany the communication in their projects with perspectives (Fig. 17-19) and photomontages which are usually based on computer graphics in plain shades, on which photographs of human figures, usually in black and white, are superimposed. Among the figures used to the greatest extent in this series is the German artist Joseph Beuys ² who is in the foreground, walking towards the viewer wearing a hat and belt. They express spaces that are open, flexible, and democratic.

Conclusions

The drawings presented here are part of a rationalist tradition that seeks simplicity, abstraction, rigour and a direct relationship with the place, and also present, in a somewhat paradoxical manner, many of the southern values, which could be considered more frivolous in a first reading: sensuality, lightness, colour, etc..

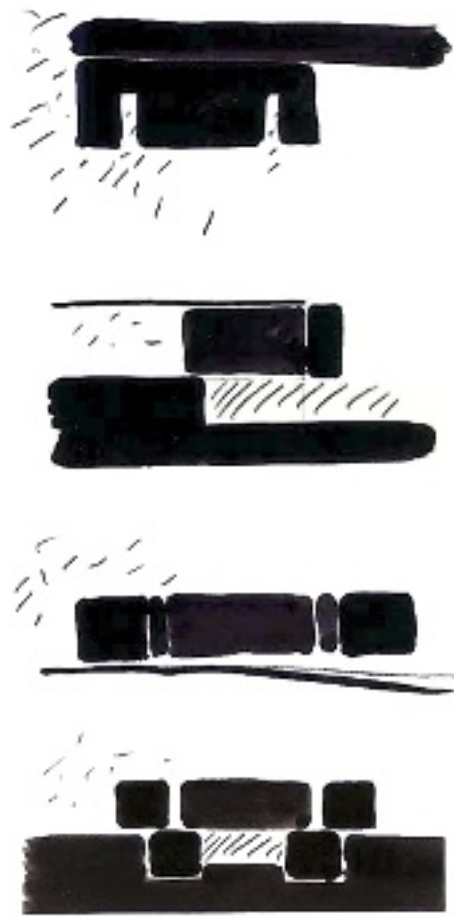
The drawings of Alberto Campo therefore emphasize the minimalism in his architecture, his form and expression emphasize his key ideas such as the different presences of the tectonic and stereotomic, the light from the south, etc., which are ideas that are heavily diluted when presented by means of conventional designs. Meanwhile, the drawings by RCR are closer to an Eastern tradition, with minimal intervention with precision and elegance, the relationship between emptiness and fullness, the permeable, the transparent, etc. Eduardo Arroyo needs colour to express how his tapestry contains natural elements capable of transforming the existing marginal zone into an urban space. In both Arroyo's work and in the Musac, geometry becomes an abstract medium generating the form. Finally, the perspectives and photomontages by Tuñón and Mansilla take their plain colours firmly further away from traditional computer graphics to form part of a bolder graphic design, conveying the ideas generating the project more clearly, and ignoring the details that are a distraction from understanding it. The architects of these works are teachers, and they are clearly interested in research and the work process, which they often make the central focus for debate. Their position as teachers also means that they are forced to discover and convey the values of architecture. They are not content to disseminate the work and produce specific graphic documents intended to convey the idea.

10. Chillida, Sin Título (Tinta china y pincel), 1958. Colección del artista.

11. Aranda, Pigem y Vilalta, RCR. Casa M. Lidia (esquemas conceptuales, de arriba abajo; planta, sección transversal, alzado y sección longitudinal). 2003. Montagut, Girona.



10



11

10. Chillida, Untitled (Chinese ink and brush), 1958. From the artist's collection.

11. Aranda, Pigem and Vilalta, RCR. Casa M. Lidia (conceptual diagrams from top to bottom and from; plan, cross-section, elevation and longitudinal section). 2003. Montagut, Girona.

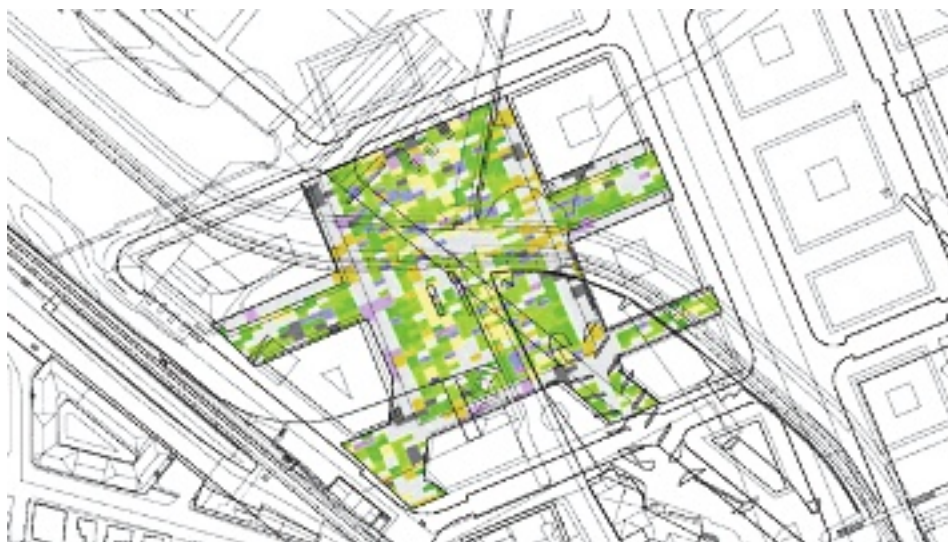
la forma. Es decir, dado un sistema abstracto, unas leyes, o unos diagramas, es en un segundo momento del proceso cuando entra a formar parte importante aquello que la cultura positiva del siglo pasado nos había enseñado que producía la arquitectura –contexto, función, técnica. (Moreno y Tuñón, 2001, p. 26).

Estos arquitectos acompañan la comunicación de sus proyectos con perspectivas (Fig. 17-19) y fotomontajes cuya base suele ser una infografía, en tintas planas, a la que se superponen fotografías de figuras humanas, habitualmente en blanco y negro. Entre las figuras más utilizadas en esta serie destaca el artista alemán Joseph Beuys ² que, en primer plano, camina hacia el espectador portando sombrero y bandolera. Expresan espacios abiertos, flexibles, democráticos.

Conclusiones

Los dibujos aquí presentados entroncan con una tradición racionalista que busca la simplicidad, la abstracción, el rigor y la relación directa con el lugar, y también presentan, de forma un tanto paradójica, buena parte de los valores meridionales, que en una primera lectura, podrían ser considerados como más frívolos; la sensualidad, la ligereza, el colorido, etc.

Así, los dibujos de Alberto Campo subrayan el minimalismo contenido en su arquitectura, su forma y expresión enfatizan sus ideas primordiales tales como la diferente presencia entre lo tectónico y lo estereotómico, la luz del sur, etc., ideas éstas que quedarían muy diluidas con su presentación mediante dibujos convencionales. Por su parte, los dibujos de RCR se sitúan más próximos a una tradición oriental, intervención mínima con precisión y elegancia, relación entre el vacío y el lleno, lo permeable, lo transparente, etc. Eduardo



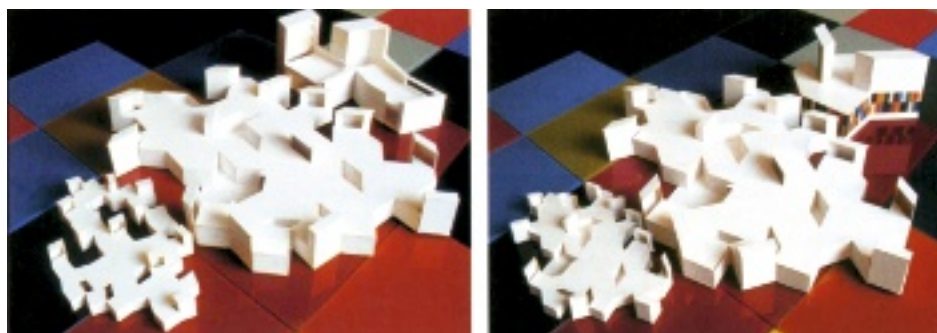
12



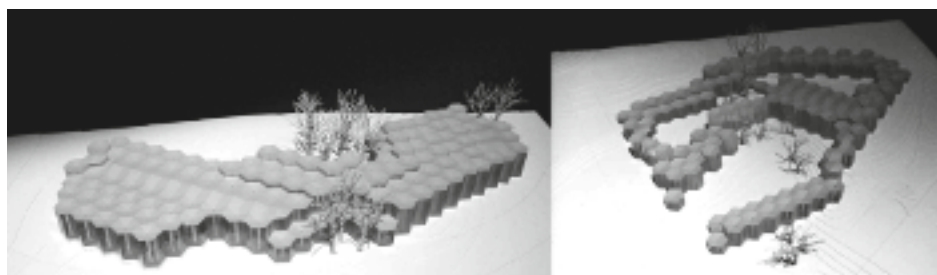
13



14



15



16

12. Eduardo Arroyo. Plaza del Desierto (planta). 2001. Baracaldo. Vizcaya.

13. Eduardo Arroyo. Estadio de Lasarre (Esquemas del proceso de generación de las lamas metálicas del cerramiento), 2003. Baracaldo. Vizcaya.

14. Tuñón y Mansilla, Musac (Esquema de generación de la planta), 2004. León.

15. Tuñón y Mansilla, Musac (Maquetas de trabajo), 2004. León.

16. Corrales y Molezún. Pabellón de España para la exposición universal de Bruselas de 1958. Maquetas del pabellón para Bruselas (izquierda) y para la su reubicación en la Casa de Campo de Madrid (derecha). 1958, 1959. Bruselas, Madrid.

12. Eduardo Arroyo. Plaza del Desierto (plan). 2001. Baracaldo. Vizcaya.

13. Eduardo Arroyo. Lasarre stadium (Diagrams of the process for generating the metal slats of the enclosure), 2003. Baracaldo. Vizcaya.

14. Tuñón and Mansilla, Musac (Diagram of the plant's generation), 2004. León.

15. Tuñón and Mansilla, Musac (working models), 2004. León.

16. Corrales and Molezún. Spanish Pavilion for the Universal Exhibition in Brussels, 1958. Models of the Brussels pavilion (left) and for its relocation to the Casa de Campo in Madrid (right). 1958, 1959. Brussels, Madrid.



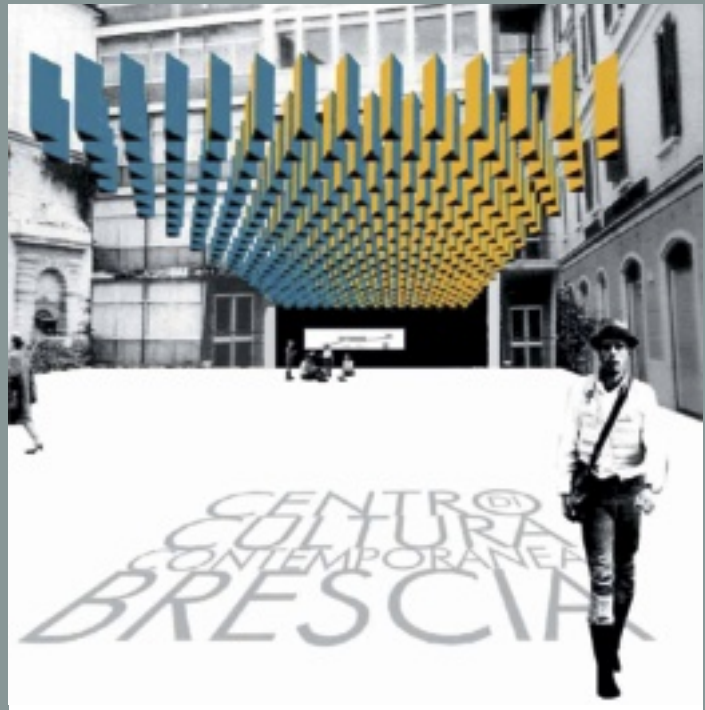
17



18



19





17. Tuñón y Mansilla. Museo de las Colecciones Reales. (Perspectivas interiores). En proceso. Madrid.
 18. Tuñón y Mansilla. Gran Slam en Madrid (Concurso). 2002. Madrid.
 19. Tuñón y Mansilla. Musac (perspectiva de plaza de acceso). 2004. León/Centro de Arte Contemporáneo de Brescia, 2000. Brescia, Italia.

17. Tuñón and Mansilla. Royal Collections Museum. (Interior perspectives). Ongoing. Madrid.
 18. Tuñón and Mansilla. Grand Slam in Madrid (Competition). 2002. Madrid.
 19. Tuñón and Mansilla. Musac (view of the entrance square). 2004. León / Brescia Contemporary Art Centre, 2000. Brescia, Italy.

intervención mínima y también de la tecnología constructiva, contribuyendo a fomentar una imagen de arquitectura depurada. Su expresión gráfica desarrolla, cómo no, estas ideas enfatizándolas con dibujos sencillos pero contundentes, explicativos de las ideas generadoras del proyecto, coloridos pero rigurosos, contenidos pero vitales. ■

The most readily apparent identity in contemporary Spanish architecture has come from abstraction, rationalism, the spirit of minimal intervention and of building technology, and contributed to promoting an image of refined architecture. Of course, its graphic expression develops these ideas, emphasizing them with simple but forceful drawings which explain the ideas behind the project, which are colourful but rigorous, restrained but lively. ■

NOTAS

- 1 / El cobertizo decorado es una referencia al concepto acuñado por Robert Venturi.
 2 / Joseph Beuys (Krefeld, 12 de mayo de 1921-Düsseldorf, 23 de enero de 1986), artista alemán que trabajó con varios medios y técnicas como escultura, performance, happening, vídeo e instalación. Entre sus obras más conocidas están *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* y *Me gusta América y a América le gusto yo*.

NOTES

- 1 / The decorated shed is a reference to the concept coined by Robert Venturi.
 2 / Joseph Beuys (born Krefeld, 12 May, 1921, died Düsseldorf 23 January 1986), a German artist who worked with various media and techniques such as sculpture, performance, happenings, video and installations. Among his best known works are *How to explain pictures to a dead hare* and *I like America and America likes me*.

Arroyo necesita el color para expresar que su tapiz contiene elementos naturales capaces de transformar la zona marginal preexistente en un espacio urbano. Tanto en el trabajo de Arroyo como en el caso del Musac la geometría se convierte en soporte abstracto generador de la forma. Por último, las perspectivas y fotomontajes de Tuñón y Mansilla consiguen con sus colores planos alejarse decididamente de las infografías tradicionales para formar parte del diseño gráfico más audaz, transmitiendo de una forma más nítida las ideas generadoras del proyecto y obviando detalles que distraerían de la comprensión de éstas.

Los arquitectos de estas obras, son docentes, y muestran un claro interés por la investigación y el proceso de trabajo, que a menudo convierten en objeto central de debate. Su misma posición de docentes les obliga a conocer y transmitir los valores de la arquitectura. No se conforman con difundir la obra y elaboran documentos gráficos específicos destinados a transmitir la idea.

La identidad más aparente en la arquitectura contemporánea española ha venido de la mano de la abstracción, del racionalismo, del espíritu de la in-

Referencias

- ARROYO, Eduardo, 2005, 'Plaza del Desierto de Barakaldo', *VII Bienal de Arquitectura Española*, catálogo, Ministerio de Vivienda. p. 206.
- ARROYO, Eduardo, 2005, 'Metamorfosis de la fachada metálica', *VIII Bienal de Arquitectura Española*, catálogo, Ministerio de Vivienda. p. 71.
- BUCHANAN, Peter, 2005, 'Un florecimiento cultural', *Spain Builds: Arquitectura en España: 1975-2005*, pp. 96-107, Ed. Luis Fernández-Galiano, Madrid.
- CAMPO BAEZA, Alberto, 1996, *Campo Baeza*, Munillalera, Madrid.
- CURTIS, William J. R., 1995, 'La crisis de la normalidad', *III Bienal de Arquitectura Española*, catálogo, pp. 19-21, Ministerio de obras públicas y Transportes, CSCAE y UIMP, Madrid.
- CURTIS, William J. R., 2004, 'La materialización de las ideas'. *El Croquis*, 119, pp. 304-313. Madrid.
- FRAMPTON, Kenneth, 2005, 'Banderas al viento', *Spain Builds: Arquitectura en España, 1975-2005*, pp. 70-81, Ed. Luis Fernández-Galiano, Madrid.
- MARTÍ ARIS, Carlos, 2003, 'Cristalizaciones', *El Croquis*, 115/116, pp. 14-19, Madrid.
- MONTES SERRANO, Carlos, 2010, 'Un posible canon de los dibujos de arquitectura de la modernidad', *Revista EGA*, 16, pp. 44-51. Valencia.
- MORENO MANSILLA, Luis y TUÑÓN, Emilio, 2001, 'Arranque y Oscilación', *El Croquis*, 106/107, p. 26. Madrid
- SOLÁ-MORALES, Ignasi, 1995, 'Se rompe la baraja', en *III Bienal de Arquitectura Española*, catálogo, Ministerio de obras públicas y Transportes, CSCAE y UIMP, Madrid. Pp. 51-54.

References

- ARROYO, Eduardo, 2005, 'Plaza del Desierto de Barakaldo', *VII Bienal de Arquitectura Española*, catálogo, Ministerio de Vivienda. p. 206.
- ARROYO, Eduardo, 2005, 'Metamorfosis de la fachada metálica', *VIII Bienal de Arquitectura Española*, catálogo, Ministerio de Vivienda. p. 71.
- BUCHANAN, Peter, 2005, 'Un florecimiento cultural', *Spain Builds: Arquitectura en España: 1975-2005*, pp. 96-107, Ed. Luis Fernández-Galiano, Madrid.
- CAMPO BAEZA, Alberto, 1996, *Campo Baeza*, Munillalera, Madrid.
- CURTIS, William J. R., 1995, 'La crisis de la normalidad', *III Bienal de Arquitectura Española*, catálogo, pp. 19-21, Ministerio de obras públicas y Transportes, CSCAE y UIMP, Madrid.
- CURTIS, William J. R., 2004, 'La materialización de las ideas'. *El Croquis*, 119, pp. 304-313. Madrid.
- FRAMPTON, Kenneth, 2005, 'Banderas al viento', *Spain Builds: Arquitectura en España, 1975-2005*, pp. 70-81, Ed. Luis Fernández-Galiano, Madrid.
- MARTÍ ARIS, Carlos, 2003, 'Cristalizaciones', *El Croquis*, 115/116, pp. 14-19, Madrid.
- MONTES SERRANO, Carlos, 2010, 'Un posible canon de los dibujos de arquitectura de la modernidad', *Revista EGA*, 16, pp. 44-51. Valencia.
- MORENO MANSILLA, Luis y TUÑÓN, Emilio, 2001, 'Arranque y Oscilación', *El Croquis*, 106/107, p. 26. Madrid
- SOLÁ-MORALES, Ignasi, 1995, 'Se rompe la baraja', en *III Bienal de Arquitectura Española*, catálogo, Ministerio de obras públicas y Transportes, CSCAE y UIMP, Madrid. Pp. 51-54.