

EL DIBUJO DE ARQUITECTURA COMO INSTRUMENTO DE CRÍTICA. UN RECURSO POSMODERNO

DRAWING OF ARCHITECTURE AS A CRITICISM INSTRUMENT. A POSMODERNAL RESOURCE

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

doi: 10.4995/ega.2017.8864

De la mano de los cambios acontecidos a lo largo de las décadas comprendidas entre los años sesenta y ochenta del siglo xx, las propuestas gráficas de los arquitectos experimentaron un periodo de explosión creativa sin precedentes.

Durante ese periodo, el dibujo de la arquitectura con toda su carga expresiva, fue puesto al servicio no solo de la representación sino también de la crítica. La expresividad y calidad de dichas producciones contrastaban a menudo con la uniformidad de

muchas de las construcciones heredadas del estilo Internacional. Con la perspectiva del tiempo, el análisis y la revisión de alguna de estas propuestas, sirve para construir un mapa crítico de este periodo.

PALABRAS CLAVE: DIBUJO. CRÍTICA. POSTMODERNIDAD. IRONÍA

According to the changes that occurred throughout the 60's, 70's and 80's of the 20th century, graphic proposals of architects

experienced a period of amazing creative explosion.

During that period, the architectural drawing with all its expressivity was used not only for representing architecture but also criticism. The expressiveness and quality of these productions often contrasted with the uniformity of many International Style's buildings influenced by Modernity. With hindsight, the analysis and review of some proposals help to draw a critical map of that period.

KEYWORDS: DRAWING. REVIEW. POSTMODERNITY. IRONY





Resulta sorprendente que la crítica de arquitectura se vea confinada al campo de la comunicación oral, aun cuando el dibujo sea el medio de expresión del que disponen los arquitectos para comunicarse.

Esto puede deberse a que su análisis puede provenir de otros profesionales y que, aunque sea necesaria, parece tener poco calado entre las actividades de los arquitectos, pudiendo convertirse en una mera descripción periodística.

A pesar de haber vivido una de las mayores revoluciones tecnológicas acontecidas en el ámbito de la arquitectura (Carazo, 2013), pocas voces han puesto en crítica 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 histórico artístico. 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, muchos de los cuales tienen que ver con una progresiva posmodernización de la sociedad. Pero también tienen que ver con el medio en el que se difunde dicha crítica (Mendoza, Álvaro, Montes, 2017)

Dibujo, crítica e ironía

Hubo un momento en el que desde dentro de la arquitectura se comenzó a hacer crítica con todas las armas de las que se disponía. El dibujo se convirtió en el medio

de transmisión que pondría de manifiesto no solo el agotamiento de un modelo, sino también el deseo de construcción de una nueva realidad, aun cuando en ese momento, resultara irrealizable. Entre las décadas de los sesenta y los ochenta, se alcanzaron unas cotas de creatividad en la producción gráfica de arquitectura que aun hoy nos siguen fascinando.

Durante este periodo, las masas urbanas tuvieron acceso a 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.

Nuevas generaciones de arquitectos comenzaron a interesarse por estos híbridos culturales y los incorporaron rápidamente a su lenguaje gráfico, y encontraron en el dibujo un campo de libertad en el que cualquier idea era posible.

La ironía se convirtió en un recurso aplicable a la representación de la arquitectura. Arquitectos como Venturi, cuyas viñetas contribuyeron a potenciar sus tesis sobre la inclusión del gusto popular en la arquitectura; o Arata Isozaki que se sirvió de una alegoría sobre la ruina para hacer coincidir la historia y la ambición por el futuro, son los más conocidos, pero no son los únicos.

Al mismo tiempo, las propuestas optimistas de Archigram o de Archizoom o Superstudio, escondían una apuesta de futuro incierto, a veces postapocalíptico, pero representada con un grafismo optimista y despreocupado.

Simultáneamente los collages del arquitecto Nils Ole Lund represen-

It is surprising that the architectural criticism has been confined to the field of the oral communication, even when the drawing is the main mean of expression and communication available for the architects. This may be due to the fact that its study may come from other professionals. Despite need of its existence, it seems to have little impact on the architects' activities, and may have become a mere journalistic description.

Despite having experienced one of the greatest technological revolutions in the field of Architecture (Carazo, 2013), only a few voices have criticized the resulting production. The value of the current architecture in relation to the immediately preceding pre-digital period is not under discussion either. This fact is highly unusual in the historic achievement of any historical artistic event. The lack of critical activity that might persist is relegated to the university sphere from which it seems impossible to leap into the public debate. What is the cause of this absence of discussion in the field of architecture?

Several factors explain the disconnection between criticism and practice in architecture, many of which have to do with a progressive post-modernization of society. But they are also related to the vehicle to spread such criticism (Mendoza, Alvaro, Montes, 2017).

Drawing, criticism and irony

There was a time when criticism was developed from within the architecture with all the weapons available. The drawing became the way of transmission that would reveal not only the exhaustion of a model, but also the desire of building a new reality, even though at that time, it would be impossible. Between the 1960s and 1980s, incredible levels of creativity in the graphic architectural production were reached, that even today continue to fascinate us.

During this period, the urban masses had access to cultural niches that were banned to previous generations. The popular culture, the media, and an the emerging technology, merged with the rest of the arts, giving rise to a very interesting graphic production that continuously appeared in magazines, television or cinema.

New generations of architects began to take an interest in these cultural hybrids that were rapidly incorporated to their graphic language, and found a field of freedom in the drawing, where any idea was possible.





1. *The tower of Babel*. Nils Ole Lund, 1970

1. *The tower of Babel*. Nils Ole Lund, 1970

taban 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. Para Lund el collage era una forma de hacer crítica que conjugaba la comicidad y la política, permitiendo el tránsito entre utopía e ironía.

Estos son algunos ejemplos, pero hubo muchos más. Estudiaremos cuatro casos cuya relevancia ha trascendido hasta nuestros días por distintas razones. Dos pertenecen a la escala arquitectónica como son los *Transformation Series* de Hans Hollein y el collage de Tigerman *The Titanic*. Los otros abarcan la escala urbana, *Instant City* de Archigram y *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture* de Koolhaas. A pesar de su disparidad, todas ellas tienen en común un grafismo audaz capaz de ahondar en los conflictos que afligían la arquitectura de su tiempo y cuyo legado gráfico y crítico, ha inspirado a posteriores generaciones.

La ironía al servicio de la crítica. Cuatro respuestas postmodernas

A principios de los sesenta Hans Hollein decide realizar un proyecto con el que manifestar su total disconformidad con la arquitectura que le rodea, especulando sobre el futuro de la misma. Hollein encuentra en los avances científicos y tecnológicos de la época una iconografía más apropiada, declarando que las formas de la arquitectura e incluso el vocabulario de la modernidad, son inadecuados (Hollein, 1968).

El proyecto, publicado bajo el título *Transformation series*, contaba con una serie de fotomontajes que

convertían en arquitectura objetos cotidianos insertados en un paisaje. El primero de estos fotomontajes *Highbise Building, Sparkplug* de 1964, mostraba una bujía gigante en un paisaje rural, poniendo el foco en la importancia de la máquina en el contexto del momento. Con una estética pop, *Highbise 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.

Todos estos dibujos no eran más que parodias visuales sobre el concepto “corbuseriano” de que la arquitectura no es más que “un objeto en un paisaje” publicado en *Vers une architecture*.

La absoluta falta de interés de Hollein por los estilos arquitectónicos junto con su preocupación por el rol de la tecnología en la sociedad del momento, generaron toda una suerte de propuestas para ciudades y edificios que inspiraron las visiones utópicas de los italianos Archigram y Superstudio a finales de los sesenta.

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 utopía tecnológica, proponía un conjunto de infraestructuras itinerantes que suplieran las carencias culturales de las ciudades periféricas. En su concepción más utópica, de ensoñación (Llopis, 2014), *Instant City* buscaba aportar temporalmente un foco cultural y de ocio a estas áreas periféricas fomentando el desarrollo de iniciativas más estables hasta generar una red cultural mundial.

The irony became a resource to apply to the architectural representation. Two of the best-known examples are architects such as Venturi, whose sketches contributed to enhance their thesis on the inclusion of the popular taste in architecture; or Arata Isozaki that used the allegory on the ruin to match the history and the ambition for the future. But there are many other cases.

At the same time, the optimistic proposals of Archigram, Archizoom and Superstudio, were hiding a bet for an uncertain future, sometimes even post-apocalyptic, but represented with an optimistic and casual graphism.

Simultaneously, the collages of the architect Nils Ole Lund represented concepts that were deeply present in the architectural debate of the moment, such as modernity and political thought, the future of the architecture and the concept of a masterpiece. For Lund the collage was a form of criticism that combined comedy and politics, allowing the transit between utopia and irony. These are some examples but there were many others. We will study four cases whose importance has transcended until our days for different reasons. Two of them belong to the architectural scale as are the *Transformation Series* of Hans Hollein and the collage of Tigerman *The Titanic*. Some others cover the urban scale: *Instant City* from Archigram and *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, from Rem Koolhaas. Despite their disparity, all of them have in common an audacious graphic that was able to delve into the conflicts that afflicted the contemporary architecture and whose graphic and critical legacy have inspired later generations.

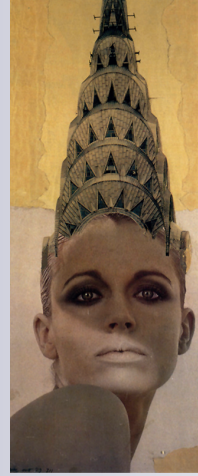
Irony at the service of criticism. Four postmodern proposals

In the early 1960s Hans Hollein decided to undertake a project to express his total disagreement with the architecture that surrounded him, speculating on its future. Hollein found a more appropriate iconography in the scientific and technological progresses of the time, claiming that the architectural forms and even the vocabulary of modernity, are inadequate (Hollein, 1968).

The project was titled *Transformation series* and consisted in a series of photomontages that turned everyday objects into architecture by inserting them in a landscape. The first of these photomontages was *Highbise Building, Sparkplug* of 1964. It showed a giant sparkplug in a rural



2



3



4



5



6



7

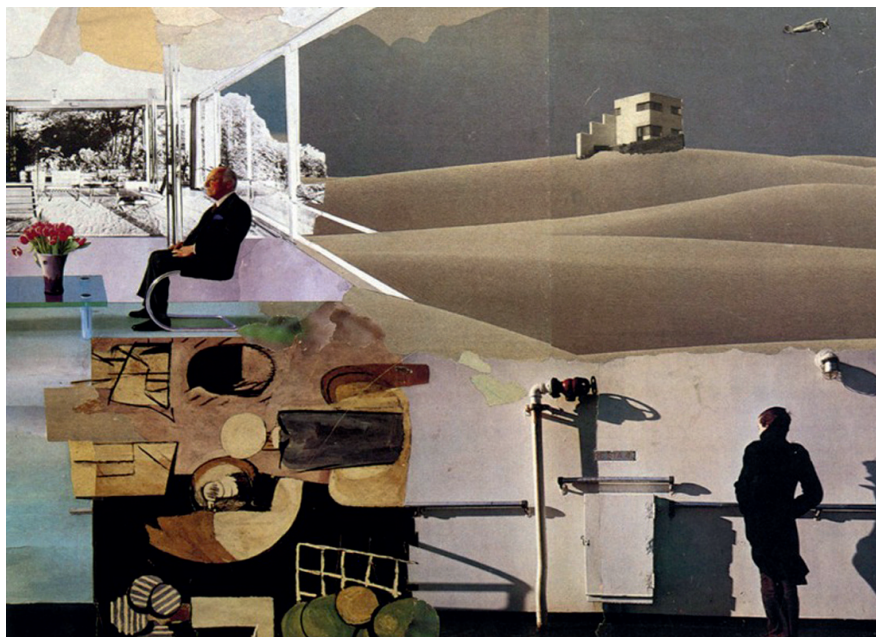
<p>the grand tradition.....</p> <p>architecture</p> <p>functional architecture</p>	<p>breaks down but slowly.....</p> <p>architecture</p>	<p>the attachment of architecture=what is seen to architecture=what is constructed</p> <p>real honest true</p> <p>functionalist ethic ?</p>	<p>newer architecture.....</p> <p>architecture</p>
<p>whilst accepting fragmentation & mobility... must explode further the cultural symbolic & physical link...so that atmosphere architecture.....</p>	<p>architecture of the seven veils.....</p>	<p>seven veils can be interpreted both pragmatically and conceptually</p> <p>has the ability to create a presence—visual or commodious</p>	<p>where ?</p> <p>we know not</p> <p>© PETER COOK ARCHITECTS LTD</p>

8



2. *Salvataggi di centri storici italiani*. Superstudio, 1972
- 3 y 4. *Architectural Hat*. Nils Ole Lund, 1979
5. *14-metre inflatable index finger by the motorway to Nuremberg Airport*, *Symposion Urbanum Nürnberg*. Haus-Rucker-Co, 1971
6. *Superstructure over Manhattan*, Hans Hollein, 1963
7. *Re-ruined Hiroshima*. Arata Isozaki, 1968
8. *House of the seven veils*. Peter Cook, 1974
9. *Funcionalism after 1975*. Nils Ole Lund, 1975
10. *Venturi visits Las Vegas*. Nils Ole Lund, 1976

2. *Salvataggi di centri storici italiani*. Superstudio, 1972
- 3 and 4. *Architectural Hat*. Nils Ole Lund, 1979
5. *14-metre inflatable index finger by the motorway to Nuremberg Airport*, *Symposion Urbanum Nürnberg*. Haus-Rucker-Co, 1971
6. *Superstructure over Manhattan*, Hans Hollein, 1963
7. *Re-ruined Hiroshima*. Arata Isozaki, 1968
8. *House of the seven veils*. Peter Cook, 1974
9. *Funcionalism after 1975*. Nils Ole Lund, 1975
10. *Venturi visits Las Vegas*. Nils Ole Lund, 1976



9

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.

Irónicamente el medio de comunicación no se leyó del mismo modo en todo el mundo. El vuelo del dirigible que *Archigram* ideó partiendo de Inglaterra hacia el Mediterráneo, fue identificado como una figura opresiva a su llegada a Los Ángeles tal como la iconografía cinematográfica se había encargado de retratar. El mensaje *Instant City* fue interpretado como un dispositivo de control social, lejos del optimismo de los dirigibles que colorearon el cielo de Kassel.

En EE.UU. 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 la demolición de la torre Pruitt-Igoe de Minoru Yamasaki el 15 de julio de 1972 en Sant Louis. Sobre esto Jencks afirmó: “Felizmente podemos datar la muerte de la arquitectura del Estilo Internacional...” Un año después en 1978, Stanley



10

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 hundándose en el lago Michigan.

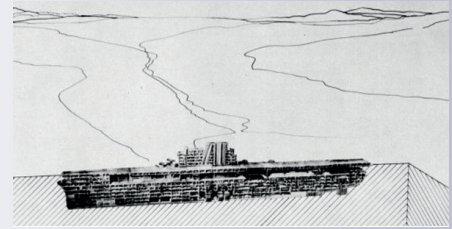
Tigerman pretendía criticar no solo la arquitectura del Estilo Internacional sino también el sistema pedagógico de las escuelas de arquitectura de Chicago. Durante el tiempo en el que Mies fue director

landscape, focusing on the importance of the machine in the context of the moment. With a pop aesthetic, *Highrise Building*, *Sparkplug*, together with *Aircraft Carrier City in Landscape*, served Hollein to assert his thesis that everything can become architecture.

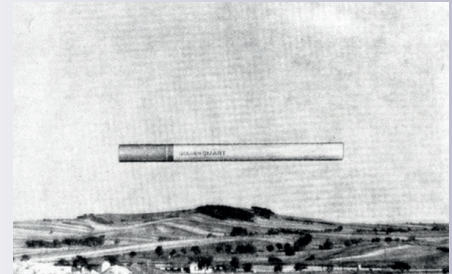
All of these drawings were no more than visual parodies on the “corbuserian” concept that architecture is nothing more than “an object in the landscape” published in *Vers une architecture*. The absolute lack of interest of Hollein by the architectural styles, together with his concern about the role of technology in the modern-day society, generated a lot of cities and buildings’



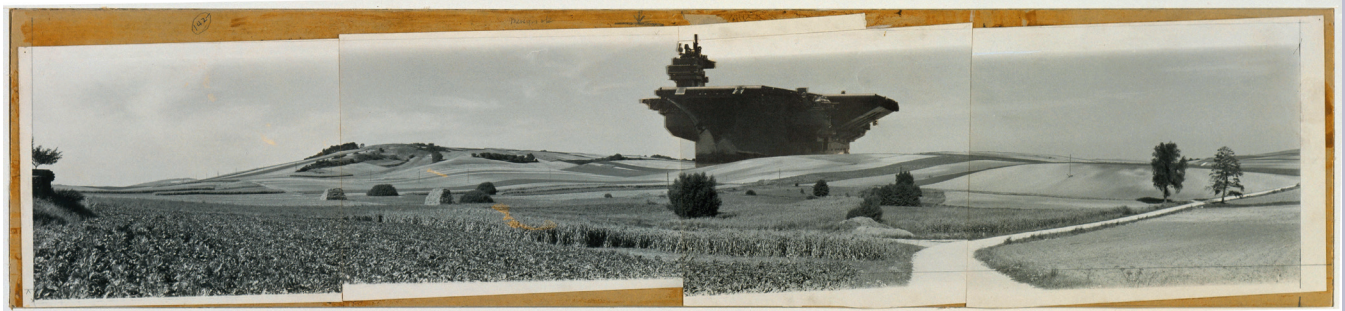
11



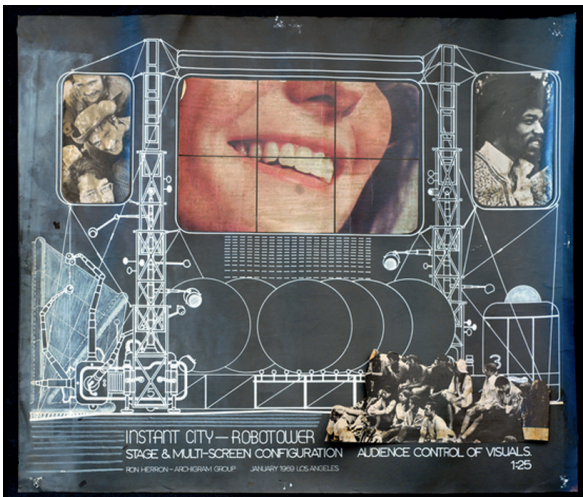
12



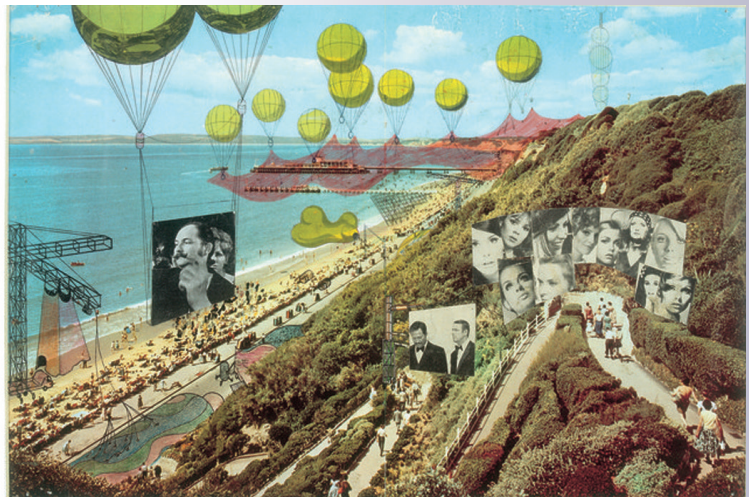
13



14



15



16

11. *Highrise Building, Sparkplug.*

Hans Hollein, 1964

12. *Aircraft Carrier Projects.* Hans Hollein, 1964

13. *Transformations.* Hans Hollein, 1963

14. *Aircraft Carrier City in Landscape.*

Hans Hollein, 1964

15. *Instant city.* (Collage). Ron Herron, 1968

16. *Instant City visits Bournemouth.* (Collage).

Ron Herron, 1968

17. *Instant City.* Peter Cook, 1969

18. *The Titanic.* Stanley Tigerman, 1978

11. *Highrise Building, Sparkplug.*

Hans Hollein, 1964

12. *Aircraft Carrier Projects.* Hans Hollein, 1964

13. *Transformations.* Hans Hollein, 1963

14. *Aircraft Carrier City in Landscape.*

Hans Hollein, 1964

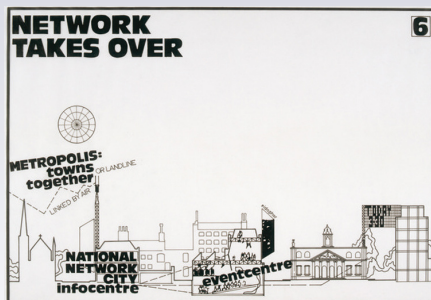
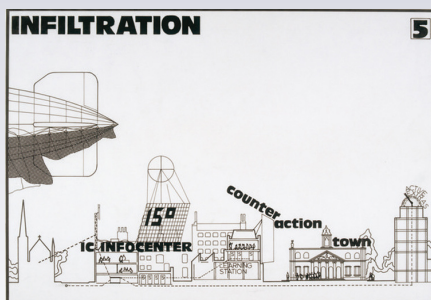
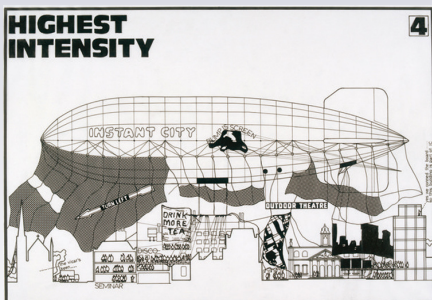
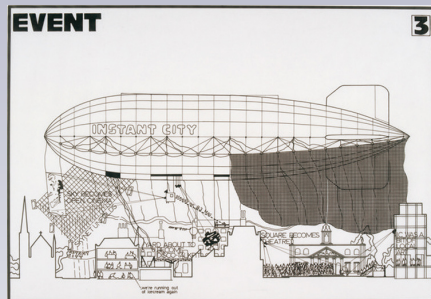
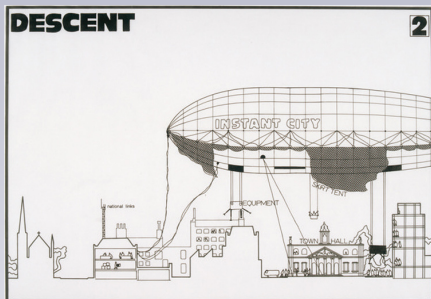
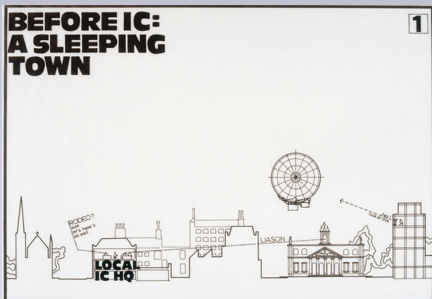
15. *Instant city.* (Collage). Ron Herron, 1968

16. *Instant City visits Bournemouth.* (Collage). Ron

Herron, 1968

17. *Instant City.* Peter Cook, 1969

18. *The Titanic.* Stanley Tigerman, 1978



17



18

proposals that inspired the utopian visions of the Italians Archizoom and Superstudio in the late 1960s.

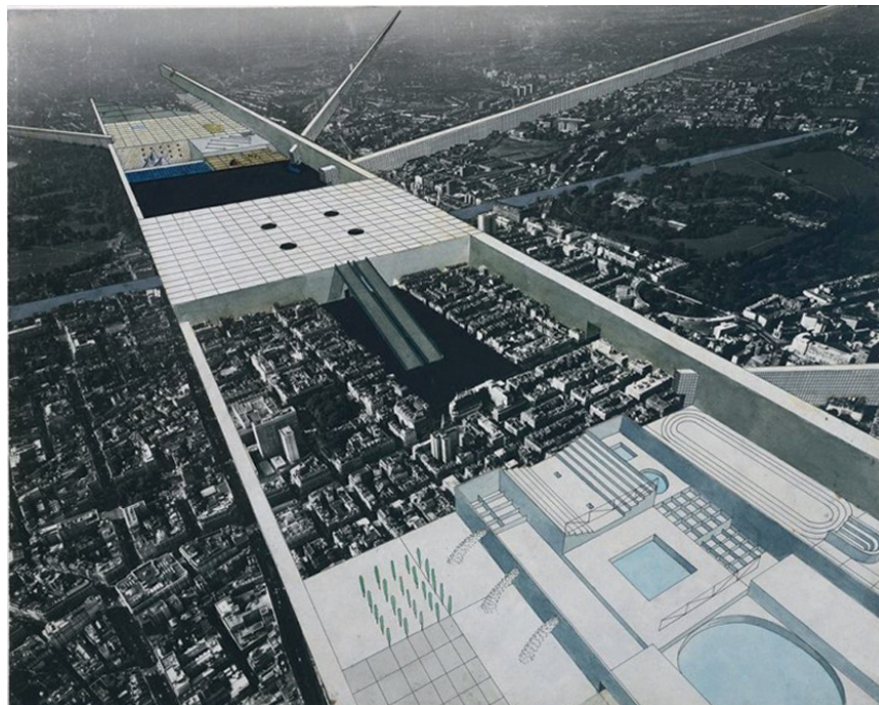
In this utopian line, we can find the project *The Instant City* proposed in 1968 by the Archigram's members Peter Cook, Dennis Crompton, Graham Foundation, Ron Herron and Gordon Pask.

This project was based on a technological utopia and proposed a set of itinerant infrastructures that could fill the cultural gaps of the peripheral cities. In his most utopian and dreamy conception, (Llopis, 2014), *Instant City* sought to provide temporary cultural and leisure activities to these peripheral areas by encouraging the development of more stable initiatives to generate a world cultural network.

Although this project does not share in its genesis the sarcasm of Hollein's proposals, its representation is always linked to an industrial declining area, bringing into question the structure of the modern city.

Ironically, the media coverage didn't read it the same way all over the world. The flight devised of the dirigible that Archigram coming from England toward the Mediterranean, was identified as an oppressive figure at its arrival in Los Angeles, as the cinematic iconography had shown. The message of *Instant City* was interpreted as a social control device, far away from the optimism of the airships that colored the Kassel's sky.

In the U.S. the critical proposals ran by other paths. In 1977 the architect and historian Charles Jencks declared the death of the Modern Movement in architecture. He chose the demolition of the tower Pruitt-Igoe (Minoru Yamasaki) the 15th of July of 1972 in Saint Louis as a reference of that moment. On this issue Jencks said: "Happily we can date the death of Modern Architecture to a precise moment in time." A year later, in 1978, Stanley Tigerman joined his effort with the publication of a collage entitled *The Titanic*, which showed the Crown Hall at the Illinois Institute of Technology of Mies van der Rohe sinking in Lake Michigan. Tigerman intended to criticize not only the architecture of the Modern Architecture but also the educational system of the Architecture's Schools in Chicago. During the time in which Mies was the director of the School of Architecture at M.I.T., special emphasis was placed on the importance of a clean and naked architecture based on the structure, the material and the function, an intellectual current that lasted several years after his death in 1969.



19

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 compañeros que seguían fielmente estos principios, Tigerman los retó enviándoles copias de su collage en el sobre con 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 cómo el Crown Hall emergía de nuevo de entre las aguas. (Tigerman 1982, p.27)

La propuesta urbana con la que Koolhaas junto con los integrantes del entonces Socks Studio Madelon Vreindorp, Elia Zenghelis, y Zoe Zenghelis hizo su entrada en el panorama de la arquitectura en 1972, se tituló *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, (concurso titulado "la ciudad como un medio ambiente significativo" orga-

nizado por Casabella). En estos dibujos, Koolhaas configura el marco filosófico de una hipotética ciudad amurallada en el interior de Londres atendiendo a la situación del Berlín anterior a la caída del muro. Este proyecto critica la condición de libertad apelando a la decisión aparentemente voluntaria de la gente de convertirse en prisioneros de su propia arquitectura.

Exodus plantea la división de la ciudad en dos partes, una buena y otra mala. Desde ese momento los habitantes de la parte mala comenzarán un éxodo que duplicará la población de la parte buena, a pesar de los intentos por contener esta migración. 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 el concepto de una prisión invertida, un lugar donde uno puede elegir quedar confinado, física o ideológicamente.



20

Exodus es una crítica a la inocencia y el optimismo que caracterizan la arquitectura de los sesenta, 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).

OMA, relevo crítico del siglo xxi

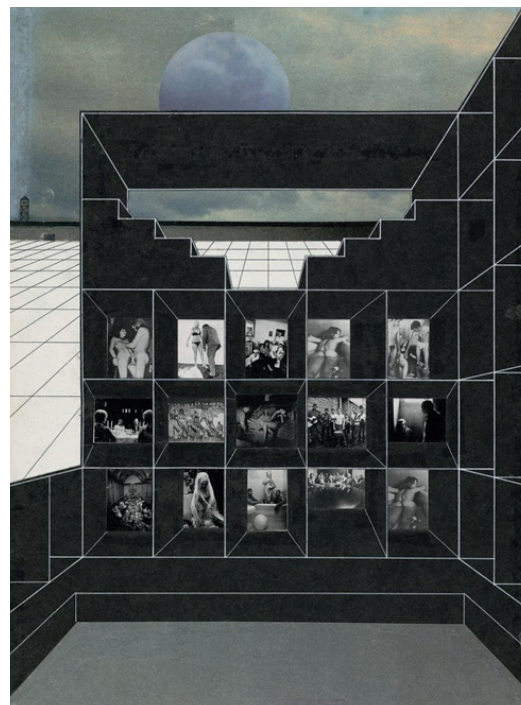
Aunque la ironía, el sarcasmo y el humor hayan sido una constante a lo largo de la carrera de Koolhaas, podemos encontrar un punto de inflexión en la publicación de *Content* (Koolhaas, 2004). En apariencia *Content* compila la actividad del OMA desde 1996 a 2004, como publicación sucesora de *SMLXL* (Koolhaas, Mau, 1995), que supuso el mayor éxito editorial de la historia de la arquitectura.

Con una repercusión más discreta que su predecesor, *Content* es uno de los experimentos gráficos y comunicativos más significativos de la comunicación arquitectónica de los últimos años.

Tanto el lenguaje gráfico excesivo como su formato, son deliberadamente ambiguos: un formato de revista comercial pero con grosor de libro. Koolhaas tiene la intención de oponerlo a *SMLXL* y generar un objeto efímero, desechable, de consumo inmediato, que llegue a un público más amplio y no especializado.

Este concepto surge de extrapolar los fenómenos editoriales de los ochenta y noventa, con revistas de consumo masculinas como *Playboy* o *FHM*, combinando artículos de investigación con un contenido sexual explícito. Detrás de esta estrategia se encuentra el entendimiento por parte de Koolhaas de la arquitectura como un objeto de consumo de masas, ya manifestado en *Delirious N.Y.* en 1978.

Desde la portada podemos entender que la sátira, el humor y el sarcasmo, sirven para manifestar su viraje al este y su abandono de Occidente, en el momento en el que su carrera se encontraba en el punto más dulce tras la recepción del *Premio Pritzker* en 2000.



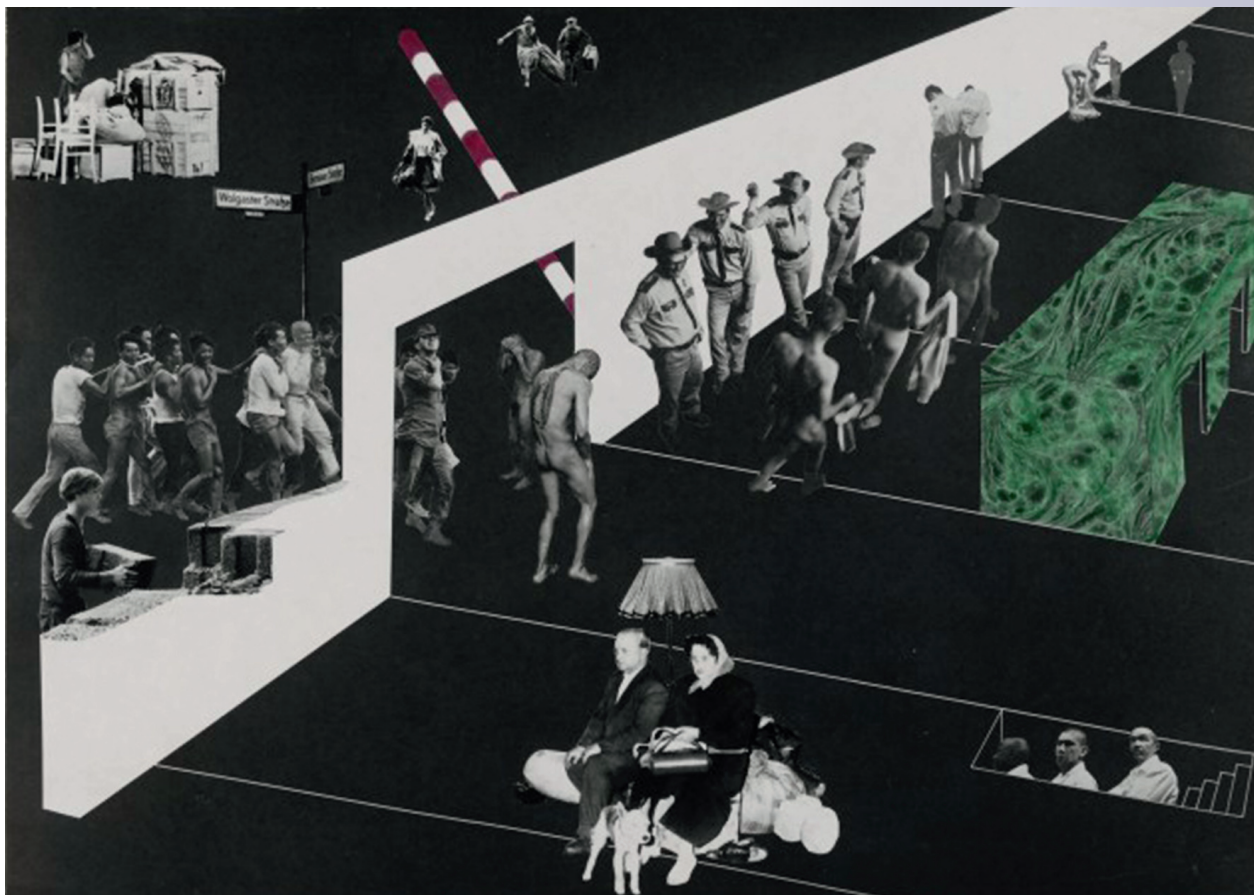
21

19, 20 y 21. *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. The Strip, project Aerial perspective / Collages.* Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia et Zoe Zenghelis, 1972

19, 20 and 21. *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. The Strip, project Aerial perspective / Collages.* Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia et Zoe Zenghelis, 1972

Despite being surrounded by colleagues who were faithfully following these principles, Tigerman challenged them by sending them copies of his collage on a single ticket for the Titanic. With this action Tigerman intended to end the “miesian” dominance in the architectural teaching. Unfortunately, as Tigerman mentioned, many critics preferred to understand this picture as the Crown Hall emerging again from the waters. (Tigerman 1982, p.27)

The urban proposal that meant the entrance of Koolhaas (together with the members of the then Socks Studio: Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis, and Zoe Zenghelis) in the architectural panorama in 1972, was entitled *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, (it belonged to a competition entitled “the city as a significant environment” organized by the Magazine *Casabella*).



22



23



22 y 23. *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. The reception area / The Allotments, project.* Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia et Zoe Zenghelis, 1972

22 and 23. *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. The reception area / The Allotments, project.* Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia et Zoe Zenghelis, 1972

Tanto Tin-Kin Hung como los diseñadores artísticos del libro (reclutados de la revista masculina *Jack*) utilizan como herramienta vehicular el arte pop y el lenguaje del cómic, con referencias permanentes a la cultura de masas y la post modernidad.

Todos los ejemplos muestran un dibujo cuyo poder de comunicación es más cercano a la publicidad que a la representación arquitectónica convencional. La necesidad de comunicación contribuyó a la evolución en el grafismo de la arquitectura, mediante recursos cuya aceptación queda constatada históricamente: el humor, el símil y la exageración.

Una lección nada desdeñable que al igual que los clásicos responde a las pasiones más universales. ■

In these drawings, Koolhaas configures the philosophical framework of a hypothetical walled city in the Inner London, in response to the situation of Berlin before the fall of the Wall. This project is critical with the condition of freedom by appealing to the apparently voluntary decision of the people to become prisoners of their own architecture.

Exodus raises the division of the city into two parts, a good one and a bad one. From that moment, the inhabitants of the bad part of the city will begin an exodus that will double the population of the good part, despite attempts to contain this migration. The architecture, in this case the wall, becomes an obsolete element that transforms the inhabitants of the good side into prisoners, who do not wish to surpass the wall and the despair starts to deepen on the wrong side, without getting to stop the escape of their citizens.

Koolhaas delves into the concept of an inverted prison, a place where a person can choose to be confined, both physically or ideologically. *Exodus* represents a critique of the innocence and optimism that characterized the architecture of the 1960s, proving the maxim that “the architecture of power” and “the power of architecture” they are two sides of the same coin. (Koolhaas, 1988, p. 10).

OMA, generational shift in architectural criticism in the XXI century

Although the irony, sarcasm and humor has been a constant throughout the Rem Koolhaas' career, we can find a turning point in the publication of *Content* (Koolhaas, 2004). The book compiles the activity of the OMA from 1996 to 2004; it is the successor of *SMLXL* (R. Koolhaas, B. Mau, 1995), which represented the biggest editorial success in architectural history. With a more discreet impact than his predecessor, *Content* is one of the most meaningful graphic and communicative experiments of the communication in architecture in recent years.

Both the excessive graphic language and its format, are deliberately ambiguous: a commercial magazine format, but with the thickness of a book. Koolhaas has the intention to oppose this publication to *SMLXL* and generate an ephemeral, disposable object for immediate consumption, to reach a wider and non-specialist audience.

This concept comes from the extrapolation of the publishing phenomena of the 1980s and 1990s, happened around male consumers' magazines such as *Playboy* and *FHM*, that combined some research articles with others that contained very explicit sexual content. Behind this strategy is Koolhaas' understanding of architecture as an object of mass consumption, as he has declared before, in the book *Delirious N.Y.* in 1978.

From the cover, we can understand that the satire, humor and sarcasm, serve him to express his shift to the east, and his abandonment of the West, just in the moment when his career was at his peak after being awarded with the *Pritzker Prize* in 2000.

Both Tin-Kin Hung and the artistic designers of the book (recruited from the male magazine *Jack*) used the pop art and the comic's language as vehicular tools, with references to the mass culture and the post modernity.

All these examples show a drawing whose power of communication is closer to the world of advertising than the conventional architectural representation. The need for communication contributed to the progress of architectural drawing, using resources whose acceptance have been proved historically: the humor, the simile and the exaggeration.

A significant lesson that, as well as the classics, responds to the most universal passions. ■

Referencias

- CARAZO E., MARTÍNEZ S. 2013. The digital generation: More notes on the debate about the cybernetics of architecture. *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 22, pp. 50-59. doi: 10.4995/ega.2013.1680.
- HOLLEIN, Hans. 1968. *Alles ist Architektur*, Revista Bau, nº 1/2, Viena
- KOOLHAAS, R. 2004. *Content*, Germany, Taschen.
- KOOLHAAS, R. 1988. *Sixteen Years of OMA*, Revista A+U, núm. 10, Tokio. -KOOLHAAS, R. y MAU, B.1995. *S.M.L.XL*. New York: The Monacelli Press
- LLOPIS, J., 2014. The architectural drawings of Victor Hugo: Between reality and reverie. *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 23, pp. 54-61. DOI: 10.495/ega.2014.2178
- MENDOZA I., ÁLVARO A., MONTES C., 2017. Drawing architecture in 1940s Spain: a study based on the Revista Nacional de arquitectura. *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 29, pp.170-179. doi: 10.4995/ega.2017.4168.
- PETIT, E. 2013. *Irony; or The Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale Press.
- TIGERMAN, S. 1982. *Versus: An American Architect's Alternatives*. Rizzoli, New York.

References

- CARAZO E., MARTÍNEZ S. 2013. The digital generation: More notes on the debate about the cybernetics of architecture. *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 22, pp. 50-59. DOI 1 10.4995/ega.2013.1680.
- HOLLEIN, Hans. 1968. *Alles ist Architektur*, Revista Bau, nº 1/2, Viena
- KOOLHAAS, R. 2004. *Content*, Germany, Taschen.
- KOOLHAAS, R. 1988. *Sixteen Years of OMA*, Revista A+U, núm. 10, Tokio. -KOOLHAAS, R. y MAU, B.1995. *S.M.L.XL*. New York: The Monacelli Press
- LLOPIS, J., 2014. The architectural drawings of Victor Hugo: Between reality and reverie. *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 23, pp. 54-61. DOI: 10.495/ega.2014.2178
- MENDOZA I., ÁLVARO A., MONTES C., 2017. Drawing architecture in 1940s Spain: a study based on the Revista Nacional de arquitectura. *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 29, pp.170-179. DOI: 10.4995/ega.2017.4168.
- PETIT, E. 2013. *Irony; or The Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale Press. 0.4995/ega.2017.4168.
- TIGERMAN, S. 1982. *Versus: An American Architect's Alternatives*. Rizzoli, New York.