

# ¿Arquitecturas Modernas? La transición cultural de la Escuela de Madrid circa 1980.

## Modern Architectures? The cultural shift at the School of Architecture of Madrid circa 1980

Esteban Salcedo Sánchez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid

ORCID: 0009-0008-5787-6907

Traducción Translation Esteban Salcedo Sánchez

DOI: <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n12a11>

### Palabras clave **Keywords**

Nueva Figuración, dibujos, transición, posmodernidad, Escuela de Madrid

Nueva Figuración, drawings, Transition, postmodernity, The School of Architecture of Madrid

### Resumen

En la Escuela de Arquitectura de Madrid de los últimos años 60 se había llegado al fin de la búsqueda moderna y con el inicio de los años 70 se produjeron importantes cambios tanto estructurales como epistemológicos no exentos de tensiones. Las diferencias intelectuales de las distintas generaciones desembocaron en una querrelle dialéctica entre el organicismo que propugnaba *Nueva Forma* y un emergente posmoderno que se vinculó a la Nueva Figuración pictórica.

Esta transición en la Escuela de Madrid, encontró en el dibujo un aglutinante generacional y una vía de reivindicación de todo lo que la arquitectura tiene de practica artística, cultural y humanística. En el umbral de transformación aparece *Arquitecturas Modernas*, una exposición celebrada en 1980 que extiende el ámbito de la Escuela hasta la galería Ynguanzo, potenciando la noción de los dibujos como objetos autónomos y la naturaleza de la arquitectura, más allá del edificio construido, como práctica cultural.

### Abstract

At the School of Architecture of Madrid in the late 60s, the end of the modern quest had been reached, and the beginning of the 70s saw important structural and epistemological changes that were not free of tensions. The intellectual differences between generations led to a dialectical querelle between the organicism advocated by *New Form* and an emerging post-modernism that was linked to *Nueva Figuración*.

This transition in the School of Madrid found in drawing a generational binder and a way of vindicating everything that architecture had to offer in terms of artistic, cultural and humanistic practice. On the threshold of transformation, *Arquitecturas Modernas* appeared, an exhibition held in 1980 which extended the scope of the School to the Ynguanzo gallery, promoting the notion of drawings as autonomous objects and the nature of architecture, beyond the constructed building, as a cultural practice.

En el número de julio / septiembre de 1978 de *Arquitecturas BIS*, un miembro de la nueva hornada de profesores de la Escuela de Madrid, Antón Capitel, escribe un artículo titulado “Notas sobre una generación”. El artículo retoma la argumentación generacional utilizada por Carlos Flores y recupera el relato desde la agrupación definida por Fullaondo en las páginas de *Nueva Forma*. (1) Sin embargo, hace un análisis crítico de la voluntad de consenso cultural de la época orgánica que según el propio Capitel fue fallido: “Pero tal sueño, si existió, pronto se vio frustrado, desmentido por la realidad”. (2)

El texto de Capitel esta precedido, en el mismo número, por el artículo “28 Arquitectos no numerarios” de Rafael Moneo. Si este último se plantea como una reacción al número dedicado a Cataluña por *Arquitecturas BIS* —más concretamente a un artículo de Oriol Bohigas que llevaba por título “Una nueva Escuela de Barcelona”— y al libro de Helio Piñón, *Arquitecturas Catalanas*, el texto “Notas sobre una generación” abre una confrontación con la definición de Escuela de Madrid acuñada por Fullaondo y lo que el autor denomina el “Proyecto Nueva Forma” que llega incluso a calificar como “fracasado”. (3)

Capitel centra la disputa en dos visiones, de una de las cuales se hace partícipe. Frente a las “neovanguardias que encabezaba *Archigram*, la creencia de que la arquitectura ha de seguir los pasos de la tecnología avanzada, las teoría de Christopher Alexander o el hincapié en las metodologías sofisticadas y en la cibernética, y hasta una cierta anticipación del interés que despertará la semiótica” (4) que celebraba *Nueva Forma* (5) y en las que ve una voluntad clara de “negar a la arquitectura su contenido específico y, desde distintas sustituciones, situarla como campo vicario, dependiente”. (6)

Ante esta deriva, defiende a *su generación*, la de los primeros setenta, en la que los denominados *Maestros modernos* van integrando como profesores a figuras como los hermanos Casas, Javier Vellés, Frechilla, Ruiz Cabrero, Perea, Maite Muñoz, J. A. Cortés, Partearroyo, Fernando Fauquí, Javier

In the July / September 1978 issue of *Arquitecturas BIS*, a member of the new batch of professors of the School of Madrid, Antón Capitel, wrote an article entitled “Notas sobre una generación”. The article takes up the generational argumentation used by Carlos Flores and recovers the account from the grouping defined by Fullaondo in the pages of *Nueva Forma*. (1) However, he makes a critical analysis of the will of cultural consensus of the organic era that according to Capitel himself was unsuccessful: “But such a dream, if it existed, was soon frustrated, disproved by reality”. (2)

Capitel's text is preceded, in the same issue, by the article “28 Arquitectos no numerarios” by Rafael Moneo. If the latter is a reaction to the issue devoted to Catalonia by *Arquitecturas BIS* —more specifically to an article by Oriol Bohigas entitled “Una nueva Escuela de Barcelona”— and to Helio Piñón's book *Arquitecturas Catalanas*, the text “Notas sobre una generación” opens a confrontation with the definition of the School of Madrid coined by Fullaondo and what the author calls the “Nueva Forma project”, which he even describes as a “failure”. (3)

Capitel focuses the dispute on two visions, one of which he participates in. As opposed to the “neo-avant-gardes led by *Archigram*, the belief that architecture must follow in the footsteps of advanced technology, the theories of Christopher Alexander or the emphasis on sophisticated methodologies and cybernetics, and even a certain anticipation of the interest that semiotics will awaken” (4) celebrated by *Nueva Forma* (5) and in which he sees a clear will to “deny architecture its specific content and, from different substitutions, situate it as a vicarious, dependent field”. (6)

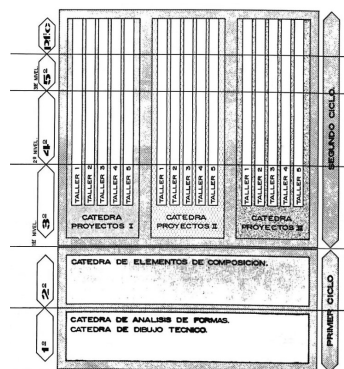
Bellosillo, Navarro Baldeweg o Alberto Campo. Una *generación* que, según el autor, recupera la confianza en lo que comienza a llamarse *disciplina*, y que se manifiesta en la “atención a las influencias internacionales comentadas en un panorama, en cierto modo ecléctico si se quiere, pero cada vez más presidido por la reflexión sobre qué cosa sea la disciplina, cuáles son los medios y recursos capaces de transmitir —enseñanza— y configurar —arquitectura—”. (7)

La propia Escuela de Madrid estaba también sumida en el proceso de cambio político y social que afrontaba la sociedad española en su conjunto. Una transformación estructural que sustituyó la organización del Departamento de Proyectos en estratos horizontales para dar paso al sistema de organización vertical instaurado en 1978 y que llega hasta nuestros días. (Fig. 1) Esta evolución permitió a los estudiantes elegir entre un menú de opciones y dotó a los maestros de unidad de una libertad sustancial para ejecutar sus programas de estudio.

Dado que los catedráticos y sus adjuntos podían elegir el sitio, el programa y el alcance del proyecto, a menudo los alineaban con sus propias agendas de investigación, creando una sinergia entre el trabajo de los profesores y los estudiantes que promovió implícitamente unidades más orientadas visualmente, donde el dibujo, como elemento diferenciador, empezó a ser entendido como un activo.

La nueva necesidad de atraer al alumnado, propició un modelo pedagógico en el que se hicieron visibles las diferencias y se comenzaron a promover eventos, signo de un cambio significativo en la relación entre la educación y la producción arquitectónicas. De un sistema moderno de formación profesional que codificaba la responsabilidad del arquitecto de diseñar y construir para las necesidades de la sociedad, se pasa a un sistema educativo posmoderno que posicionó a la arquitectura como una práctica crítica e intelectual que comenzaba a cuestionar los límites mismos de la disciplina. Este panorama de tensiones y transformaciones está en el origen de *Arqui-*

Fig. 1. Estructuración del departamento de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid a partir del curso 1977-1978. Revista *Arquitectura*, n. 208-209. Tercer Cuatrimestre 1977. Madrid, 1977.



In the face of this drift, he defends *his generation*, that of the early seventies, in which the so-called *Modern Masters* are integrating, as teachers, figures such as Manuel de las Casas, Javier Vellés, Javier Frechilla, Ruiz Cabrero, Perea, Maite Muñoz, J. A. Cortés, Partearroyo, Fernando Fauquié, Javier Bellosillo, Navarro Baldeweg or Alberto Campo. A *generation* that, according to the author, recovers confidence in what is beginning to be called *discipline*, and which is manifested in the “attention to the international influences commented on in a panorama, somewhat eclectic if you will, but increasingly dominated by reflection on what the discipline is, what are the means and resources capable of transmitting —teaching— and configuring —architecture—”. (7)

The School of Madrid itself was also immersed in the process of political and social change facing Spanish society as a whole. A structural transformation that replaced the organization of the Projects Department in horizontal strata to give way to the vertical organization system established in 1978 and which continues to this day. (Fig. 1) This evolution allowed students to choose from a menu of options and endowed unit teachers with substantial freedom in constructing their curricula.

Since professors and their adjuncts could choose the site, program and scope of the project, they often aligned them with their own research agendas, creating a synergy between the work of professors and students that implicitly promoted more visually oriented units, where drawing, as a differentiating element, began to be understood as an asset.

*tecturas Modernas*, una exposición de dibujos celebrada en la galería Ynguanzo en el otoño de 1980. Organizada por Antón Capitel junto a Gabriel Ruiz Cabrero y un nutrido grupo de alumnos y profesores. *Arquitecturas Modernas* aparece con la impronta de un enfrentamiento generacional que ahonda en una confrontación dialéctica entre el organicismo expresionista, signo dominante de la identidad propia de la Escuela de Madrid, y lo que veremos era una manifestación posmoderna, que utiliza el dibujo como aglutinante generacional y como signo de distinción.

En palabras del propio Capitel:

“Juan Daniel Fullaondo había vuelto a la Escuela —a finales de los setenta y lo pusieron de adjunto de Sáenz de Oiza, [...]. Un curso, (1979) después de una indecente bajada de notas, yo me cabréé, pues había visto los ejercicios, que eran muy brillantes, algunos de antiguos alumnos míos, y montamos una exposición —la verdad es que no recuerdo cómo se iniciaron los contactos— en la Galería Ynguanzo, que era de la marquesa viuda de Santa Cruz de Ynguanzo, un título asturiano, y una señora que tenía dos hijos en arquitectura y que estaba interesada en hacer alguna exposición de ese tipo. Reunimos una pandilla de profesores y de estudiantes, y algunos pintores amigos, como Guillermo Pérez Villalta y Carlos Fornis; expusimos los ejercicios de los estudiantes y cosas nuestras. Cuando se inauguró, el éxito de público fue asombroso, no se cabía en la galería, por supuesto, pero casi ni en la calle de Antonio Maura. Esta exposición tuvo cierto eco, se paseó por algunas escuelas de arquitectura y alguna otra galería y salió en algunas revistas modernas de la época —era 1980—, lo que nos hizo ingresar en la Movida Madrileña como el grupo de arquitectos de aquel rollo. De todo ello quedó también un libro, *Arquitecturas Modernas*, editado por Pronaos y pagado por la Subdirección General de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura, a la que pedimos una beca.” (8)

Como apunta Javier Torras, “La exposición contaba con dos partes bien diferenciadas. Por un lado, las obras pertenecientes a los profesores de la Es-

The new need to attract students led to a pedagogical model in which differences were made visible and events began to be promoted, a sign of a significant change in the relationship between architectural education and production. From a modern system of professional training that codified the architect's responsibility to design and build for the needs of society, we move to a postmodern educational system that positioned architecture as a critical and intellectual practice that began to question the very limits of the discipline.

This panorama of tensions and transformations is at the origin of *Arquitecturas Modernas*, an exhibition of drawings held at the Ynguanzo gallery in the fall of 1980. Organized by Antón Capitel together with Gabriel Ruiz Cabrero and a large group of students and professors. *Arquitecturas Modernas* appears with the imprint of a generational confrontation that delves into a dialectical confrontation between expressionist organicism, the dominant sign of the Madrid School's own identity, and what we will see was a postmodern manifestation, which uses drawing as a generational binder and as a sign of distinction.

In Capitel's own words:

“Juan Daniel Fullaondo had returned to the School —at the end of the seventies— and they made him Sáenz de Oiza's assistant, [...]. One course, (1979) after an indecent drop in grades, I got angry, because I had seen the exercises, which were very brilliant, some of my former students, and we mounted an exhibition —the truth is that I do not

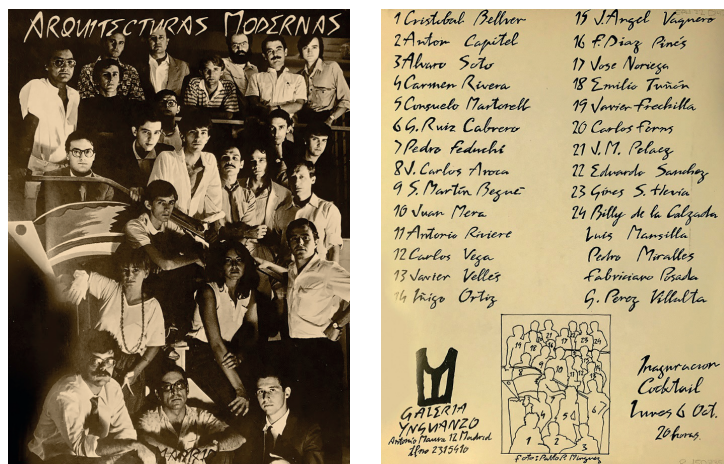


Fig. 2. Cartel de la exposición *Arquitecturas Modernas*. Galería Ynguanzo: Madrid, octubre 1980. Fotografía de Portada: Pablo Pérez-Minguez. Archivo Galería Ynguanzo.

cuela, precursores del evento, y por otro, las imágenes pertenecientes a los aún estudiantes, aunque de últimos cursos”. (9) Observando selección de los veintiocho arquitectos que participaron, (Fig. 2) se perciben en los dibujos de los primeros, con más oficio, reminiscencias que abarcan desde el neoclasicismo de Villanueva, al racionalismo de Asís Cabrero, la Tendenza italiana o el neorracionalismo abstracto norteamericano. Por el contrario, los dibujos de los segundos evidencian los intentos de los organizadores de promover una renovación formal de los trabajos de la escuela de arquitectura que estaba en sintonía con los intentos que se estaban llevando a cabo en la pintura de la conocida Nueva Figuración Madrileña.

De hecho, como se afirma en el prólogo del catálogo de esta exposición, la arquitectura estaba empezando a ofrecer una figuración propia a las artes plásticas:

“Y si esta arquitectura hoy académica necesitó, para concretarse, imitar el arte de vanguardia, las arquitecturas modernas que este libro presenta no

remember how the contacts began— in the Ynguanzo Gallery, which belonged to the widowed Marchioness of Santa Cruz de Ynguanzo, an Asturian title, and a lady who had two children in architecture and who was interested in making an exhibition of that kind. We gathered a group of professors and students, and some painter friends, such as Guillermo Pérez Villalta and Carlos Fornis; we exhibited the students’ exercises and our own work. When it was inaugurated, the success of the public was amazing, there was no room in the gallery, of course, but almost not even in Antonio Maura street. This exhibition had a certain echo, it was shown in some architecture schools and some other galleries and appeared in some modern magazines of the time —it was 1980—, which made us join the Movida Madrileña as the group of architects of that time. All of this resulted in a book, *Arquitecturas Modernas*, published by Pronaos and paid for by the Subdirección General de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura, from which we asked for a grant”. (8)

As Javier Torras points out, “The exhibition had two distinct parts. On the one hand, the works belonging to the teachers of the School, precursors of the event, and on the other, the images belonging to those still students, although in their final years”. (9) Observing the selection of the twenty-eight architects who participated, (Fig. 2) one can perceive in the drawings of the former, with more skill, reminiscences ranging from the neoclasicism of Villanueva, to the rationalism of Asís Cabrero, the Italian Tendenza or the abstract American neo-rationalism. On the contrary, the drawings of the latter show the organizers’ attempts to promote a formal renovation of the works of the school of architecture that was in tune with the attempts that were being made in the painting of the well-known New Madrid’s Figurative Movement.

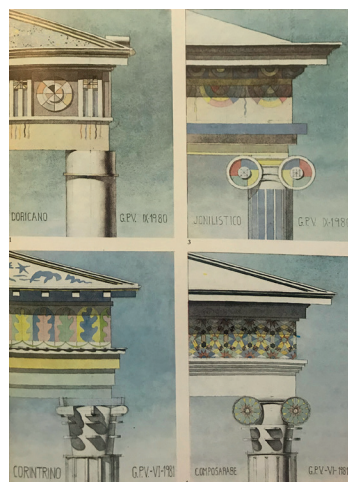
siguen, como ya muchos otros, tal dirección, sino que procuran obtener en el interior de lo arquitectónico sus recursos figurativos. Y hasta tal punto podríamos observar en muchos casos cómo la arquitectura ofrece nuevas figuraciones al arte, a la pintura, que puede así inspirarse en ella y recuperar el vencido préstamo”. (10)

Según la convocatoria inicial, el evento, más que otros que promovían la *posmodernización* y la simultánea *desrealización* de la arquitectura, pretendía destacar la lógica intrínseca de los dibujos arquitectónicos frente a su modo de representación, ya que la idea original era mostrar públicamente las pluralidades conceptuales y las cualidades comunicativas de dichos dibujos, en el contexto madrileño. El resultado fue una muestra pictoricista, que cumplía la intención de los organizadores de mostrar la arquitectura como un arte; y a falta de poder introducir sus construcciones en el interior de una galería, la llenaron con sus bocetos, planos y obras que, enmarcadas, pasaban a conformar una serie de piezas en dos dimensiones que invadían el ámbito de la pintura, renovándolo con sus propuestas.

“La pretensión por crear algo nuevo y mostrarlo como propio, se manifestaba en casi todos los ámbitos de la exposición. Ya el catálogo estaba ocupado por los nuevos órdenes de Guillermo Pérez Villalta: *doricano*, *conrintrino*, *jonilístico* y *composárabe*, (Fig. 3) pero además muchos arquitectos buscaban nuevas fórmulas para las unidades constructivas más básicas: las casas, las cabañas, como eran los casos de Emilio Tuñón o Álvaro Soto”. (11)

En la base de esta exposición se encuentra la relación manifiesta que muchos de estos arquitectos mantenían con los pintores jóvenes, propiciando que se vieran atraídos por el carácter festivo y expresionista de la Nueva Figuración, como se puede apreciar en la Casa para una peluquera de Cristóbal Bellver. Dibujos que hablan de arquitecturas desprejuiciadas y multi-referenciales en la que toman protagonismo un claro sentimiento urbano, la ciudad, sus calles.

Fig. 3. Dibujo de Guillermo Pérez Villalta. “Órdenes Doricano, Jonilístico, Corintrino y Composárabe”. Catálogo *Arquitecturas Modernas*. Madrid: Pronaos, 1982.



In fact, as stated in the prologue to the catalog of this exhibition, architecture was beginning to offer a figuration of its own to the visual arts:

“And if this now academic architecture needed, to become concrete, to imitate avant-garde art, the modern architecture that this book presents does not follow, like many others, such a direction, but try to get inside the architectural figurative resources. And to such an extent that we could observe in many cases how architecture offers New Figurative Movements to art, to painting, which can thus draw inspiration from it and recover the defeated loan”. (10)

According to the initial announcement, the event, more than others promoting the *postmodernization* and simultaneous *derealization* of architecture, was intended to highlight the intrinsic logic of architectural drawings as opposed to their mode of representation, since the original idea was to publicly display the conceptual pluralities and communicative qualities of such drawings, in the Madrid context. The result was a pictorialist exhibition, which fulfilled the organizers' intention of showing architecture as an art; and in the absence of being able to introduce their constructions inside a gallery, they filled it with their sketches, plans and works that, when framed, became a series of two-dimensional pieces that invaded the field of painting, renewing it with their proposals.

“The desire to create something new and to show it as one's own was evident in almost all areas of the exhibition. The catalog was already occupied by the new orders of Guillermo Pérez Villalta: *doricano*, *conrintrino*, *jonilístico* y *com-*

La M-30, por ejemplo, fue objeto de varias propuestas altamente iconográficas como las de Álvaro Soto o Sigfrido Martín Begué. Las *dos torres* que Soto propone, recreaban, sin nostalgia, el Edificio de sindicatos de Asís Cabrero y lo coronaban por dos torres circulares. Por su parte, Martín Begué imaginaba una torre de vidrio y metal que, con su planta circular, sobre podio octogonal, asemeja un faro sobre el mar de tráfico. El Capitol, emblema de una gran vía en permanente cambio, aparece brillante y luminoso entre el humo de la estrellada noche madrileña en el dibujo de Juan Mera, (Fig. 4) y contrasta con la consistencia formal y la rigidez geométrica de los dibujos de Frechilla y López Peláez. Formas arquetípicas que, a través de sencilla estrategias de repetición, van delimitando una trama cuadriculada de estancias y vacíos.

Como producción de grupo, *Arquitecturas Modernas* garantizaba que todos los arquitectos expositores se unieran en una contienda aparentemente objetiva por la legitimidad de esta Nueva Figuración. El grupo, con la exposición, se vinculaba a las entonces recientes producciones del MoMA, que había celebrado previamente dos exposiciones cruciales: *Architectural Studies and Projects* (13 de marzo a 15 de mayo de 1975), una pequeña exposición presentada en la cafetería del ático del MoMA, (12) y *The Architecture of the École des Beaux-Arts* (octubre de 1975 a enero de 1976), comisariada por Arthur Drexler y presentada en las galerías principales. (13) También en Nueva York, Martha Beck abrió el reputado Drawing Center en 1977, unos meses antes de la decisiva serie de exposiciones de dibujos de arquitectura en la galería Leo Castelli —*Architecture I, Architecture II: Houses for Sale* y *Architecture III: Follies*— y apenas un año antes de la apertura de la Max Protetch Gallery. Iniciativas que la galerista Pitty Ynguanzo conocía de primera mano gracias a su estrecha colaboración con galerías neoyorquinas y que resultaron clave en la promoción del dibujo arquitectónico como obra de arte en España, fomentando así la fusión del campo de la arquitectura y el mundo artístico que pasaba a aceptar el doble estatus de objeto simbólico y mercancía cultural.



Fig. 4. Dibujo de Juan Mera. *Viviendas en la Gran Vía de Madrid*. Catálogo *Arquitecturas Modernas*. Madrid: Pronaos, 1982.

*posárabe*, (Fig. 3) but also many architects were looking for new formulas for the most basic constructive units: the houses, the cabins, as were the cases of Emilio Tuñón or Álvaro Soto". (11)

At the base of this exhibition is the manifest relationship that many of these architects maintained with young painters, causing them to be attracted by the festive and expressionist character of the New Figurative Movement, as can be seen in the *Casa para una peluquera* by Cristóbal Bellver. Drawings that speak of unprejudiced and multi-referential architectures in which a clear urban feeling, the city, its streets, take center stage.

The M-30, for example, was the subject of several highly iconographic proposals such as those of Álvaro Soto or Sigfrido Martín Begué. The *dos torres* proposed by Soto recreated, without nostalgia, the Trade Union Building by Asís Cabrero and crowned it with two circular towers. For his part, Martín Begué imagined a glass and metal tower that, with its circular ground plan on an octagonal podium, resembles a lighthouse over the sea of traffic. The Capitol, emblem of a great road in permanent change, appears bright and luminous amid the smoke of the starry Madrid night in Juan Mera's drawing, (Fig. 4) and contrasts with the formal consistency and geometric rigidity of the drawings by Frechilla and López Peláez. Archetypal forms that, through simple strategies of repetition, delimit a grid of rooms and voids.

As a group production, *Arquitecturas Modernas* ensured that all exhibiting architects were united in a seemingly objective contest for the legitimacy of this New Figurative Movement. The group, with the exhibition, linked up with then-recent

Además de sus conocimientos del panorama norteamericano y de las afinidades ideológicas que mostraban, los miembros de *Arquitecturas Modernas* compartían vínculos personales y gustos artísticos. La voluntad explícita de constituirse como grupo se hace patente en la fotografía con la que se publicita la exposición *Arquitecturas Modernas*, realizada por Pablo Pérez-Mínguez en la escalera interior de la propia galería. [ver figura 2]

Fotógrafo vinculado a la conocida Movida Madrileña, Pablo Pérez-Mínguez era hermano del también fotógrafo Luis Pérez-Mínguez colaborador habitual de la marquesa de Ynguanzo. La instantánea se identifica con las obras del arquitecto y pintor Guillermo Pérez Villalta, como *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro* (Fig. 5) que retrata a la generación de artistas, críticos y galeristas asociada al fenómeno conocido como Nueva Figuración Madrileña, surgida en la capital de España durante la década de 1970 y formada por individuos provenientes de diversos lugares del país, a la manera de otras escenas de grupo de la historia del arte, como *La Escuela de Atenas* y *El Parnaso de Rafael*, *Au rendez-vous des amis* de Max Ernst o *Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock*, del mismo Pérez-Villalta, donde la presencia de la escalera remite automáticamente a la imagen tomada en la galería Ynguanzo por Pérez-Mínguez, (Fig. 6) y en la del cartel que anunciaba la muestra. [ver figura 2]

El lazo generacional, que compartían estos artistas y arquitectos, producía un repliegue sobre su propia subjetividad. Un giro hacia el yo, pero no desde una postura dramática, sino más bien desde su reafirmación placentera: “pintar era una fiesta”. Así mitifica Bonet Correa al grupo de pintores de inicios de los años 80 que “bebían, trasnochaban, y hacían de su vida un manifiesto”. (14) Una búsqueda de un arte alegre, que olvide las rémoras de la dictadura para construir un nuevo imaginario cultural. De alguna manera, en su forma de pintar, simbolizaban el paso a la nueva democracia. Como explica Juan Pablo Wert:

productions at MoMA, which had previously held two crucial exhibitions: *Architectural Studies and Projects* (March 13-May 15, 1975), a small exhibition presented in MoMA’s penthouse cafeteria, (12) and *The Architecture of the École des Beaux-Arts* (October 1975 - January 1976), curated by Arthur Drexler and presented in the main galleries. (13) Also in New York, Martha Beck opened the renowned Drawing Center in 1977, a few months before the decisive series of exhibitions of architectural drawings at the Leo Castelli Gallery —*Architecture I, Architecture II: Houses for Sale and Architecture III: Follies*— and barely a year before the opening of the Max Protetch Gallery. Initiatives that gallery owner Pitty Ynguanzo knew firsthand thanks to her close collaboration with New York galleries and that were key in the promotion of architectural drawing as a work of art in Spain, thus fostering the fusion of the field of architecture and the art world, which came to accept the dual status of symbolic object and cultural merchandise.

In addition to their knowledge of the North American panorama and their ideological affinities, the members of *Arquitecturas Modernas* shared personal ties and artistic tastes. The explicit will to constitute themselves as a group is evident in the photograph used to advertise the *Arquitecturas Modernas* exhibition, taken by Pablo Pérez-Mínguez in the interior staircase of the gallery itself. (see figure 2)

A photographer linked to the well-known Movida Madrileña, Pablo Pérez-Mínguez was the brother of the photographer Luis Pérez-Mínguez, also a regular collaborator of the Marquesa de Ynguanzo. The snapshot is identified with the works of the architect and painter Guillermo Pérez Villalta, such as *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida*



Fig. 5. Algunos de los personajes que aparecen en *Grupo de Personas en un Atrio o Alegoría del Arte y de la Vida o del Presente y del Futuro*, 1975-1976, de Guillermo Pérez Villalta. Fotografía Luis Pérez-Mínguez. Archivo MNCARS.  
 Fig. 6. Algunos de los participantes en la exposición *Arquitecturas Modernas* en la Galería Ynguanzo: Madrid, 1980. Fotografía: Luis Pérez-Mínguez. Archivo Galería Ynguanzo.

*o del presente y el futuro* (Fig. 5) that portrays the generation of artists, critics and gallery owners associated with the phenomenon known as New Madrid's Figurative Movement, which emerged in the Spanish capital during the 70s and was made up of individuals from different parts of the country, in the manner of other group scenes in art history, such as *The School of Athens* and Raphael's *Parnassus*, Max Ernst's *Au rendez-vous des amis* or *Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock*, by Pérez-Villalta himself, where the presence of the staircase automatically refers to the image taken at the Ynguanzo gallery by Pérez-Mínguez, (Fig. 6) and in the poster that announced the exhibition. (see figure 2)

The generational bond, which these artists and architects shared, produced a withdrawal into their own subjectivity. A turn towards the self, but not from a dramatic posture, but rather from its pleasurable reaffirmation: *painting was a party*. This is how Bonet Correa mythologizes the group of painters of the early eighties who “drank, stayed up late, and made of their lives a manifesto”. (14) A search for a joyful art that would forget the hindrances of the dictatorship in order to build a new cultural imaginary. Somehow, in their way of painting, they symbolized the passage to the new democracy. As Juan Pablo Wert explains:

“Their policy was to ignore the demand for transcendence [...] in order to be able to exercise their freedom without hindrance, to do whatever they pleased, things like, for example, painting [...]. Camp politics that is the vindication of the *aesthetically incorrect*, of an insurrectionary, theoretically irreducible and laughing taste to open a breach in the walls of the dogmatic seriousness with which the artistic task was approached, from the rest of the positions”. (15)

“Su política era la de no hacer caso al reclamo de la trascendencia [...] para poder ejercer sin trabas la libertad. hacer lo que les diera la gana, cosas como, por ejemplo, pintar [...]. Política camp que es la reivindicación de lo *estéticamente incorrecto*, de un gusta insurrecto, teóricamente irreductible y risueño para abrir una brecha en los muros de la seriedad dogmática con que se abordaba, desde el resto de las posiciones, la tarea artística”. (15)

Las narrativas fundacionales de *Arquitecturas Modernas* coinciden con el ascenso de estas lógicas culturales posmodernas en los círculos de arquitectura madrileños. (16) La relación con la Nueva Figuración Madrileña instigó un carácter ecléctico, lúdico-irracionalista, que se apoyaba en la ambigüedad como eje esencial de lo representado y en la ruptura con el pasado inmediato; y que se interconectó con el ascenso del posmoderno en Italia, Reino Unido y Estados Unidos como una alternativa a al modelo de Escuela de Madrid defendida por autores como Juan Daniel Fullaondo. (17)

*Arquitecturas Modernas* era así un fiel reflejo de los intentos de renovación que se promovían desde la Escuela, que curiosamente trasladó el ámbito de la disputa a un terreno neutral, el de las galerías. Las galerías fueron un terreno fructífero para catalizar ese influjo de cambio. Galerías privadas como Buades (1976) o Ynguanzo (1978) fueron relevantes para la consolidación de la Nueva Figuración Madrileña. Otras como BD (1978) o A x A (1980) lo fueron para introducir las arquitecturas posmodernas procedentes de Europa y EE.UU. La red de galería de Madrid acogió este deseo juvenil de crear instituciones propias, y medios propios en la arquitectura local. Funcionaron como un perfecto mecanismo de transición con capacidad para neutralizar el pasado y abstraerse del presente. El entorno ideal para ensayar un proyecto transversal con el que constituir la base de una red cultural y de una renovación institucional que acabaría por dibujar una esfera pública alternativa, también para el campo de la arquitectura.

Gracias a este desplazamiento, consiguieron destacar el aspecto formal de los documentos pictóricos y gráficos. Resaltar la fuerza expresiva y plás-

The foundational narratives of *Arquitecturas Modernas* coincide with the rise of these postmodern cultural logics in Madrid's architectural circles. (16) The relationship with the New Madrid's Figurative Movement instigated an eclectic, playful-irrationalist character, which relied on ambiguity as the essential axis of what was represented and on the rupture with the immediate past; and which interconnected with the rise of the postmodern in Italy, the United Kingdom and the United States as an alternative to the School of Madrid model defended by authors such as Juan Daniel Fullaondo. (17)

*Arquitecturas Modernas* was thus a faithful reflection of the attempts at renewal being promoted from the School, which curiously moved the field of dispute to a neutral ground, that of the galleries. The galleries were a fruitful terrain for catalyzing this influx of change. Private galleries such as Buades (1976) or Ynguanzo (1978) were relevant for the consolidation of the New Madrid's Figurative Movement. Others like BD (1978) or A x A (1980) were relevant to introduce postmodern architectures coming from Europe and the U.S.A. The Madrid gallery network welcomed this youthful desire to create their own institutions and their own means in local architecture. They functioned as a perfect transitional mechanism with the capacity to neutralize the past and abstract from the present. The ideal environment to test a transversal project with which to form the basis of a cultural network and an institutional renewal that would eventually draw an alternative public sphere, also for the field of architecture.

Thanks to this displacement, they managed to highlight the formal aspect of the pictorial and graphic documents. Highlighting the expressive and plastic force of the drawings, emphasizing the figurative and artistic capacity of the

tica de los dibujos incidiendo en la capacidad figurativa y artística de los recursos arquitectónicos para concebir una arquitectura ecléctica y plural que, como *Arquitecturas Modernas* plantea, no se agotase en el hecho funcional y técnico: “Entendemos el progreso de la arquitectura en términos de calidad y no ideológicos. [...] Rechazamos también su entendimiento en términos de verdad y búsqueda de perfección, así como la dependencia de la técnica”. (18)

Al mismo tiempo, el planteamiento de los comisarios alentó a la vuelta a la identidad artística del arquitecto e invitó al deslindamiento de las tradicionales separaciones entre las artes. Uno de los sueños dorados del espíritu moderno que, sin la agresividad dogmática de la vanguardia histórica, volvía a estar vigente.

La exposición tuvo posteriormente una larga itinerancia y se montó en las Escuelas de Arquitectura de Valladolid y Las Palmas, en la Universidad de Verano de Santander, en 1981, y en la galería Metrònom de Barcelona, en junio de 1982; redundando en la voluntad expansiva de una nueva idea de Escuela hacia otros ámbitos y a otros públicos.

También en 1982, dos años después de su inauguración, la editorial Pronaos, publicó un catálogo que reproducía dibujos de treinta y dos arquitectos procedentes de la exposición, junto a algunos inéditos, con textos de Antón Capitel y del artista Ignacio Gómez de Liaño. La publicación se hizo posible gracias al patrocinio de la Subdirección de Artes Plásticas, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, que acababa de tomar posesión.

Podemos concluir que *Arquitecturas Modernas* tenía como objetivo desafiar las políticas predominantes de la arquitectura. A través de la investigación, el cuestionamiento y la crítica de los parámetros tradicionales o normativos sugirieron formas alternativas de percepción y producción de arquitectura. El nuevo paisaje académico, en palabras de Joan Ockman, (19) que articula

architectural resources to conceive an eclectic and plural architecture that, as *Arquitecturas Modernas* proposes, would not be exhausted in the functional and technical fact: “We understand the progress of architecture in terms of quality and not ideological. [...] We also reject its understanding in terms of truth and the search for perfection, as well as its dependence on technique”. (18)

At the same time, the approach of the curators encouraged a return to the artistic identity of the architect and invited to the separation of the traditional boundaries between the arts. One of the golden dreams of the modern spirit that, without the dogmatic aggressiveness of the historical avant-garde, was once again in force.

The exhibition subsequently had a long itinerancy and was mounted in the Schools of Architecture of Valladolid and Las Palmas, in the Summer University of Santander, in 1981, and in the Metrònom gallery of Barcelona, in June 1982; redounding in the expansive will of a new idea of School towards other areas and other publics.

Also in 1982, two years after its opening, the publishing house Pronaos, published a catalog that reproduced drawings by thirty-two architects from the exhibition, along with some unpublished ones, with texts by Antón Capitel and the artist Ignacio Gómez de Liaño. The publication was made possible thanks to the sponsorship of the Subdirección de Artes Plásticas, under the Dirección General de Bellas Artes of the Ministry of Culture, which had just taken office.

la exposición, contribuyó de forma relevante al cambio cultural en la escena arquitectónica madrileña y en la propia escuela. Sus intercambios con el mundo del arte, la creciente influencia del panorama norteamericano —a través de los poderes legitimadores que le conferían sus exposiciones y publicaciones— y la fascinación que suscitó la Tendenza italiana, cristalizaron en un evento clave para entender la transformación académica de la Escuela de Arquitectura de Madrid durante la transición, en la que los dibujos, las maquetas o los collages, accesibles a todos los públicos, consolidaron su estatus como medios artísticos independientes y desplazaron el foco de la obra construida hacia sus procesos e ideas.

El relato de la posmodernidad, ya esbozado con ese nombre en el inicio mismo de la década del sesenta, comenzaba a escribirse en España. Con un fuerte enfoque en la influencia, y eventualmente en la mercantilización, de la educación y la cultura arquitectónicas: *Arquitecturas Modernas* abrió la puerta a una imagen de la arquitectura que tenía más que ver con la producción de conocimiento, o con sus autores, que con los propios edificios. Una concepción abiertamente cultural de la disciplina. (Fig. 7)



Fig. 7. Michael Graves. Exposición *Michael Graves Architect*. Galería Ynguanzo: Madrid, enero 1984. Archivo MNCARS.

Contribuciones específicas de cada autor/a [Specific contributions from each author](#)

Concepción y diseño del trabajo [Conception and design of the work](#) Esteban Salcedo Sánchez

Metodología [Methodology](#) Esteban Salcedo Sánchez

Recogida y análisis de datos [Data Collection and Analysis](#) Esteban Salcedo Sánchez

Discusión y conclusiones [Discussion and Conclusions](#) Esteban Salcedo Sánchez

Redacción, formato, revisión y aprobación de versiones [Drafting, formatting, version revision, and approval](#) Esteban Salcedo Sánchez

We can conclude that *Arquitecturas Modernas* aimed to challenge the prevailing politics of architecture. Through research, questioning and critique of traditional or normative parameters they suggested alternative ways of perceiving and producing architecture. The new academic landscape, in the words of Joan Ockman, (19) which articulates the exhibition, contributed in a relevant way to cultural change in the Madrid architectural scene and in the school itself. Its exchanges with the art world, the growing influence of the North American scene —through the legitimizing powers conferred by its exhibitions and publications— and the fascination aroused by the Italian Tendenza, crystallized in a key event to understand the academic transformation of the School of Madrid during the transition, in which drawings, models or collages, accessible to all audiences, consolidated their status as independent artistic media and shifted the focus from the built work to its processes and ideas.

The story of postmodernity, already sketched under that name at the very beginning of the 60s, was beginning to be written in Spain. With a strong focus on the influence, and eventually the commodification, of architectural education and culture, *Arquitecturas Modernas* opened the door to an image of architecture that had more to do with the production of knowledge, or with its authors, than with the buildings themselves. An openly cultural conception of the discipline. (Fig. 7)

## REFERENCIAS

1. FULLAONDO, J. D. "La Escuela de Madrid". *Arquitectura*, n. 118. 1968. pp. 11-21. *Cuadernos Summa*, n. 22. 1969. pp. 7-25. Este artículo no fue publicado en *Nueva Forma* sino en la revista *Arquitectura*, y posteriormente en la argentina *Cuadernos Summa-Nueva Visión*.
2. CAPITEL, A. "Notas sobre una generación". *Arquitecturas BIS*, n. 23-24. 1978. p. 55.
3. *Ibid.*, p. 56
4. *Ibid.*
5. PÉREZ, L. C. "Nueva Forma: la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)". Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2013. pp. 31-33.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 58
8. CAPITEL, A. "Mis memorias de la Escuela de Arquitectura" [en línea]. *Veredes*, 2013. [fecha de consulta: 7 febrero 2023]. Disponible en: <https://veredes.es/blog/mis-memorias-de-la-escuela-de-arquitectura-anton-capitel/>
9. TORRAS DE UGARTE, J. "Imágenes urbanas y contaminaciones arquitectónicas en la pintura y escultura de los años 80 en España". Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016. p. 94.
10. CAPITEL, A. (ed.). "Prólogo". *Arquitecturas Modernas 1980-82*. Madrid: Pronaos, 1982. p. 5.
11. TORRAS DE UGARTE, J. *Op. cit.* p. 97.
12. Véase: MoMA: Comunicado de prensa n. 14: "Architectural Studies and Projects" [en línea]. MoMA, 13 de marzo de 1975. [fecha de consulta: 24 febrero 2023]. Disponible en: [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_332895.pdf?\\_ga=2.120743180.588770741.1696101455-1721875988.1695303165](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_332895.pdf?_ga=2.120743180.588770741.1696101455-1721875988.1695303165)
13. Véase: MoMA: Comunicado de prensa n. 59: "The Architecture of the École des Beaux-Arts" [en línea]. MoMA, 8 de agosto de 1975. [fecha de consulta: 24 febrero 2023]. Disponible en: [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326965.pdf?\\_ga=2.145424688.588770741.1696101455-1721875988.1695303165](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326965.pdf?_ga=2.145424688.588770741.1696101455-1721875988.1695303165) consultado el 7 de enero de 2023]; MoMA (eds.). *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. Nueva York: MoMA, 1975.
14. BONET CORREA, A. "Una época brillante". *Figuraciones madrileñas. Años 70*. Madrid: Tabapress, 1996. p. 12.
15. WERT, J. P. "Desengaño de la pintura". *Los Esquizos de Madrid: figuración madrileña de los 70*. Madrid: MNCARS, 2009. pp. 49-50.
16. ALLENDE, G. "Hacia un eclecticismo madrileño". *Arquitectura*, n. 223. 1980. pp. 33-39.
17. FULLAONDO, J.D. *Op. cit.*, p. 11-21.
18. CAPITEL, A. *Op. cit.*, p. 7.
19. OCKMAN, J. "Architecture School. Three Centuries of educating architects in North America". Cambridge: MIT Press, 2012. p. 24.

## REFERENCES

1. FULLAONDO, J.D. "La Escuela de Madrid". *Arquitectura*, n. 118. 1968. pp. 11-21. *Cuadernos Summa*, n. 22. 1969. pp. 7-25. This article was not published in *Nueva Forma* but in the magazine *Arquitectura*, and later in the Argentine magazine *Cuadernos Summa-Nueva Visión*.
2. CAPITEL, A. "Notas sobre una generación". *Arquitecturas BIS*, n. 23-24. 1978. p. 55.
3. *Ibid.*, p. 56
4. *Ibid.*
5. PÉREZ, L. C. "Nueva Forma: la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)". Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2013. pp. 31-33.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 58
8. CAPITEL, A. "Mis memorias de la Escuela de Arquitectura" [online]. *Veredes*, 2013. [Accessed on: 7 February 2023]. Available in: <https://veredes.es/blog/mis-memorias-de-la-escuela-de-arquitectura-anton-capitel/>
9. TORRAS DE UGARTE, J. "Imágenes urbanas y contaminaciones arquitectónicas en la pintura y escultura de los años 80 en España". Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016. p. 94.
10. CAPITEL, A. (ed.). "Prólogo". *Arquitecturas Modernas 1980-82*. Madrid: Pronaos, 1982. p. 5.
11. TORRAS DE UGARTE, J. *Op. cit.* p. 97.
12. See: MoMA: Press Release n. 14: "Architectural Studies and Projects" [online]. MoMA, 13 March 1975. [Accessed: 24 February 2023]. Available in: [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_332895.pdf?\\_ga=2.120743180.588770741.1696101455-1721875988.1695303165](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_332895.pdf?_ga=2.120743180.588770741.1696101455-1721875988.1695303165)
13. See: MoMA: Press release n.59: "The Architecture of the École des Beaux-Arts" [online]. MoMA, August 8, 1975. [Accessed: 24 February 2023]. Available in: [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326965.pdf?\\_ga=2.145424688.588770741.1696101455-1721875988.1695303165](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326965.pdf?_ga=2.145424688.588770741.1696101455-1721875988.1695303165) accessed: 7 January 2023]; MoMA (eds.). *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. New York: MoMA, 1975.
14. BONET CORREA, A. "Una época brillante". *Figuraciones madrileñas. Años 70*. Madrid: Tabapress, 1996. p. 12.
15. WERT, J.P. "Desengaño de la pintura". *Los Esquizos de Madrid: figuración madrileña de los 70*. Madrid: MNCARS, 2009. pp. 49-50.
16. ALLENDE, G. "Hacia un eclecticismo madrileño". *Arquitectura*, n. 223. 1980. pp. 33-39.
17. FULLAONDO, J. D. *Op. cit.*, p. 11-21.
18. CAPITEL, A. *Op. cit.*, p. 7.
19. OCKMAN, J. "Architecture School. Three Centuries of educating architects in North America". Cambridge: MIT Press, 2012. p. 24.